

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова»

*На правах рукописи*

Бавыкина Мария Сергеевна

**Длинный кадр как инструмент киноязыка**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)  
(Искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, профессор  
Рейзен Ольга Кирилловна

Москва

2026

## Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА 1. КАДР: МЕЖДУ НЕПОДВИЖНОСТЬЮ И ДВИЖЕНИЕМ.....	38
1.1. Длинный кадр. Проблема терминологии, определения и классификации.....	38
1.2. Прообразы длинного кадра и его качеств.....	54
ГЛАВА 2. ДЛИННЫЙ КАДР И СТАТИЧНАЯ КАМЕРА.....	67
2.1. Оптика. Созерцание процессов.....	67
2.2. Пространство и время. Управление историей.....	82
2.3. Скрытое. Проявление смысла.....	92
ГЛАВА 3. ДЛИННЫЙ КАДР И ДВИЖЕНИЕ КАМЕРЫ.....	101
3.1. Оптика. Драматургия рамки кадра.....	101
3.2. Пространство и время. Расстановка акцентов.....	112
3.3. Скрытое. Внутренний «реализм» повествования.....	138
Заключение.....	164
Библиография.....	171
Фильмография.....	181

## Введение

Кинематограф и его предшественница, а точнее прародительница, фотография («природные» свойства которой нельзя не учитывать применительно к разговору о кино) хотя и сравнительно молоды по отношению к классическим искусствам, но уже сформировали солидный корпус произведений, дающий основание для анализа и изучения как природы самих медиумов и особенностей их языка, так и эволюции зрительского восприятия. Зависимость обоих от развития технологий позволяет на каждом новом витке истории (медиума, технологий и, конечно же, других контекстов, связанных с развитием общества) подвергать пересмотру систему эстетических отношений с ними и анализировать тенденции, выходящие на первый план в их языковых структурах и арсенале выразительных средств. В нашем случае речь о современной тенденции использования такого инструмента киноязыка, как длинный кадр, который сам по себе не является порождением сегодняшнего дня, но именно сейчас с его помощью активно осмысляются и переосмысляются важнейшие качества и фотографического, и кинематографического изображения.

Использование кадра с увеличенной длительностью особенно актуализировалось в последние несколько десятилетий. Причин может быть несколько: теоретики связывают это и с общим увеличением скоростей, в режиме которых живет мир (следствием чего является желание спровоцировать ситуацию «замедления» — как способ возврата к теряющемуся контакту с действительностью), и с форматами расширения опыта восприятия, в том числе с эволюцией просмотра кинематографического произведения. Кинотеатр, как место встречи с фильмом, теряет свои позиции. Произведение теперь может существовать и в пространстве галереи, и в интернет-пространстве, и на экране ноутбука (его можно остановить и получить новый тип статичного изображения — своего рода «фотографию»). А значит, трансформируется и восприятие длительности и отношение со временем, — как следствие, усиливают свое

влияние определенные формы взаимодействия с сознанием и телом зрителя. Клиповый тип мышления заменяется иным (мы не готовы дать ему точное название), отличительными чертами которого становятся созерцательность, возможность длительного разглядывания, постепенное погружение во внутреннее содержание демонстрируемого, а также драматизм простоты и незначительности происходящего на экране. Интересно то, что данная перемена реализуется на контрасте с непрекращающимся усилением потока информации (визуальной и текстовой) в интернет-пространстве и развлекательном сегменте: встретить длинный кадр или тактику замедления в детском кинематографе, например, будет весьма сложно. Поколение, вырастающее в визуальной системе бесконечной смены окон в цифровом пространстве, пока не готово замедляться. С другой стороны, популярность просмотра сериальной продукции особенно актуальным сегодня способом — нон-стоп подряд все серии сезона — демонстрирует один из вариантов «расширения» опыта восприятия и в некотором роде замедления (относительно реальной жизни) или даже исключения из потока реальности с целью созерцать и проживать жизнь на экране. И возникает любопытная параллель между, допустим, пятью часами просмотра сериала и пятичасовым «медленным» фильмом (в данном случае важную роль будет играть форма просмотра — кинотеатр или что-то индивидуальное). А совсем недавно вышел мини-сериал режиссера Ф. Барантини «Переходный возраст» (2025), в котором продемонстрирован дискуссионный, но в то же время актуальный эксперимент — каждая из четырех серий снята одним кадром. В некотором роде этот сериал — режиссерская иллюстрация к запутанной современной системе отношений с экраном. Все это не проясняет ситуацию вокруг причин, связанных с возрастающей популярностью использования эстетики длинного кадра и целей такого использования, но актуализирует проблему рассмотрения данного инструмента в контексте всей истории кинематографа и не только.

В 2000-е возникает специальный термин «медленное кино», описывающий направление эстетических поисков авторов в русле вышеупомянутых тенденций нового мышления «замедления», а точнее, группирующий в одно направление

очень разнородные режиссерские примеры, имеющие расплывчатую базу для объединения — медленность фильма. Кстати, неоднозначность и недостатки термина подчеркивает и М. Фланаган (один из ведущих исследователей данного направления), в частности видя в этом термине оппозиционность, основанную на категории скорости<sup>1</sup>. Кроме того, есть и такой термин, как «длинное кино», который объединяет фильмы увеличенной длительности (среди его представителей Лав Диас, Ван Бин и др.). И хотя «длинное кино» вроде бы уже находится не совсем в сфере наших интересов, упомянуть о нем необходимо, поскольку примеры, которые попадают на территорию «длинного кино», зачастую одновременно относятся к «медленному кино», а значит, включают в себя и разговор о длинном кадре. Мы ограничимся небольшой цитатой для того, чтобы еще раз подчеркнуть запутанность и неоднозначность территорий, выделяемых исследователями: «Строго говоря, медленные фильмы не обязательно длинные, а длинные — не обязательно медленные»<sup>2</sup>. Именно по причине такой непростой ситуации блуждания вокруг кинематографической длительности и ее восприятия нам представляется самым продуктивным для исследования путь анализа конкретного инструмента, который с этой длительностью работает.

Итак, в контексте «медленного кино» одним из выразительных инструментов исследователи часто упоминают длинный кадр — не давая точного определения понятию, а лишь внося его в список инструментария, который позволяет добиться той самой «медленности», а иногда смело утверждая, что длинный кадр — неотъемлемый ингредиент «медленного кино»<sup>3</sup>. На наш взгляд, длинный кадр (и его выразительные возможности) не порождение «медленного кино», скорее данное направление вырастает на базе такого типа кадра.

---

<sup>1</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 5.

<sup>2</sup> De Luca T. On length: a short history of long cinema // Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image. 2017. Т. 4. № 2. P. 337.

<sup>3</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 22.

Например, качество длительности является для кадра (как структурной единицы) изначальным, так как оно существует еще до появления монтажа и склейки. Это позволяет начинать разговор о длинном кадре с момента возникновения кинематографа (пусть даже такой кадр как инструмент находился тогда в зачаточном состоянии своего эстетического развития), а корни выразительных возможностей длинного кадра искать не только в природных свойствах прародительницы-фотографии, но и в более ранних прообразах (об этом будет сказано в первой главе). Получается, что в некотором смысле длинный кадр — это первоэлемент или даже сама идея кинематографа. Рискнем и допустим возможность говорить о том, что и пионеры кино (например, братья Люмьер) пользовались длинными кадрами (насколько это было возможно тогда) в качестве кинематографического способа предъявить «определенный объем пространства в определенный отрезок времени»<sup>4</sup>. О варианте такого допущения пишут и исследователи «медленного кино»: Л. Кёпник<sup>5</sup> — скорее в негативном ключе, а вот М. Фланаган замечает, что современная тенденция детального рассмотрения жизни проистекает из обращения к «скрытому потенциалу (а не “сущности”) раннего кино»<sup>6</sup>. Мы бы сказали: скрытый потенциал раннего кино — длительность кадра, его неразделенность, а точнее неразделенность мира в кадре.

Однако современные исследователи чаще всего прослеживают путь «осмысленного» использования длинного кадра от начала 1940-х, но более всего — от послевоенного этапа развития кинематографа и связывают его во многом с появлением теоретических работ А. Базена<sup>7</sup>, посвященных О. Уэллсу, У. Уайлеру и неореализму. Что не до конца справедливо: даже если не рассматривать работы пионеров кино (как это делаем мы), все равно существуют более ранние примеры

---

<sup>4</sup> Жарковский Дж. Фотография — новый вид искусства. URL: <https://irinaklimenko.ru/the-photographers-playbook/fotografija-novyj-vid-iskusstva-dzhon-zharkovskij> (дата обращения: 21.01.2025).

<sup>5</sup> Koepnick L. *The Long Take : Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>6</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. P. 36.

<sup>7</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 97–120.

осмысленного авторского обращения к длительности — у К. Дрейера, Ж. Дювивье, Ж. Ренуара и др. К вышеупомянутым выводам обычно добавляется и такой усредненный тезис: обращение к такому типу кадра берет начало в середине XX века, но тот длинный кадр, который мы встречаем в «медленном кино», является совсем иным и решает иные задачи. Да, задачи другие, но инструмент все-таки остается тем же, и, как нам кажется, актуальнее говорить о разнообразии его качеств и функций. Получается, что сами исследователи не отрицают того, что это один и тот же инструмент, но почему-то привилегированной (по смыслу и эстетическим задачам) выбирается та или иная его функция или период активного использования (послевоенное кино, «медленное кино» и т. д.). При анализе кинематографических примеров это приводит в том числе к разделению их на две группы: первая — те фильмы, в которых длинный кадр используется для достижения «высоких» авторских целей и эстетических результатов, вторая — где длинный кадр служит инструментом, усиливающим зрелищность, развлекательную составляющую и только (эту группу обычно обходят вниманием — как не самую эстетически актуальную). Нам такое разделение кажется нецелесообразным, да и весьма спорным, так как проведение границы между ними — вопрос сложный.

Результат применения длинного кадра — это проявление его качеств и реализация функций, имеющих богатый спектр выразительности. По нашему мнению, одна из уникальных особенностей длинного кадра — его «дуалистическая» природа. Дуализм проявляет себя на нескольких уровнях: с точки зрения средств воплощения кадр может стремиться и к максимальной статике (и достигать такого эффекта, практически становясь фотографией — раскрывая и, в хорошем смысле, эксплуатируя ее выразительный потенциал), и к максимальному движению (используя возможность именно кинематографического кадра с движением камеры); с точки зрения эффекта, которого длинный кадр может достигать, он может стремиться как к усилению «зрелищности» и подчеркиванию драматургии (именно это свойство длинного кадра часто выносятся исследователями за скобки, особенно когда необходимо

описать отличие «обычного» фильма от «медленного кино»<sup>8</sup>), так и к созданию ощущения «скуки»<sup>9</sup> или замедления.

В основе длинного кадра лежат две важнейшие категории, которые осмысляет и фотография, и кинематограф, — движение и время. Давнее стремление человека запечатлеть движение и создать копию действительности реализуется именно с появлением фотографического изображения, об этом, в частности, говорит А. Базен в своей знаменитой статье «Онтология фотографического образа»<sup>10</sup>. Но важно отметить, что появление фотографии меняет и отношения человека со временем и создает иную ситуацию коммуникации с действительностью посредством получаемого изображения: если раньше, как пишет Г. Пондопуло: «Глаз человека представлялся как “окно”, открытое в мир, а мир *видился*, как “картина”, границы которой обрамлены “рамой” обозримой действительности. Видение действительности отождествлялось с тем, что видит глаз, а видит он действительность, развернутую в пространстве», то, когда появляется фотография, пространство, по его словам, «...становится функцией времени, так как все оказывается *пронизанным временем*»<sup>11</sup>. Свойственная человеческой природе тяга к роли «творца» и попытка приблизиться в своем творении к уровню реальной действительности ускоряют развитие нового медиума: преодолевается длительность фотографической выдержки (стоит отметить, что в дальнейшем длинная выдержка обретает статус инструмента, а в последнее время — становится влиятельным методом работы фотографов, таких как Х. Сугимото, М. Везелли, и в таком ее использовании, без сомнения, «отражается» диалог с тенденциями замедления, о которых, в

---

<sup>8</sup> Putman C. Countering Dominant Cinema : Temporality in Meek’s Cutoff // Senses of Cinema. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (дата обращения: 30.03.2024).

<sup>9</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 33–35.

<sup>10</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 40–47.

<sup>11</sup> Там же.

частности, пишет Л. Кёпник<sup>12</sup>, а для нас — просматривается связь с кинематографическим длинным кадром), возникает хронофотография и, наконец, кинематограф. Конечно, движение и время — принципиальная основа кинематографа, но именно в длинном кадре эти категории выходят на первый план и становятся формообразующими: особенно это касается их модификаций, относящихся к движению камеры (которое именно в длинном кадре может выстраиваться в партитуру и принимать на себя роль инструмента, формирующего длительность и влияющего на ее восприятие), движения внутри кадра (наполненности динамической составляющей) и непосредственно фактической длительности кадра. Поэтому нам кажется, что один из возможных продуктивных методов изучения длинного кадра лежит в области анализа эстетического потенциала диалога категорий движения и длительности, каждая из которых формируется благодаря свойствам аппарата-посредника (камеры), наличие которого является основой и фундаментальным отличием фотографии и кинематографа от других искусств.

В разговоре о категории времени в движущемся изображении нельзя не упомянуть еще один этап и еще одно направление в искусстве XX века, которые оказывают влияние и на развитие методов применения длинного кадра, и на очередной пересмотр отношений и художника, и зрителя со временем и движением. Речь идет о видеоарте — феномен которого мыслился в диалоге с прерывистым кинематографическим повествованием как совершенно новый способ фиксации времени и его передачи, где ключевыми становились обыденность и длительность (часто незначительного действия). Однако по мере своего развития видеоарт все активнее перенимал подходы, выработанные кинематографом — в частности, монтажные решения, в том числе тенденции использования которых и их переосмысление на территории видеоарта

---

<sup>12</sup> Кёпник Л. О медленности / пер. Н. Ставрогиной. М. : Новое литературное обозрение, 2023. С. 344.

классифицирует в своей книге «Видеоарт. Монтаж зрителя»<sup>13</sup> А. Першеева. Но поскольку задачи видеоарта все же остаются иными, вопрос об уникальном способе взаимодействия со временем актуален, правда, как нам кажется, он разворачивается уже в другой плоскости — не столько в плоскости внутрикадровой и экранной, сколько в плоскости экспонирования и взаимодействия с движущимся изображением в пространстве галерейном и цифровом. Почему же нам важно упомянуть видеоарт? Потому что в современном контексте наблюдается активное стирание границ между кинематографом и современным искусством, и такие кинематографические произведения (которые мы будем рассматривать), как, например, «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (2003) А. Киаростами или «С Востока» (1993) Ш. Акерман и другие подобные, уже могут быть показаны и в галерее, будучи при этом (как в случае с А. Киаростами и Ш. Акерман) разделенными на отдельные длинные кадры. Такие «путешествия» произведений между пространствами для существования и конечными формами их предъявления (на что в немалой степени как раз и повлияло развитие видеоарта) провоцируют в очередной раз пересматривать ситуацию эстетического опыта и ставят вопрос о том, как следует разделять или не разделять произведения, относящиеся к кинематографу, и те, которые выходят за границы его традиционного понимания. И, как следствие, какие фильмы выбирать для анализа в контексте разговора о длинном кадре в том числе. Во многом этот проблемный аспект становится основой для выделения современных фильмов, относимых исследователями к «медленному кино» как отдельной категории, сильно отличающейся от предыдущих опытов в этом ключе, хотя бы даже от картин середины XX века, многие из которых формально имеют полное право по своим характеристикам называться «медленными». Мы не будем основательно заходить на территорию современного искусства, однако разберем ряд экспериментальных примеров из истории, оказавших особое влияние на длинный кадр.

---

<sup>13</sup> Першеева А. Д. Видеоарт. Монтаж зрителя. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии; Пальмира, 2020. 419 с.

Таким образом, данная диссертационная работа посвящена рассмотрению длинного кадра с позиции отношения к нему как к «первоэлементу» кинематографа. Такая позиция диктует необходимость учитывать связь со статичным изображением в контексте анализа эстетических возможностей длинного кадра. А также позволяет внести в область рассмотрения фильма без привязки к конкретному периоду или направлению. Возвращение к основам и особое внимание к категориям движения и времени дают возможность построить анализ на базе характера существования камеры. Важными задачами диссертационного исследования являются: рассмотрение возможного пути для определения концепции генезиса длинного кадра, выделение его качеств и функций, а также изучение его эстетического потенциала.

Актуальность темы определяется необходимостью пересмотра системы эстетических отношений и зрителя, и автора произведения с инструментами киноязыка, в частности с длинным кадром. В свете последних тенденций «замедления», обращения к «процессуальности» важным является уточнение и расширение подходов к выявлению особенностей природы длинного кадра, что также актуально и для практической стороны кинематографа: в дальнейшем это может в том числе повлиять на использование длинного кадра как инструмента киноязыка с максимальным потенциалом выразительности.

### **Степень научной разработанности темы**

Тенденции развития современного кинематографа, в том числе изучение инструментария, к которому обращаются авторы, становятся объектом внимания исследователей из различных отраслей знания — киноведения, философии, социологии, эстетики и пр. Среди актуальных и важных явлений выделяется «медленное кино»: за несколько десятилетий появился ряд работ, уже составивших классический фундамент по этой теме. Однако одному из центральных инструментов, используемых авторами данного направления в том числе, а именно длинному кадру, уделяют не так много внимания.

Фундаментальных работ на данную тему в отечественном киноведении нам найти не удалось.

Чаще всего длинный кадр становится поводом для разговора о более общих вещах — таких, как время, длительность, опыт зрительского восприятия, которые в итоге и входят в результаты и выводы. Конечно, эти категории и темы неотделимы от эстетических возможностей данного инструмента, но о нем самом и его структуре, а также о попытках определить его природу или предложить классификацию с точки зрения качеств и функций все равно сказано мало. Направление «медленное кино» перетягивает на себя внимание исследователей, и в результате из анализа исключают фильмы, в которых авторы работают с длинным кадром, но полученный художественный результат не представляется возможным отнести к эстетике данного направления. «За кадром» остаются так называемые «зрелищные» примеры — как будто бы способность длинного кадра усиливать драматургию не является одной из его возможностей и функций. В представленном исследовании как перспективное направление для разговора обозначается рассмотрение длинного кадра в связке с фундаментальными характеристиками и качествами кадра как единицы повествования, без привязки к какому-либо направлению или конкретному эстетическому результату.

Диссертация опирается на массив знаний, накопленный искусствоведением и другими гуманитарными науками. В фокусе внимания несколько групп источников: исследования, обращенные к природе фотографии и кинематографа, к теории и особенностям языка данных медиумов; тексты, осмысляющие природу визуального образа, категорию времени и длительности, эволюцию взгляда и опыт зрительского восприятия; работы, рассматривающие драматургию и ее компоненты в контексте кинематографического произведения; исследования, посвященные структурным компонентам фильма — кадру, его свойствам, движению камеры, планам и т. д.; корпус работ осмысляющих направление «медленное кино» и конкретно длинный кадр; а также тексты, посвященные отдельным режиссерам и особенностям их авторского языка.

В плоскости разговора о генезисе длинного кадра и его прообразах рассматриваются работы по теории статичного и движущегося изображения. Среди них тексты Р. Барта<sup>14</sup>, посвященные проблеме возможностей, которые предоставляет фотография для «взгляда» зрителя, и, в частности, такому явлению, как *punctum*; а также выводы и сомнения Барта по поводу способностей кинематографа предоставлять пространство для размышления<sup>15</sup> (актуальное для длинного кадра). Работы В. Флюссера<sup>16</sup> и В. Беньямина<sup>17</sup>, обращающие внимание на взаимоотношение фотографического изображения с реальностью и анализирующие эволюцию и стратегии создания ее копии; в вопросе выявления прообразов длинного кадра оказываются важны упомянутые В. Беньямином «панорамы»<sup>18</sup>. Тексты Г. Пондопуло<sup>19</sup>, рассматривающие фотографическое изображение через призму изменения отношений человека с реальностью в исторической перспективе, где в том числе осмысляется период появления фотографии в сопоставлении с параллельно развивающимся реалистическим направлением в литературе<sup>20</sup> (как вглядывающимся в детали действительности). Исследования О. Гавришиной<sup>21</sup> о формировании визуального фотографического канона и его отражении в современности. Тексты Ш. Коттон<sup>22</sup>, посвященные существованию фотографии в контексте современного искусства.

Среди работ, касающихся теории кинематографа, особое значение для представленной диссертации имеют тексты А. Базена, основные положения которых, связанные с глубинной мизансценой и длительностью кадра<sup>23</sup>,

---

<sup>14</sup> Барт Р. *Camera Lucida* : Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М. : Ад Маргинем, 2021. 192 с.

<sup>15</sup> Там же. С. 73.

<sup>16</sup> Флюссер В. *За философию фотографии* / пер. Г. Хайдаровой. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. 146 с.

<sup>17</sup> Беньямин В. *Краткая история фотографии* / пер. С. Ромашко. М. : Ад Маргинем, 2023. 128 с.

<sup>18</sup> Там же. С. 14.

<sup>19</sup> Пондопуло Г. К. *Фотография. История. Эстетика. Культура*. М.: ВГИК, 2008. 336 с.

<sup>20</sup> Там же. С. 97-113.

<sup>21</sup> Гавришина О. В. *Империя света: Фотография как визуальная практика эпохи «современности»*. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 192 с.

<sup>22</sup> Коттон Ш. *Фотография как современное искусство* / пер. А. Глебовская. М. : Ад Маргинем, 2020. 288 с.

<sup>23</sup> Базен А. *Что такое кино?* / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 80–120.

переосмысляются в свете современных исследований, посвященных «медленному кино», и имеют отношение к разговору о длинном кадре, — остановимся на них поподробнее. У А. Базена нет как такового понятия «длинный кадр», да и не сам кадр его интересует, а оппозиция «монтажного» и «немонтажного» кинематографа и «природные» особенности данного медиума. В результате чего концепция взгляда на кадр с увеличенной длительностью строится вокруг конструкта, где один кадр чаще всего вмещает в себя одну сцену и эстетически формируется по принципу организации глубинной мизансцены. Глубинная мизансцена в границах одного кадра работает с распределением действия по планам, уходящим в глубину, — их взаимодействие, выстроенное рукой режиссера, позволяет зрителю считывать диалог и разворачивать повествование за счет внимательного и более длительного взгляда на происходящее. Именно с этим Базен связывает элемент большей зрительской свободы<sup>24</sup>: режиссер не навязывает монтажными склейками повествовательную структуру, а как бы предлагает в нее погрузиться. Хотя Базен и не акцентирует внимание на том, что выстроенная глубинная мизансцена является не менее активным способом управления вниманием зрителя, а больше восхищается ее «свободой», — он приводит говорящий об этом знаменитый пример<sup>25</sup> из фильма У. Уайлера «Лисички» (1941). Кадр, в котором героиня (Б. Дэвис) на переднем плане, замерев в пол-оборота, «прислушивается» к движениям смертельно больного мужа, который пытается подняться по лестнице, в то время как героиня отказывает ему в какой-либо помощи. Такого рода глубинная мизансцена, задача которой — развернуть перед глазами зрителя небольшой «эпизод» из системы взаимоотношений героев (фактически заключающий в себе все составные элементы схемы развития истории), требует увеличения длительности кадра, которая и позволяет «проникнуться» повествованием, получить должное эмоциональное напряжение и оказаться в позиции, имитирующей «реалистический» взгляд: единство фрагмента, полный его охват и чаще всего в

---

<sup>24</sup> Там же. С. 93.

<sup>25</sup> Там же. С. 99–101.

случае тех примеров, к которым обращается Базен, нахождение на позиции статичной камеры, которая как бы пригвозждает вас к месту. Критическая позиция Базена по отношению к «монтажному» кинематографу естественным образом отражается и в примерах, которые он выбирает для своих теоретических размышлений, — а именно в том, что почти все они тяготеют к статике (если у Уэллса в «Гражданине Кейне» и есть движение камеры, то оно минимально и выверено, и ставка сделана во многом на глубину кадра); на наш взгляд, это также связано с размышлениями Базена об основной задаче фотографии и кинематографа, выраженной в стремлении к реализму (конечно, по Базену)<sup>26</sup>, — в данном случае отсутствие активного движения камеры, скорее всего, будет более уместным.

Стоит упомянуть и тексты Базена о неореализме: обращение к примерам из неореалистического кинематографа (где уже можно встретить бóльшую естественность движения камеры и другую ее драматургию) у теоретика окрашено бóльшим вниманием именно к реалистическим аспектам<sup>27</sup> в их совокупности, а не столько к кадру, его длительности и специфике. Однако и то и другое — и глубинная мизансцена, и поиски языка в неореализме — дают современным исследователям основательную базу для того, чтобы именно от этого этапа рассматривать начало формирования эстетики направления «медленного кино» и длинного кадра как одного из ее элементов, что, на наш взгляд, дискуссионно. В те же 1950-е, например, и даже немного раньше активно развивается японский кинематограф, готовый вот-вот выйти на европейские экраны и оказать влияние на изменение стилистических приемов. Японская культура с присущим ей созерцательным ритмом жизни проявляется в кинематографе обращением к увеличенной длительности кадра в том числе, к минимальному движению камеры и к «статичности» кинематографического длящегося изображения, но это реже учитывается исследователями.

---

<sup>26</sup> Там же. С. 40–47.

<sup>27</sup> Там же. С. 252–279.

В группе теоретических работ, посвященных кинематографу, также важны тексты З. Кракауэра<sup>28</sup>, который видел специфику кинематографа в его фотографической природе и стремлении к передаче неинсценированной действительности с подчеркиванием элементов случайного. Среди современных исследований по теории движущегося изображения можно выделить книгу «Теория кино» Т. Эльзессера и М. Хагенера<sup>29</sup>, в которой авторы изучают в том числе и эволюцию самих теоретических концепций кинематографа, а также рассматривают связь тела зрителя с фильмом и получаемыми эмоциями, вводя такие концептуальные метафоры, как, например, кино «как окно/рамка»<sup>30</sup>, которые могут быть интересны для разговора о длинном кадре.

В вопросе исследования диалога статичного и движущегося изображения и различных аспектов, связанных с их свойствами, диссертация обращается к таким авторам, как Л. Малви<sup>31</sup>, которая рассматривает историю кинематографа через призму результатов прихода новых технологий, в том числе связанных с эволюцией просмотра фильма (и, как следствие, пересмотра классических фильмов «новыми» способами). Она обнаруживает в этом диалоге возможность пересмотра репрезентации времени в отношениях между движением и неподвижностью в кино (возникающих, в частности, из новых способов просмотра, в которых зритель может управлять изображением — останавливать, перематывать и пр.). Переход неподвижного изображения в движущееся и наоборот становится важным проблемным вопросом при исследовании эстетических свойств длинного кадра в нашем случае. Можно упомянуть и тексты М. Доан<sup>32</sup>: в контексте исследования репрезентации времени в неподвижном и движущемся изображении она обращается к рассмотрению практик

<sup>28</sup> Кракауэр З. Природа фильма : Реабилитация физической реальности / пер. Д. Соколовой. М. : Искусство, 1974. 424 с.

<sup>29</sup> Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино : Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонин и др. СПб. : Сеанс, 2018. 440 с.

<sup>30</sup> Там же. С. 26.

<sup>31</sup> Mulvey L. Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books, 2006. 218 p.

<sup>32</sup> Doane M. A. The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 289 p.

хронофотографии, которая концептуально может быть отнесена к природе структурных и эстетических особенностей длинного кадра (с нашей точки зрения). Интерес представляет также статья И. Духана<sup>33</sup>, рассматривающая категорию длительности на основе философии А. Бергсона на материале искусства конца XIX — начала XX века (живопись, фотография), которое стремилось обратиться к выражению длительности и состояния «становления» через совмещение статичных фрагментов реальности в единстве художественного произведения.

Рассматривая вопросы связанные с категориями времени, длительности и процессом конструирования визуального образа, мы привлекаем работы Ж. Делёза<sup>34</sup>, посвященные анализу «образа-движения» и «образа-времени» в контексте философии А. Бергсона; тексты Р. Баржавеля<sup>35</sup> и А. Базена<sup>36</sup>, посвященные понятию «тотальное кино» (позиция Баржавеля даже более близка к нашим рассуждениям: одной из характеристик будущего для него «тотального кино» он видел высокую степень погружения зрителя в мир на экране, которая произойдет в том числе за счет технологической эволюции аппарата, — что мы и видим в связи с появлением возможности, например, снимать все более и более длинные кадры); М. Ямпольского о феномене изображения<sup>37</sup> и его природе в связке с конструированием образа и киноязыком (он отмечает в раннем кинематографе стремление к «ярко выраженной континуальной природе»<sup>38</sup>, а не к фрагментации мира). Для нас важным является как раз позиция выделения континуальной природы в раннем кино. В рамках вышеназванных вопросов

---

<sup>33</sup> Духан И. Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент // Логос. 2009. № 3. С. 185–202.

<sup>34</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. 560 с.

<sup>35</sup> Barjavel R. Cinéma total: essai sur les formes futures du cinéma. Paris : Denoël, 1944. 106 p.

<sup>36</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 47–53.

<sup>37</sup> Ямпольский М. Б. Изображение : курс лекций. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.

<sup>38</sup> Ямпольский М. Б. Язык — тело — случай : Кинематограф и поиски смысла. М. : Новое литературное обозрение, 2004. С. 34.

полезными могут оказаться и работы А. Бурова<sup>39</sup>, посвященные проблемам эволюции визуальности в экранных искусствах, в частности его размышления о «повторении» как художественном приеме в контексте визуальности и его связи с образными отношениями и временем. В эту же группу можно включить теоретические тексты А. Тарковского, анализирующие проблематику времени<sup>40</sup> относительно природы кинематографа и монтажной структуры<sup>41</sup>.

Немаловажным является и вопрос зрительского восприятия вышеупомянутых категорий в связке с авторскими подходами к созданию образа в фильме: это отражено у Жана-Люка Нанси<sup>42</sup> применительно к произведениям А. Киаростами, у Ж. Рансьера<sup>43</sup> в анализе творчества Б. Тара, у Л. Малви в размышлениях о «задумчивом зрителе» (*pensive spectator*)<sup>44</sup>, в статье И. Духана и А. Старусевой-Першеевой<sup>45</sup>, посвященной роли зрителя в экранных искусствах на материале видеоарта и кинематографа. Сюда же относятся работы о «новой визуальности» Н. Хренова<sup>46</sup>, в частности рассмотрение вопроса отражения форм традиционной визуальности в новой, которая связана с фотографией и кинематографом; работы по эстетике, посвященные проблемам восприятия<sup>47</sup>,

---

<sup>39</sup> Буров А. М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 216 с.

<sup>40</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. Т. 10. С. 81–92.

<sup>41</sup> Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М. : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. 92 с.

<sup>42</sup> Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. А. Гараджи. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.

<sup>43</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.

<sup>44</sup> Mulvey L. *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*. London : Reaktion Books, 2006. P. 181–196.

<sup>45</sup> Духан И. Н., Старусева-Першеева А. Д. Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2022. Вып. 3 (33). С. 9–38.

<sup>46</sup> Хренов Н. А. Новая визуальность как проблема культуры. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 416 с.

<sup>47</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 179–194.

метафизическим аспектам<sup>48</sup>, рассмотрению современного искусства в контексте эстетического опыта<sup>49</sup> Н. Маньковской в соавторстве с В. Бычковым.

Среди современных исследований, затрагивающих смежные области — кинематограф и современное искусство — и изучение вопросов длительности, отношений со временем автора и зрителя, данная диссертация обращается к работе Л. Кёпника «О медленности», в которой анализируется феномен появления в искусстве тенденций замедления на примерах произведений XX и XXI веков, что имеет важное значение для исследования длинного кадра. Автор в том числе обращается к примерам из современных фотографических практик и видеоарта. Для Кёпника «медленность» — сложное понятие: это не эстетическая стратегия, противостоящая скорости, это скорее способ особого «вглядывания» и растворения в слоях времени, скрытых в потенциале настоящего: «Сделать выбор в пользу медленности — значит принять настоящее во всем его богатстве и разнообразии, освободить его как от груза бессмысленных концепций механического прогресса, так и от ностальгических воспоминаний о прошлом, подойти к настоящему творчески, без оглядки на общепринятые концепции»<sup>50</sup>. В эту группу можно включить и книгу А. Першеевой «Видеоарт. Монтаж зрителя». Для нашей темы особого внимания заслуживают разделы, посвященные однокадровым решениям в видеоарте<sup>51</sup> и пространственному монтажу<sup>52</sup>, положения которых в условиях современного стирания границ между полем современного искусства и кинематографом могут быть учтены при анализе эстетического потенциала длинного кадра.

В отношении проблематики самой структурной единицы кадра (в том числе в контексте драматургии) и связанных с ней вопросов, касающихся движения

---

<sup>48</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 1 (35). С. 161–176.

<sup>49</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Современное искусство в контексте эстетического опыта // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 228–248.

<sup>50</sup> Кёпник Л. О медленности / пер. Н. Ставрогиной. М. : Новое литературное обозрение, 2023. С. 12.

<sup>51</sup> Першеева А. Д. Видеоарт. Монтаж зрителя. М.; СПб. : Т8 Издательские Технологии ; Пальмира, 2020. С. 77–137.

<sup>52</sup> Там же. С. 279–380.

камеры, плана, структуры внутрикадрового пространства, основой для данного исследования послужили работы С. Эйзенштейна<sup>53</sup>, Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна<sup>54</sup>, Л. Нехорошева<sup>55</sup>, Н. Изволова<sup>56</sup>, Д. Бордуэлла<sup>57</sup>, Ж.-Л. Бодри<sup>58</sup>.

Отдельную группу исследований составляют теоретические работы, посвященные проблематике направления «медленное кино». Среди них можно упомянуть сборник под редакцией Тьягу Де Луки и Нано Баррадаса Хорхе<sup>59</sup>, который рассматривает данное направление в широком историческом и географическом поле. Особого внимания заслуживает диссертационное исследование М. Фланагана «Медленное кино: темпоральность и стиль в современном искусстве и экспериментальном кино»<sup>60</sup> — автор рассматривает зарождение эстетических характеристик течения «медленное кино» в послевоенном кинематографе и подробно анализирует его эволюцию в последние три десятилетия. Под термином «медленное кино» Фланаган понимает некую модель «художественного или экспериментального фильма, обладающую рядом отличительных характеристик»<sup>61</sup>, среди которых упомянут и длинный кадр — как структурный прием. В разделе, посвященном длинному кадру, Фланаган акцентирует внимание на том, что это «ключевое формальное свойство, объединяющее поле медленного кино»<sup>62</sup>. То есть длинный кадр неизбежно рассматривается через призму направления и именуется его формальным свойством (мы уже писали, что все-таки длинный кадр не порождение

<sup>53</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 329–484.

<sup>54</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Строеие фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 9–208.

<sup>55</sup> Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма : учебник. М. : ВГИК, 2009. 344 с.

<sup>56</sup> Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория. М. : Материк, 2005. 164 с.

<sup>57</sup> Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино : Введение в историю и теорию кинематографа / пер. А. Иевлевой. М. : Эксмо, 2024. 656 с.

<sup>58</sup> Бодри Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / пер. О. Вивсянюк // Cineticle. 21.09.2017. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (дата обращения: 27.07.2024).

<sup>59</sup> Slow cinema / eds. T. de Luca, N. Jorge. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015. 320 p.

<sup>60</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 228.

<sup>61</sup> Ibid. P. 4.

<sup>62</sup> Ibid. P. 9.

«медленного кино»). Причем характеристика этого формального свойства связывается с созданием режима реализма, максимального приближения к действительности, где особо важными являются такие характеристики зрительского опыта, как созерцание и сенсорное восприятие. Здесь важно отметить, что таким образом Фланаган налагает определенные ограничения на выбор примеров, использующих длинный кадр, и на определение линии его генезиса. Эту свою позицию он подкрепляет опорой на других теоретиков (в частности, на С. Зонтаг) в контексте тезиса о том, что генезис современного «медленного кино» обеспечивает такой кинематограф, в котором медленность и, в частности, длинный кадр используются как «формальная стратегия»<sup>63</sup>. С опорой на теоретиков Розенбаума и Кампани, Фланаган перечисляет среди режиссеров, у которых можно встретить такую стратегию, К. Дрейера, М. Антониони, А. Тарковского, Э. Уорхола, М. Сноу — сама подборка предшественников разной степени экспериментальности логична, с нашей точки зрения, но в то же время за скобки выносятся, например, такие авторы, как Р. Брессон и К. Кесльёвский<sup>64</sup> (их Фланаган хотя бы упоминает, тогда как многие жанровые примеры вообще оставлены за бортом), по той причине, что их стиль обладает другой степенью рефлексии и использует монтаж элементов иначе: без возведения длительности в состояние «формальной стратегии» — при этом что определять под понятием «формальной стратегии», с точки зрения Фланагана, и какие есть способы измерения ее степени, у нас остаются вопросы.

В связи с упоминанием о Р. Брессоне уместно перейти к еще одному источнику и концепции, касающейся в том числе длинного кадра, в которой имя Брессона выделяется иначе, — речь идет о книге П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер». Особенно хотелось бы обратить внимание на ее новое издание<sup>65</sup>, в котором появился раздел «Переосмысляя трансцендентальный стиль в кино» — в него вошли размышления

---

<sup>63</sup> Ibid. P. 11.

<sup>64</sup> Ibid. P. 11.

<sup>65</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

Шредера о «медленном кино». Но сначала стоит сказать о Брессоне. Шредер пишет, что для этого режиссера «форма является *действующим элементом* [курсив автора]»<sup>66</sup>, и не забывает упомянуть, что Брессон — формалист. Как раз в этой строгой работе с формой, где отражается обращение и к удвоениям, и к несоответствиям, и к конструированию особого «реализма» по Брессону, Шредер видит проявления «трансцендентального стиля». Со своей стороны скажем, что и обращение к длительности (в том числе через удвоения) у Брессона есть среди формальных приемов. Получается, что у Шредера в книге работы Брессона оказываются в одном контексте с «медленным кино», в котором он видит продолжение или переосмысление трансцендентального стиля. Следовательно, и длинные кадры, которые есть у Брессона, попадают в контекст линии развития длинного кадра, включающей авторов «медленного кино», что расходится с вышеописанным мнением Фланагана. Это в очередной раз подчеркивает позицию исследователей, что длинный кадр как таковой лишь заложник какого-нибудь стиля — либо трансцендентального, либо «медленного».

Что же Шредер говорит конкретно о длинном кадре: он вносит его в раздел «техник медленного кино»<sup>67</sup>. Опять способом и рамкой для условного определения длинного кадра служит «медленное кино»: «Длинный план — обязательное условие медленного кино. Речь не о сложных планах, снятых на камеру, находящуюся на операторской тележке, и не о следящей съемке, ставшей традиционной для программ киношкол; нет, это преимущественно статичные планы, которым иной раз содействуют неспешные панорамные кадры или движения операторской тележки»<sup>68</sup>. Подчеркнем, что данное утверждение является дискуссионным: кажется смелым заявление о том, что длинный план является обязательным условием медленного кино и бросается в глаза очередное резкое разграничение видов длинного кадра, где сложные кадры остаются за бортом (впрочем, утверждение о «статичности» планов в «медленном кино», тоже

---

<sup>66</sup> Там же. С. 111.

<sup>67</sup> Там же. С. 22.

<sup>68</sup> Там же.

дискуссионно). И далее он замечает, что «длинному плану вовсе не обязательно разрастаться до олимпийских величин, чтобы служить своей цели. Его длительность просто должна превышать ожидаемую»<sup>69</sup>. Он вносит в категорию длинных кадров практически любые кадры чуть ли не от 15 секунд до бесконечности, пытаюсь определить суть длины кадра через отношения с неким «ожиданием» зрителя от длительности действия и соотношение с другими кадрами, при том что сами эти «ожидание» и соотношение он не разбирает. Концепция определения через отношения с «ожиданием» весьма интересна и в достаточной степени близка к сути понимания длинного кадра, но, с нашей точки зрения, Шредер не развивает ее в полной мере, и одна из причин — выбор примеров, которые, опять-таки, не дают полного представления о возможностях длинного кадра.

Одними из самых важных для представленной диссертации являются исследования, посвященные именно длинному кадру; стоит отметить, что их не так много. Широкий спектр применения длинного кадра, его свойств и авторских методов работы с ним описывает сборник эссе (первая англоязычная книга, посвященная длинному кадру<sup>70</sup>) «Длинный кадр. Критические подходы»<sup>71</sup>. Статьи разных авторов рассматривают конкретные фильмы — от классических до экспериментальных (например, Д. Бенинга) — и даже телевизионные примеры, не говоря уже о примерах из области современного искусства. Такой спектр размышлений представляет собой редкий случай среди существующих исследований, которые чаще все-таки пытаются ограничить себя или «медленным кино», или чем-нибудь еще. Однако составители сборника намеренно исключают из области анализа немое кино и документальное, а также классические примеры вроде Уэллса, Хичкока и Антониони (объясняя это тем, что о длинном кадре в их фильмах уже и так много написано) — таким образом отказываясь от какого-то

---

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Bugeja N. A Multitude of Meanings : The Long Take : critical approaches / ed. J. Gibbs, D. Pye. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2019/book-reviews/a-multitude-of-meanings-the-long-take-critical-approaches-ed-john-gibbs-and-douglas-pye/> (дата обращения: 13.05.2025).

<sup>71</sup> The Long Take : Critical approaches / eds. J. Gibbs, D. L. Pye. Palgrave MacMillan, 2017. 280 p.

единого принципа систематизации. При этом сборник также не претендует на то, чтобы дать определение длинного кадра, а скорее представляет широкий срез подходов, не объединенных между собой какой-то четкой концептуальной линией (если не считать за нее теоретические взгляды Базена, к которым обращаются разные авторы сборника), кроме самого длинного кадра.

Следующим важным автором является Л. Кёпник<sup>72</sup>, который посвящает отдельную исследовательскую работу непосредственно длинному кадру — «Длинный кадр и категория чудесного», в ней он рассматривает длинный кадр как особое пространство для возникновения «чудесного» в связи с новым опытом восприятия зрителя; с его точки зрения, именно замедление и предоставление пространства для ожидания и в некотором роде «скуки» позволяет сформировать этот новый опыт. Хотя нам кажется, что опыт «чудесного» заложен в самой природе фотографии и кинематографа: запечатленная реальность уже есть чудо, в котором скрыт опыт удивления от пойманной в аппарат действительности, а именно — опыт удивления модифицированному факту реальности (по А. Лосеву<sup>73</sup>), и это не напрямую связано с выбором эстетики «замедления». Кёпник выделяет два типа кадров: кадры с активным движением камеры внутри (о которых он говорит, что они могут вовсе и не ощущаться длинными) и те самые «длинные», в которых ощутимо давление длительности. Кадры с активным движением камеры для него менее интересны, хотя и являются важным аспектом для упоминания в контексте аргументации. В целом его концепция построена вокруг некоего чуда ощущения длительности и телесного опыта зрителя, связанного с «расширением» восприятия, — отсюда у него возникают примеры и из поля современного искусства.

Диссертационное исследование К. Марноха «Длинный кадр в современном европейском кино»<sup>74</sup> рассматривает длинный кадр «как практическую технику и

---

<sup>72</sup> Koepnick L. *The Long Take : Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>73</sup> Лосев А. Ф. *Диалектика мифа*. М. : АСТ, 2023. С. 297–298.

<sup>74</sup> Marnoch C. *The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis*. University of London, 2014. 294 p.

как критическую концепцию»<sup>75</sup>; автор строит свой анализ длинного кадра на концепциях А. Базена (стремление к реализму), Ж. Делёза («акцент на длительности, обусловленной кризисом действия»<sup>76</sup>) и Д. Бордуэлла (дедраматизация повествовательного действия), фокусируя внимание на фильмах 1950-х, 1960-х и 1970-х, в которых, на его взгляд, и формируется язык нового европейского кино. Марнох очень подробно разбирает ограниченный ряд картин, показывая на их примере эстетический потенциал длинного кадра в свете трех обозначенных теоретических концепций. Что интересно, К. Марнох предпринимает несколько иную попытку анализа<sup>77</sup> по сравнению с М. Фланаганом и Л. Кёпником. Во-первых, его выбор примеров и теоретических концепций связан именно с послевоенным кинематографом, он не концентрируется на современных тенденциях вовсе (что на фоне других выглядит удивительно). Во-вторых, особое внимание он уделяет тому, что в выбранных им кинематографических примерах прослеживается «единство действия и мизансцены, созданное с помощью длинного кадра, и эта цельность является центральной для их различных художественных целей»<sup>78</sup>. «Целостность» и пространство кадра фактически становятся для Марноха определяющими характеристиками длинного кадра в послевоенном кинематографе. Он подчеркивает принцип создания образа у М. Антониони, А. Тарковского и М. Янчо именно через эти аспекты<sup>79</sup>. Также в качестве центральной характеристики длинного кадра для этих примеров Марнох выделяет «переживание времени»<sup>80</sup>, возводя это переживание к теоретическим концепциям А. Базена, Ж. Делёза и Д. Бордуэлла — замечая, что переживание времени в длинном кадре может содержать в себе разные черты, которые были концептуализированы этими теоретиками. Для нас интересной является позиция

---

<sup>75</sup> Ibid. P. 3.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid. P. 283.

<sup>79</sup> Ibid. P. 284.

<sup>80</sup> Ibid.

Марноха, основанная на взглядах Базена: она заключается в том, что длинный кадр происходит из природы фотографического изображения; также заслуживают внимания «пространственная целостность», формируемая свойствами кадра, и разница проживания времени, в которой и могут воплощаться функции кадра (на наш взгляд). Однако ограниченный выбор примеров и зацикленность на нескольких теоретических концепциях будто бы опять обедняют взгляд на длинный кадр.

Нельзя не упомянуть и про размышления, посвященные длинному плану в книге «Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа»<sup>81</sup> Д. Бордуэлла, К. Томпсон и Д. Смита. Авторы подходят к его анализу достаточно формально и кратко, смело совмещая примеры фильмов из разного времени и разных направлений, определяя длинный план (чаще всего именно так звучит в русском переводе термин, хотя, с нашей точки зрения, эта формулировка отсылает к несколько другому значению — подробнее мы поговорим об этом в первой главе) как чисто функционально-технический элемент, не особенно углубляясь в диапазон его эстетических возможностей.

Также диссертация опирается на ряд исследований, посвященных творчеству конкретных режиссеров и осмысляющих особенности их авторского языка и стилистических решений: тексты Л. Айснер<sup>82</sup> о Ф. Мурнау и характере движения камеры в его фильмах; Л. Фелонова<sup>83</sup> о Дж. А. Смите и отличительных чертах его ранних фильмов; Г. Прожико<sup>84</sup> о Р. Флаэрти и особенностях формирования образа на документальном экране; Ж. Рансьера<sup>85</sup> о Б. Тарре;

---

<sup>81</sup> Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино : Введение в историю и теорию кинематографа / пер. А. Иевлевой. М. : Эксмо, 2024. 656 с.

<sup>82</sup> Айснер Л. Демонический экран / пер. К. Тимофеевой. М. : Rosebud Publishing, 2010. 240 с.

<sup>83</sup> Фелонов Л. Б. Монтаж в немом кино. Ч. 2 : Ранние английские фильмы. М. : ВГИК, 1978. 56 с.

<sup>84</sup> Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного кино). М. : ВГИК, 2011. 222 с.

<sup>85</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.

С. Лима<sup>86</sup> о Цай Минляне; Жана-Люка Нанси<sup>87</sup> об А. Киаростами; В. Шитовой<sup>88</sup> о Л. Висконти; И. Лищинского<sup>89</sup>, А. Базена<sup>90</sup> о Ж. Ренуаре; Ж. Делёза<sup>91</sup>, Д. Гиббса<sup>92</sup>, А. Насртдиновой<sup>93</sup> о М. Офюльсе; М. Ле Фаню<sup>94</sup> о К. Мидзогути; Л. Зайцевой<sup>95</sup> о стилистических особенностях кинематографа оттепели; Е. Дульгеру<sup>96</sup>, М. Туровской<sup>97</sup>, С. Фрейлиха<sup>98</sup>, Р. Бёрда<sup>99</sup> о специфике фильмов А. Тарковского и его авторских решений в плоскости работы с временными слоями в кинематографическом произведении; статьи О. Рейзен<sup>100</sup>, М. Безенковой<sup>101</sup>, Л. Карахана<sup>102</sup>, Ю. Михеевой<sup>103</sup> об отдельных аспектах авторского языка анализируемых в диссертации режиссеров; а также автобиографические тексты

---

<sup>86</sup> Lim S. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness. Honolulu : University of Hawaii Press, 2014. 242 p.

<sup>87</sup> Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. А. Гараджи. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.

<sup>88</sup> Шитова В. В. Лукино Висконти. М. : Искусство, 1965. 224 с.

<sup>89</sup> Лищинский И. И. Жан Ренуар во времени и в пространстве // Жан Ренуар : Статьи, интервью, воспоминания, сценарии / сост. И. Лищинский. М. : Искусство. 1972. С. 6–74.

<sup>90</sup> Базен А. Жан Ренуар / пер. И. Эпштейна. М. : Музей кино, 1995. 191 с.

<sup>91</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. 560 с.

<sup>92</sup> Gibbs J. Opening movements in Ophuls: long takes, leading characters and luxuries // The Long Take : Critical Approaches / eds. J. Gibbs, D. Pue. London : Palgrave MacMillan, 2017. P. 89–102.

<sup>93</sup> Насртдинова А. Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса // Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 285–303.

<sup>94</sup> Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевой. М. : Rosebud Publishing, 2018. 234 с.

<sup>95</sup> Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы) : монография. М. ; СПб. : Нестор-История, 2017. 344 с.

<sup>96</sup> Дульгеру Е. Д. Фильм как молитва : Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского / пер. Е. Дульгеру. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2021. 256 с.

<sup>97</sup> Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб. : Сеанс, 2021. 464 с.

<sup>98</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов. М. : Академический проект, 2018. 512 с.

<sup>99</sup> Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 360 с.

<sup>100</sup> Рейзен О. К. Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино // Вестник ВГИК. 2012. Т. 4. № 2–3. С. 204–219.

<sup>101</sup> Безенкова М. В. Тема творчества и трансформация экранной картины мира в фильмах Глеба Панфилова (на примере фильмов 60–80-х годов XX века) // Философия и культура. 2019. № 8. С. 1–13.

<sup>102</sup> Карахан Л. М. Вне конкурса. «24 кадра», автор Аббас Киаростами // Искусство кино. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/vne-konkursa-24-kadra-avtor-abbas-kiarostami/> (дата обращения: 20.02.2023).

<sup>103</sup> Михеева Ю. В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. 2015. № 3. С. 148–163.

или сборники тех или иных высказываний самих авторов: И. Бергмана<sup>104</sup>, А. Киаростами<sup>105</sup>, К. Дрейера<sup>106</sup>.

### **В обобщенном виде источниками исследования послужили**

Теоретические исследования в области природы статичного и движущегося изображения и их диалога таких авторов, как Р. Барт, В. Беньямин, В. Флюссер, Г. Пондопуло, О. Гавришина, Ш. Коттон, А. Базен, З. Кракауэр, Т. Эльзесер, М. Хагенер, Л. Малви, М. Доан, И. Духан.

При исследовании вопросов, связанных с категориями времени, длительности и конструирования визуального образа, автор опирался на работы: Ж. Делёза, Р. Баржавеля, А. Базена, М. Ямпольского, А. Букова, Н. Хренова.

В области эволюции зрительского восприятия и проблемы «взгляда» зрителя диссертация обращается к исследованиям Ж.-Л. Нанси, Ж. Рансьера, Л. Малви, И. Духана, А. Старусевой-Першеевой, Н. Маньковской и В. Бычкова.

Среди исследований, затрагивающих и кинематограф, и область современного искусства в контексте изучения длительности (в том числе частного случая длительности, присущей кадру), работа опирается на тексты Л. Кёпника и на исследование видеоарта А. Першеевой.

В отношении проблематики самой структурной единицы кадра основой для данного исследования послужили работы С. Эйзенштейна, Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна, Л. Нехорошева, Н. Изволова, Д. Бордуэлла, Ж.-Л. Бодри.

Теоретические исследования, посвященные направлению «медленное кино»: П. Шредер, М. Фланаган, сборник «Медленное кино» под редакцией Т. Де Луки и Н. Б. Хорхе.

При рассмотрении проблематики длинного кадра как инструмента киноязыка автор диссертации опирался на ряд исследований, посвященных

<sup>104</sup> Бергман И. Картины / пер. А. Афиногенова. СПб. : Сеанс, 2021. 336 с.

<sup>105</sup> Кронин П. Уроки Киаростами / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2024. 256 с.

<sup>106</sup> Дрейер К. О кино : Статьи и интервью / пер. Е. Краснова и др. М. : Новое издательство, 2016. 205 с.

конкретно длинному кадру: сборник «Длинный кадр. Критические подходы» под редакцией Дж. Гибса и Д. Пуе, исследования Л. Кёпника, К. Марноха и Д. Бордуэлла, П. Шредера.

В области изучения авторских подходов конкретных режиссеров диссертация обращается к текстам Л. Айснер, Л. Фелонова, Г. Прожико, Ж. Рансьера, С. Лима, Жана-Люка Нанси, В. Шитовой, И. Лищинского, А. Базена, Ж. Делёза, Д. Гиббса, А. Насртдиновой, М. Ле Фаню, Л. Зайцевой, Е. Дульгеру, М. Туровской, С. Фрейлиха, Р. Бёрда, О. Рейзен, М. Безенковой, Л. Карахана, Ю. Михеевой.

**Объект исследования** — фильмы различных периодов из истории кинематографа, использующие кадр с акцентированно увеличенной длительностью. Выбор фильмов обусловлен их эстетической значимостью, уникальностью применения такого инструмента киноязыка, как длинный кадр, в процессе создания художественного образа. Широкий спектр фильмов, выбранных для анализа, позволяет приблизиться к пониманию природы длинного кадра, выявить его качества, функции и эстетический потенциал.

**Предмет исследования** — длинный кадр как инструмент киноязыка и его эстетический потенциал.

**Рамки исследования** — хронологический диапазон материала определяется необходимостью исследования эволюции такого инструмента киноязыка, как длинный кадр, который сочетает в себе и эстетические, и технологические характеристики, претерпевающие изменения на протяжении всей истории кинематографа. Так как не существует однозначного определения данного инструмента, важно рассмотреть отношения с длительностью кадра в максимально широком диапазоне, чтобы определить схожие стратегии создания длительности кадра, сравнить задачи и функции, а также достигаемый авторами результат. Немаловажным является и обращение к фотографии и другим

искусствам, предшествовавшим кинематографу, для установления преемственности в методах работы с изображением, а также для формулирования концепции генезиса длинного кадра.

**Эмпирической базой** исследования стали произведения режиссеров, принадлежащих к различным периодам и школам в истории кино (включая экспериментальные течения), в которых наиболее наглядно прослеживается использование длинного кадра как инструмента киноязыка с целью достижения различных эстетических результатов.

**Рабочая гипотеза исследования.** Длинный кадр является уникальным инструментом киноязыка, в котором прослеживаются и реализуются через взаимодействие с длительностью две формы познания и создания копии реальности — статичный и движущийся фрагмент. Эти формы внутри длинного кадра могут перетекать друг в друга, балансируя между статикой и динамикой. Отражение балансирования между двумя полюсами выражается в конкретных характеристиках кадра — его статичном положении или в его движении. Таким образом, вопрос длительности кадра — это не вопрос фактической длительности, а вопрос темпо-ритма, который рождается из диалога двух формообразующих компонентов: характера движения камеры (сюда входит и статичная позиция) и длительности кадра. При этом и длительность кадра формирует партитуру движения, и партитура движения оказывает влияние на окончательное формирование длительности. Следовательно, сама характеристика длительности не имеет первостепенного значения. Первостепенное значение имеет темпо-ритмический рисунок движений во времени в контексте драматургии и концепции автора. То есть «длинный кадр» — название, по сути, метафорическое, где длительность можно определять не измерением фактической длины кадра, а исключительно через определенные отношения его природных и эстетических параметров. Нами в качестве таких параметров избираются базовые

характеристики кинематографа и лежащей в его основе фотографии: движение и статика.

**Цель диссертационной работы** — выявление концепции для определения генезиса природы длинного кадра и его эстетического потенциала в контексте развития киноязыка; определение качеств, функций и спектра возможностей длинного кадра на базе данной концепции.

Данная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Проанализировать истоки длинного кадра, выделить его прообразы и их новые эстетические характеристики.
2. Выявить ключевые проблемы, связанные с определением длинного кадра в кинематографе и сформулировать концепцию генезиса природы длинного кадра.
3. Разработать параметры для анализа длинного кадра как инструмента киноязыка.
4. Рассмотреть особенности применения стратегий работы с длительностью кадра в различные периоды истории кинематографа и в контексте различных направлений (включая поле «зрительского», «авторского» и «экспериментального» кинематографа) в связке с его «природными» свойствами.
5. Выявить специфику качеств длинного кадра и классифицировать на их базе его функции.
6. Проанализировать различные авторские методы работы с длинным кадром как инструментом киноязыка.

### **Научная новизна исследования**

1. Дана характеристика специфических особенностей, функций и качеств такого вида кадра, как длинный кадр, с учетом качеств его прообразов — в особенности фотографического изображения.

2. Предложена концепция для анализа длинного кадра через темпоритмический рисунок двух компонентов: движения камеры и длительности кадра. На базе данной концепции предложено разделить длинные кадры на два вида: со статичной камерой и с движущейся.

3. Сформулирована концепция определения длинного кадра как инструмента киноязыка.

4. Проанализирован эстетический потенциал длинного кадра и его развитие в контексте истории кинематографа.

5. Предложена классификация длинного кадра как инструмента киноязыка на основе его качеств и функций.

### **Теоретическая и практическая значимость исследования**

Результаты исследования могут иметь как научно-теоретическое значение, так и практическое: они могут быть применены в процессе творческой работы над созданием художественного произведения или в дальнейшем изучении киноязыка.

Выявленный подход к определению генезиса природы длинного кадра и предложенная классификация спектра его эстетических возможностей имеют в себе потенциал для включения как в учебно-образовательные программы по истории и теории кинематографа, так и в программы практик режиссерских мастерских на профильных факультетах и отделениях вузов. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы как концептуальная база для режиссеров, сценаристов, операторов художественных и документальных фильмов, а также для современных художников, работающих с фотографией или движущимся изображением. Представленная концепция длинного кадра и искусствоведческий анализ ряда фильмов могут стать основой для дальнейших научно-теоретических исследований, посвященных различным аспектам киноязыка.

## **Методология и методы исследования**

В диссертационной работе используется комплекс методов и подходов, в том числе: типологический метод, системно-аналитический и культурно-исторический подходы. В целях определения концепции генезиса длинного кадра был применен сравнительный анализ стратегий конструирования художественной формы в предшествовавших кинематографу видах искусства. Системно-аналитический и описательно-аналитический методы применялись при анализе спектра возможностей длинного кадра.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Оптимальное название для кадра с увеличенной длительностью — термин «длинный кадр», в котором под кадром мы понимаем непрерывный отрезок фильма (снятый статичной или движущейся камерой), а под длительностью — фактическую длительность этого отрезка, выраженную в минутах и секундах.

2. Длинный кадр имеет значение сам по себе как инструмент киноязыка и не нуждается в рассматривании его исключительно как приема, относящегося к тому или иному направлению. Наоборот, изучать длинный кадр необходимо как инструмент киноязыка, обращаясь к широкому спектру примеров: от «зрелищных» до скучных.

3. Основные прообразы длинного кадра — росписи, свитки и панорамы, живопись, фотография. Центральное место среди них занимает фотография. Статичные прообразы длинного кадра демонстрируют развитие методов конструирования длительности и такие подходы, как создание буквальных и смысловых слоев в изображении, удвоения и повторения, растянутость во времени, серийность и повторяемость одного сюжета, а также обращение к особой роли длительности взгляда. Все это в дальнейшем использует и

переосмысляет длинный кадр, будучи встроенным в извечную цепочку решения динамических задач в изображении.

4. Особое значение имеет диалог статики и движения в изображении применительно к созданию длинного кадра. Кроме того, в длинном кадре возникает уникальное переходное состояние «статика-движение», которое часто становится предметом осмысления авторов в контексте работы с длительностью.

5. Длинный кадр использует два направления реализации взгляда на действительность: стремление ее замедлить и приблизить к статике, а иногда и вовсе к фотографии и, наоборот, использовать основное отличие кинематографа от статичного изображения — наличие движения на всех уровнях.

6. Вопрос длительности кадра — это не вопрос фактической длительности, а вопрос темпо-ритма, который рождается из диалога двух формообразующих компонентов — характера движения камеры (сюда входит и статичная позиция) и длительности кадра.

7. Для рассмотрения и анализа эстетического потенциала, качеств и функций длинного кадра важное значение наряду с диалогом статики и движения имеет и диалог между всем повествованием (драматургией и строением фильма) и «замедлением» отдельных фрагментов или общего ритма.

8. Длинный кадр можно разделить на два вида: кадр, снятый статичной камерой, и кадр с движением камеры, где характер существования камеры во многом определяет и отношения с длительностью, и функцию кадра.

9. Основные качества и функции длинного кадра. Качества: 1) возможность предоставления пространства для разглядывания и созерцания; 2) влияние на структуры нарратива — работа с пространственно-временными аспектами формирования кинематографического произведения в контексте драматургии; 3) перевод за счет длительности информации, содержащейся в кадре, в иное состояние, скрытое за реализмом происходящего (по сути, «переворот» содержания, работа со скрытым смыслом). Функции: 1) «оптика», или оптическая; 2) «пространство и время», или работа с пространственно-

временными структурами нарратива и драматургией; 3) «скрытое», или перевод происходящего в длинном кадре в иное состояние.

10. Возможная концепция определения длинного кадра может звучать так: это искусственно конструируемая структура, основанная на изначально присущем кинематографическому кадру «домонтажном» свойстве — длительности и неделимости фрагмента. Основная задача этой структуры — передача целостности реальности через акцентированно протяженный взгляд на нее со стороны автора и формирование ситуации для такой протяженности взгляда для зрителя. Для активизации процесса передачи «целостности» выбирается характер поведения камеры: статичная позиция или драматургия движения аппарата. Выбор определяется авторскими задачами и основывается на качествах длинного кадра и реализации одной из его функций.

### **Степень достоверности и апробация результатов исследования**

Результаты диссертационного исследования, предложенные концепции и сформулированные автором выводы получены лично в ходе подробного анализа и систематизации широкого спектра разнообразных примеров кинематографических произведений, демонстрирующих интересующую автора проблематику и позволяющих на их основе выявить и убедительно сформулировать теоретические положения. Кроме того, для анализа использовалась обширная теоретическая база искусствоведческих источников.

Результаты исследования были апробированы автором в процессе практической деятельности в качестве современного художника (при работе с движущимся изображением) и представлены на ряде выставок; в работе в качестве мастера направления «видеоарт» в Школе фотографии и мультимедиа имени А. Родченко (мастерская «Зафиксированная последовательность»); в деятельности в качестве лектора на различных образовательных и просветительских площадках.

**Основные положения исследования изложены в публикациях автора,  
рекомендованных ВАК**

1. Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413.
2. Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. 2025. С. 147–157.
3. Бавыкина М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия // Художественная культура. 2025. № 4. С. 748–769.

**Публикации в других рецензируемых научных изданиях**

1. Бавыкина М. С. Чудо как инструмент киноязыка. Однокадровые фильмы // Чудо как эстетическая категория в литературе и кино. Сб. ст. Матер. науч. конф. М. : ВГИК. 2025. 312 с. С. 21–29.

**Материалы исследования были представлены в виде докладов на  
международных научных конференциях**

1. Чудо как эстетическая категория в литературе и кино. Москва, 18–19 апреля 2024 года. Организаторы: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. (С публикацией статьи.)
2. Диалогизм и его репрезентация в литературе и кино. Москва, 16-18 апреля 2026 года. Организаторы: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. (С публикацией статьи.)

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности**

Диссертационное исследование соответствует: п. 26 «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 28 «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей» паспорта

научной специальности «5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)».

### **Структура диссертации**

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, фильмографии. Общий объем диссертации 184 страницы.

## Глава 1. Кадр: между неподвижностью и движением

### 1.1 Длинный кадр. Проблема терминологии, определения и классификации

Для того чтобы говорить о качествах и функциях длинного кадра, его потенциале, методах применения и способах работы с его выразительностью в кинематографическом производстве, в первую очередь необходимо обратиться к нескольким проблемным вопросам: а именно, к самому определению длинного кадра и к принципиальной возможности его формулировки, а также к концепциям выстраивания теоретического разговора о длинном кадре. Но еще прежде — необходимо объяснить, почему в качестве термина мы выбираем словосочетание «длинный кадр».

В литературе можно встретить ряд вариантов для обозначения кадра с увеличенной длительностью: длинный план, план-эпизод, долгий кадр и, наконец, длинный кадр. Например, применительно к работам Кэндзи Мидзогути будет часто звучать такой термин, как «план-эпизод» или длинный план, — Марк Ле Фаню пишет: «Мидзогути, возможно, является величайшим мастером съемки, известной как протяженный эпизод (*extended sequence*) или длинный план»<sup>107</sup>. При этом в своей короткой вступительной главе Ле Фаню вскользь говорит<sup>108</sup> о режиссерах, продолжающих данную традицию, смешивая в этой подборке и «зрительское» кино, и «артхаус» и не акцентируя внимания на том, что же собственно такое этот «длинный план», кроме того что это уникальный стилистический прием, который «позволяет нам прочувствовать сцену с особой драматической силой и подлинной человеческой близостью»<sup>109</sup>. Дело в том, что для Кэндзи Мидзогути авторское решение «один кадр — один эпизод» было концептуальным, связанным с драматургией определенным образом, и

<sup>107</sup> Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевой. М. : Rosebud Publishing, 2018. С. 1.

<sup>108</sup> Там же. С. 2.

<sup>109</sup> Там же. С. 3.

выхватывание из его мира термина «протяженный эпизод» или «длинный план» и переключивание его на широкую подборку авторов не выглядит бесспорным, хотя, как показывает практика, переключивание происходит. Оттолкнемся от этих не редко встречающихся названий и разберем их.

Если дословно перевести *extended sequence*, то мы получим значение расширенной, или увеличенной, последовательности — или, как мы увидели в переводе книги, «протяженный эпизод», длинный план. Необходимо разобраться со словами, которые формируют эти определения. В первом, дословном, обнаруживается связь с последовательностью кадров на пленке и с некой последовательностью действий, которая является протяженной; однако в нем как будто бы не хватает более четкой структурной рамки. Второе определение задействует понятие эпизода. У Л. Нехорошева мы находим такое определение этого термина: «Эпизод — (от греч. *episodion* — вставка) — большая часть фильма, состоящая из ряда сцен, внутренне драматургически завершенная и, вместе с тем, развивающая сюжет и идею фильма в целом»<sup>110</sup>. В таком случае (с нашей точки зрения) несколько странно говорить о «протяженном» эпизоде, так как эта самая протяженность эпизода обусловлена драматургическим развитием и завершенностью «части фильма», при этом строгого указания на то, что в ее создании играет роль именно формируемая кадром длительность, нет, да и не обязательно длинный кадр всегда будет «эпизодически» драматургически завершенным, впрочем, как и наоборот — драматургически завершенный кадр-эпизод не обязательно должен быть длинным.

Вопросы вызывает и третий вариант названия — «длинный план»: в особенности нас смущает выбор в качестве точки отсчета термина «план», который в принятом значении подразумевает соотношение точки, с которой снимает камера, и фигуры человека по такому параметру, как величина дистанции (средний, крупный, общий). Такое понимание плана можно найти у Ю. Цивьяна и

---

<sup>110</sup> Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма : учебник. М. : ВГИК, 2009. С. 95.

Ю. Лотмана<sup>111</sup>, у Л. Нехорошева<sup>112</sup>. Но ведь в контексте одного длинного кадра планы могут сменять друг друга, на что и работает движение камеры и внутрикадровый монтаж, — таким образом, нам представляется не вполне корректным использовать термин «длинный план» в отношении всех кадров с увеличенной длительностью или всех фрагментов фильма, снятых единым кадром. В данном случае обозначение «протяженный эпизод» подходит гораздо больше, как минимум оно может включать разновидности кадров, связанные с активным движением камеры. Во французской терминологии, например, встречается словосочетание *plan-séquence*<sup>113</sup>, которое как раз обозначает длинный кадр, в котором сменяются места действия и планы за счет движения камеры, и может переводиться на русский как «план-эпизод» (или, дословно, «план-последовательность», что отсылает к последовательности планов), хотя и с этим определением сложно — так как и оно больше ориентировано на цельность эпизода, а не на определение кадра. Кроме того, ведь и в статичном длинном кадре могут сменяться планы за счет перемещения персонажей (в том числе в контексте глубинной мизансцены) — получается, что даже разделение на «длинный план» и «протяженный эпизод» или «план-эпизод» не до конца помогает смысловому различению.

Конечно, причины таких расхождений могут быть чисто языковыми. Но попробуем разобраться дальше. Вариант использования термина «длинный план» можно найти у Д. Бордуэлла, где под планом, опять же, понимается единый фрагмент фильма (а смена в нем крупности и перемещение по пространству именуется «подвижным кадром»<sup>114</sup>), что приводит Бордуэлла к тезису «*длинный план* не то же самое, что *дальний план* [курсив автора]»<sup>115</sup>. Если обратиться к

---

<sup>111</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Структура фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 79–84.

<sup>112</sup> Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма : учебник. М. : ВГИК, 2009. С. 24.

<sup>113</sup> Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино : Введение в историю и теорию кинематографа / пер. А. Иевлевой. М. : Эксмо, 2024. С. 257.

<sup>114</sup> Там же. С. 260.

<sup>115</sup> Там же. С. 257.

словарю кинотерминов<sup>116</sup>, то мы увидим, что в английском long shot значит «дальний план», а long take — «длинный план», при этом само слово take<sup>117</sup> может обозначать как снятый кадр, так и дубль (и именно возможность использовать его в значении «дубль» порождает тенденцию употреблять в языке словосочетание «длинный план» — по сути, фрагмент фильма, снятый одним дублем). Говоря о термине «план», стоит также упомянуть разъяснения, которые по этому поводу в контексте разговора о длительности и «плане-эпизоде» дает Ж. Делёз. Под термином «план» он понимает неподвижные «пространственные срезы»<sup>118</sup> реальности, в таком случае, говоря о «плане-эпизоде», «...мы сталкиваемся с фиксированным или неподвижным планом большой длительности, с “планом-эпизодом”, при котором имеется глубинное строение кадра: такой план содержит в себе сразу все пространственные срезы — от крупного плана к отдаленному, но тем не менее обладает неким единством, позволяющим определить его именно как план»<sup>119</sup>. То есть, по Делёзу, «длинный план» (а точнее план-эпизод) — это некое единство, содержащее в себе множество пространственных срезов, да еще и неподвижное. Что не проясняет, на наш взгляд, отношения между планом и кадром (и определения длинному кадру или плану не дает), а только усложняет их, тем более что, отсылая к Бергсону<sup>120</sup>, Делёз говорит о том, что раннее кино не работало с длительностью, а лишь с самостоятельными «пространственными срезами», что противоречит нашей концепции взгляда на длинный кадр, так как мы считаем важным учитывать ранний кинематограф.

Не до конца определенное понимание структуры и особенностей длительности кадра (при том что и кадр, и длительность сами по себе понятия сложные и неоднозначные) порождает, как нам кажется, немалое количество расхождений в терминологии, даже на уровне лексики: нам, например,

---

<sup>116</sup> Бакулев Г. П. Англо-русский и русско-английский кинематографический словарь : ок. 4500 слов и выраж. с толкованием. М. : ТрансАрт, 2016. 250 с.

<sup>117</sup> Там же. С. 134.

<sup>118</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. С. 39.

<sup>119</sup> Там же. С. 42.

<sup>120</sup> Там же. С. 40.

встретилась статья<sup>121</sup>, в которой речь идет о «технике долгого кадра»<sup>122</sup> (здесь появляется еще один вариант обозначения — «долгий кадр», на наш взгляд, реже всего встречающийся), при этом в переводе аннотации на английский язык автор использует сочетание long frame (такой термин применительно к длинному кадру можно встретить очень редко, так как frame все-таки отсылает именно к кинокадру как к полю, очерченному рамкой), а в ключевых словах — long shot (что будет означать дальний план, если верить словарю), — в совокупности все это вызывает большие терминологические вопросы и трудности, и даже некоторое недоумение.

Нам представляется важным договориться о структурном понимании и о названии для данного инструмента киноязыка: мы за основу берем понимание кадра как «непрерывного участка фильма»<sup>123</sup>, который может создаваться как статичной, так и движущейся камерой, под планом мы понимаем изменение соотношения точки съемки и снимаемого объекта по параметру крупности (и для нас это одно из свойств кадра), под длиной кадра мы понимаем фактическую длительность непрерывного участка фильма, выраженную в минутах и секундах, о которой Цивьян и Лотман пишут, что «этот параметр киноязыка свободен»<sup>124</sup>. Именно поэтому самым уместным названием для кадра с увеличенной длительностью мы видим термин «длинный кадр».

Мы определились с тем, как назвать кадр с увеличенной длительностью. Следующий проблемный вопрос связан с тем, как объяснить, что же такое длинный кадр и почему мы можем назвать конкретный кадр именно так. На поверхностном уровне длинный кадр — это *кадр*, в котором свойства, изначально присущие данной структурной единице, подвергаются различным манипуляциям

---

<sup>121</sup> Данилова В. Д. Использование техники долгого кадра для визуализации идей в российском артхаусном кино (на примере киноленты «Овсянки») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2014. № 169. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-tehniki-dolgogo-kadra-dlya-vizualizatsii-idey-v-rossiyskom-arthausnom-kino-na-primere-kinolenty-ovsyanki> (дата обращения: 13.05.2025).

<sup>122</sup> Там же.

<sup>123</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Структура фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 69.

<sup>124</sup> Там же. С. 70.

с целью увеличить *длительность* (как буквально, так и на уровне иллюзии) и использовать ее в художественных целях автора. Однако такое первичное определение длинного кадра не дает достаточного понимания параметров самой характеристики длительности, ее роли и возможностей. Поэтому справедливо будет сначала обратиться к понятию кадра в теории кино и проанализировать его основные свойства в контексте их участия в конструировании длительности, а затем проникнуть на более глубокий уровень возможного описания уже конкретно длинного кадра. Хотя и в случае с определением кадра вряд ли удастся найти однозначный ответ. Но важным для нас является выделение ряда существующих определений данной кинематографической языковой единицы, в которых указаны ее характеристики, подходящие для разговора об интересующем нас предмете.

В тексте «Диалог с экраном» Ю. Лотман и Ю. Цивьян обращают внимание на три определения кадра<sup>125</sup>; смысл первого сводится к тому, что это статичный момент, зафиксированный на пленку. Важным аспектом в этом случае является связь с природой предшествовавшего кинематографу фотографического изображения: с одной стороны, мы видим мгновение — противоположность длительности, с другой стороны — «время разглядывания фотографии не ограничено»<sup>126</sup>, а кинематограф в основе своей является последовательностью фотографических кадров, идущих перед глазами человека с определенной частотой. То есть длинный кадр пытается совершить своего рода акт возвращения к своей основе — фотографии, которая таит в себе неограниченное время просмотра каждого мгновения (особенно это актуально для тех режиссеров, которые в своих фильмах стремятся к эстетике фотографического изображения: Я. Одзу, Р. Депардон, Г. Панфилов, Цай Минлян, Ш. Акерман, А. Киаростами и т. д.). Здесь можно вспомнить Р. Барта, который писал о разглядывании

---

<sup>125</sup> Там же. С. 69–71.

<sup>126</sup> Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория. М. : Материк, 2005. С. 40.

фотографии матери, сравнивая это с практикой Э.-Ж. Маре и Э. Майбриджа<sup>127</sup>: «...я разлагаю, я увеличиваю, я, если так можно выразиться, *замедляю* для того, чтобы наконец иметь время *познать*»<sup>128</sup>. Маре и Майбридж, в свою очередь, разлагая и замедляя движение, явились концептуальными прародителями кинематографа, который сумел технически эту разложенную последовательность статичных элементов привести в состояние, имитирующее реальное движение. Возникает ощущение, что взаимоотношения статичного фотографического изображения и движущегося кинематографического как будто бы все время находятся в споре между собой, споре, который основывается на их природных свойствах и неизменном желании человека повторить действительность — в способах повторения которой он как будто никак не может определиться: то ли скорость и движение позволяют создать наиболее близкую дистанцию в передаче действительности, то ли это делают замедление и снижение движения, то ли все вместе, перемешанное и чередующееся. Но это вопрос, заслуживающий отдельного исследования, мы же вернемся к кадру как к статичному моменту, зафиксированному на пленку, и рассмотрим этот аспект в контексте раннего кинематографа.

В ранних фильмах, которые не успели так далеко уйти от своей предшественницы фотографии заметна тенденция, о которой, в частности, упоминает Н. Изволов<sup>129</sup>, говоря о коротких сюжетах, в которых кадр равнялся фильму, иными словами, о первых однокадровых фильмах<sup>130</sup>, в частности

---

<sup>127</sup> Этьен Жюль-Маре и Эдвард Майбридж занимались направлением «хронофотография» — основная цель которой была в разложении движения на фазы во времени и соответственно его изучении. В большей степени они имели отношение к научной фотографии, но оказали в дальнейшем большое влияние на концептуальные аспекты в искусстве.

<sup>128</sup> Барт Р. *Camera Lucida* : Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М. : Ад Маргинем, 2021. С. 124.

<sup>129</sup> Изволов Н. А. *Феномен кино : История и теория*. М. : Материк, 2005. С. 36.

<sup>130</sup> Предвосхитим возможные возражения исследователей по поводу того, что такие ранние кинематографические опыты нельзя назвать «однокадровыми» фильмами — так как однокадровый фильм уже осознанное использование художественного решения формы в контексте сформировавшегося киноязыка. Однако нам кажется, что первые однокадровые опыты раннего кино весьма концептуальны и осмысленны — поскольку их задачей было передать реальность в движении, то есть воспользоваться самой что ни на есть природой нового искусства без манипуляций и в этом смысле оказаться в непосредственной близости к

Дж. А. Смита. Он приводит в пример фрагмент из текста Л. Фелонова о фильме Дж. А. Смита: «Он длился всего 40 секунд — просто сидели рядом пожилые супруги, и каждый наслаждался по-своему: он, держа в руке кружку, похлебывал пиво, она нюхала табак и чихала»<sup>131</sup>. То есть одна из стратегий съемки ранних фильмов использует фотографические подходы, а именно: статичную камеру, минимизацию движения (действия) в кадре, а также единство фрагмента, заключенное в длительности, — иными словами, длинный кадр. Другой путь ранних фильмов — это акцент на движении и порой преследование цели сделать его присутствие максимально активным в кадре, как, например, в короткометражке братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики», где ставка в большей степени делается на то, что кино может удивить именно передачей движения, при этом камера остается по понятным причинам в статичной позиции и единство фрагмента соблюдается (что тяготеет к фотографии), — или в ряде других менее запоминающихся примеров с использованием активной суетливой актерской игры. И мысль М. Фланагана (высказанная им в исследовании, посвященном «медленному кино», с опорой на мнение ряда других теоретиков) о том, что современная тенденция внимательного рассматривания жизни проистекает из обращения к «скрытому потенциалу (а не “сущности”) раннего кино»<sup>132</sup>, выглядит здесь весьма уместной. Скрытый потенциал отношений с длительностью, наблюдением и другими аспектами как будто бы распаковывается и раскрывается на разных витках истории кинематографа — особенно это будет заметно в 1960-е и в настоящее время.

Стоит добавить еще один важный факт к разговору о статике и движении в раннем кинематографе и обратиться к особому «русскому стилю», про который пишет во вступительной статье сборника «Великий кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)» Ю. Цивьян. Он отмечает

---

фотографии, которая приносит с собой отношение к запечатленному как к достоверному (хотя эта достоверность, конечно, иллюзия).

<sup>131</sup> Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория. М. : Материк, 2005. С. 36–37.

<sup>132</sup> Flanagan M. ‘Slow Cinema’ : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 36.

специфику темпа русского кинематографа 1910-х годов: «Из странностей русского кино 1910-х гг. самая парадоксальная — неподвижность его фигур»<sup>133</sup>. Цитируя один из манифестов «русского стиля», Цивьян приводит понятие о «полной» сцене: «“Полная” сцена — это такая, где актеру дана возможность сценически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось»<sup>134</sup>. Цивьян отмечает истоки обращения к такой стилистике и, как результат, формирование особой «тормозной школы»<sup>135</sup> в кино, в частности в традициях театральной школы Московского Художественного театра<sup>136</sup>. Нам в этом примере особенно хотелось бы отметить стремление к полноте развертывания образа в длительности и, опять же, к замедлению действия и, как следствие, его «членение» на акцентные фазы и паузы в контексте актерской игры — что отсылает эстетически к специфике статичного изображения, позволяющего смотреть и разглядывать и «проникать» в жизнь. Оттолкнувшись от первого определения «кадра», мы выявили ряд концептуальных стратегий темпо-ритмического взаимодействия статики и движения, которые закладываются, в частности, уже в раннем кинематографе, а именно этот диалог, как мы считаем, лежит в основе природы и эстетических возможностей длинного кадра.

Второе определение кадра из «Диалога с экраном» гласит, что кадр — это «непрерывный участок фильма, состоящий из нескольких»<sup>137</sup> тех самых статичных мгновений. Обратим внимание на появляющуюся у данного определения характеристику — протяженность времени или количественный ряд статичных кадров (соответствующий общепринятой частоте кадров в секунду, без

<sup>133</sup> Великий кинемо : Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. М. : Новое литературное обозрение, 2002. С. 9.

<sup>134</sup> Там же. С. 10.

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Вероятнее всего, основой для таких выводов послужили размышления о внутреннем и внешнем темпо-ритме, изложенные в книге К. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения».

<sup>137</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Строение фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 69.

учета возможных манипуляций с ней). Для оценки тенденций, происходящих с монтажом и повествовательными структурами, а также, конечно, с восприятием, существует такой кинематографический показатель, как ASL — средняя длительность кадра, которая основывается на соотношении количества кадров и длины фильма. Для статистических данных, пожалуй, показатель применим, но для оценки выразительности и свойств длинного кадра как инструмента киноязыка — на наш взгляд, точно нет. Мы не будем рассматривать фактическую длительность кадра как основополагающий параметр, так как для нас она один из параметров, вступающих в темпо-ритмические отношения внутри такой единицы, как длинный кадр, и формирующих его. Опираясь на второе определение кадра, основанное на «непрерывности» некоего снятого фрагмента, в нашем случае кинематографического кадра, следует выделить и такую его образную характеристику, связанную с этой непрерывностью, как «целостное воспроизведение реальности»<sup>138</sup> — это определение можно встретить (пусть и не в контексте разговора о длинном кадре, но применительно к кинематографической идее в целом) у А. Базена в статье «Миф тотального кино». На эту «целостность», на которой базируется миф, общий для всех видов «механического воспроизведения реальности»<sup>139</sup>, на наш взгляд, во многом опирается и усиливает ее длинный кадр. Он аккумулирует в себе все возможные средства для ее воплощения — длительность, единство, движение камеры или статику, перемещения внутри кадра, цвет, свет, звук. В некотором роде это отсылает к концепциям «зрелищ» еще до кинематографа: панорамам, диорамам (в частности, Л. Даггера), синеорамам (Рауля Гримуэн-Самсона), синематорамам и т. д. Они пытались работать с формой, которая бы подчеркивала единство и неделимость изображения и его фактически «телесное» воздействие на зрителя (о котором так любят писать применительно к разговору о воздействии «медленного кино»).

---

<sup>138</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 50.

<sup>139</sup> Там же. С. 51.

Третье определение кадра<sup>140</sup> отсылает к категории пространства и акцентирует наше внимание на том, что кадр — это фрагмент, ограниченный рамкой экрана, в результате чего мы можем говорить о внутрикадровом и закадровом<sup>141</sup> пространстве. В этом контексте для нас становятся важны камера и формируемое ею пространство внутри рамки. Активная драматургия движения аппарата или статичная позиция по-разному участвуют в создании эффекта длительности кадра. К этому подключается и наполнение рамки экрана интенсивностью движений происходящего в кадре. На основе этого мы можем говорить о совокупном влиянии различных видов движений, заключенных в рамку экрана, на длительность. Три описанных определения кадра и его особенностей, которые мы выделили как важные для нашей темы, дают нам структурную базу для дальнейшей концепции разговора о длинном кадре. Кроме того, прежде чем перейти к описанию нашей концепции, кратко напомним центральные мысли теоретиков по поводу длинного кадра, которые мы так или иначе учитываем и с которыми вступаем в диалог: мы писали во введении, что длинный кадр именуется структурным приемом и формальным свойством<sup>142</sup> или техникой «медленного кино»<sup>143</sup>, а также пространством для возникновения «чудесного»<sup>144</sup>, пространством цельности и единства<sup>145</sup>, что он связан

---

<sup>140</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Структура фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 71–73.

<sup>141</sup> Понятие закадрового пространства является важным для нас в разговоре о длинном кадре с использованием как статичной камеры, так и движущейся. Пространство, оставленное за рамкой кадра, участвует в создании контрапункта с пространством в кадре, которое подчеркнуто длительностью, — а при движении камеры может становиться впоследствии частью внутрикадрового пространства и участвовать в конструировании длительности, бесконечно ее расширяя.

<sup>142</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.

<sup>143</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 68.

<sup>144</sup> Koepnick L. The Long Take: Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>145</sup> Marnoch C. The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis. University of London, 2014. 294 p.

отношениями со зрительским ожиданием<sup>146</sup> и фактически может быть любой длины. Мы не отрицаем предположений и выводов теоретиков, а предлагаем более расширенный спектр примеров, который позволяет охватить нюансы, определенные вышеупомянутыми авторами, и выявить новые. Итак, что же мы можем предположить и предложить для разговора о длинном кадре.

*Первое:* название для кадра с увеличенной длительностью — «длинный кадр» и никак иначе.

*Второе:* рассмотрение именно длинного кадра, конкретного инструмента, который реализует свой потенциал работы с длительностью, а не направлений «медленное кино» или «длинное кино» и пр., или определенных периодов, или конкретных стилистических подходов («трансцендентальный стиль» и др.).

*Третье:* взгляд на длинный кадр как на искусственно конструируемую структуру, основанную на изначально присущем кинематографическому кадру «домонтажном» свойстве — длительности и неделимости фрагмента. Основная задача этой структуры — передача целостности реальности через акцентированно протяженный взгляд на нее со стороны автора и формирование ситуации для такой протяженности взгляда для зрителя. Для активизации процесса передачи «целостности» выбирается характер поведения камеры: статичная позиция или драматургия движения аппарата. В этом случае актуальным является в том числе учет термина «тотальное кино», несколько по-разному описанного у Р. Баржавеля и А. Базена.

*Четвертое:* рассмотрение генезиса длинного кадра через его прообразы и работу с конструированием длительности в статичном изображении в предшествовавших искусствах. Выявление, в том числе на базе прообразов, основных качеств, присущих длинному кадру.

*Пятое:* классификация длинных кадров на основе выбора характера поведения камеры. Поясним и проговорим несколько моментов, связанных с нашим отношением к движению камеры в длинном кадре. А. Тарковский считал:

---

<sup>146</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. С. 22.

«Ритм складывается из временного напряжения внутри кадров. И, по моему убеждению, именно ритм является главным формообразующим элементом в кино, а вовсе не монтаж, как это принято считать»<sup>147</sup>. Ритм внутри кадра как непрерывного фрагмента формируется, на наш взгляд, из компонентов, участвующих в основополагающем для природы кинематографа диалоге «статика — движение», выраженном в создании партитуры движущегося изображения. Мы считаем, что партитура эта складывается из диалога двух основных структурирующих кадр уровней движения: движения аппарата (камеры) или его отсутствия и движения объектов (в кадре) или также его отсутствия. Этот диалоговый процесс структурируется и определяется временной характеристикой, которая заключена в фактической длительности кадра (под которой мы понимаем его экранную длительность, выраженную в минутах и секундах). Таким образом, возникает темпо-ритмическая связь между диалогом движений и длительностью, в результате которой получается тот самый длинный кадр, который, по сути, является метафорическим понятием (и может быть разной длительности — здесь уместно вспомнить размышление П. Шредера). Он не может быть до конца определен через измерение фактической длительности, он может определяться через темпо-ритмические отношения, которые ставят своей целью достигнуть состояния «со-присутствия» с иллюзией реальности в плоскости решения извечных динамических проблем в создаваемом человеком изображении. При этом мы считаем, что учитывать необходимо весь спектр возможностей такого длинного кадра — от усиления драматического зрелища до создания состояния медитативного созерцания и скуки. Степень и характер выразительности этих мгновений «целостности» и их место в составе того или иного кинематографического произведения определяются художественным выбором автора: длинный кадр может присутствовать точечно, подчеркивая тот или иной важный момент, а может быть основой для всего повествования или

---

<sup>147</sup> Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. С. 62.

превращаться в радикальный формальный (в хорошем смысле этого слова) жест — однокадровое решение. На основе проведенного анализа предлагается классифицировать длинные кадры на базе темпо-ритмических отношений, описанных выше: первый вид длинных кадров основан на статичной позиции камеры, второй — на ее движении. Грубо говоря, все длинные кадры стремятся раскрыть одну из сторон своей «дуалистической» природы (и с помощью нее решить авторские эстетические задачи) — потенциал фотографического изображения или движущегося кинематографического. Центральную роль в этом раскрытии играет выбор характера существования камеры по отношению к снимаемому фрагменту реальности, именно поэтому это становится основой для классификации кадров.

*Шестое* наше предложение касается выделения качеств длинного кадра, которые позволяют ему в том числе реализовывать передачу «целостности» и ряд определенных функций. Эти качества проявляются в кадрах как со статичной камерой, так и с движущейся. Мы предлагаем выделить три основных: 1) возможность предоставления пространства для разглядывания и созерцания; 2) влияние на структуры нарратива — работа с пространственно-временными аспектами формирования кинематографического произведения в контексте драматургии; 3) перевод (за счет длительности) информации, содержащейся в кадре, в иное состояние, скрытое за реализмом происходящего (по сути, «переворот» содержания, работа со скрытым смыслом). Истоки качеств длинного кадра мы во многом видим в его прообразах, о которых речь пойдет ниже, во втором параграфе данной главы.

Все исследователи, так или иначе говоря о длинном кадре, обращают внимание на тот эффект, который возникает в результате его использования, и пытаются вести разговор об определенных качествах длинного кадра. Но, как мы уже не раз писали, концептуально ограниченный выбор примеров не дает полной картины. Однако выделить общий мотив или одно из ведущих качеств длинного кадра из вышеупомянутых исследований возможно. А именно: речь чаще всего идет о том, что длинный кадр предоставляет возможность испытать особый опыт

просмотра, связанный или с «чудом»<sup>148</sup>, или с «переживанием времени»<sup>149</sup>, или с особым структурированием взгляда. Это все действительно присуще длинному кадру, даже если рассматривать его не только в контексте «медленного кино»: возможность погружения, скука, долгое вглядывание и прочее — все это связано с переживанием длительности, которой обладает кадр. Для нас все эти примеры объединяются как раз в первое выделенное нами качество. Что касается двух других предложенных нами качеств, они не сформулированы исследователями (в том числе по причине ограниченной выборки примеров), встречаются лишь отдельные мысли, связанные с влиянием длинного кадра именно на драматургию произведения и скрытые смыслы, — но мы не встретили предложения разграничивать это каким-либо образом. Мы же предлагаем разграничить качества и на основе их разделения классифицировать функции длинного кадра.

Из этого следует *седьмое* предложение — классификация функций. Предлагается разделить примеры на три группы: «оптика», «пространство и время» и «скрытое»:

1. «Оптика». В этой группе будут проанализированы примеры, в которых за счет использования длинного кадра авторы настраивают и перенастраивают «оптику» зрителя. Фильмы, в которых на первый план выходит задача предоставить время для разглядывания, созерцания, скольжения по поверхности изображения, создания мерцающего состояния «статика-движение», медленное открытие и раскрытие содержания и пространства кадра. Примеры данного раздела тесно связаны со свойством кадра, к которому мы обращались в первом определении из книги «Строение фильма»: «статичный момент, зафиксированный на пленку»<sup>150</sup>. Увлеченность разглядыванием этого момента, детальным его рассмотрением, иногда приближением его к фотографическому изображению и

<sup>148</sup> Koepnick L. *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>149</sup> Marnoch C. *The Long Take in Modern European Cinema: PhD Thesis*. University of London, 2014. 294 p.

<sup>150</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. *Строение фильма* / под ред. Н. А. Кочеляевой. М.: Культура; Альма матер, 2024. С. 69–71.

т. д. — первая функция, которую может выполнять длинный кадр в достаточно разных вариантах реализации, даже при наличии движения камеры. Мы разберем данные примеры в первых параграфах второй и третьей главы.

2. Вторая группа примеров и, соответственно, вторая функция длинного кадра — «пространство и время». Формулировка названия достаточно общая, но в данном случае речь идет о примерах, которые работают с таким качеством длинного кадра, как способность влиять на структуры нарратива и активно работать в контексте драматургии, а также фокусировать внимание на композиционном строении фильма. Кроме того, в таких примерах чаще всего задействовано обращение именно к выразительным манипуляциям с пространством внутри кадра (и к тому, как его формирует движущаяся или статичная камера) и особое внимание уделяется кадру как «протяженному фрагменту», меняющейся структурой которого можно управлять. Объектом внимания авторов может становиться сама протяженность, пластика кадра, структура эпизода или сцены, траектория движения персонажей, вариативность показа действий. То есть именно то, каким образом строится время и пространство фильма в связке с историей, положенной в основу. В этой группе объединяются примеры, где длинный кадр используется точно в качестве усиления драматургии, или, наоборот, радикальные решения, которые диктуют драматургии строгую форму. Препарирование и структурирование фильма через длительность кадра становится главной задачей авторов и второй функцией длинного кадра. Об этих примерах мы расскажем во втором и третьем параграфах второй и третьей главы.

3. И третья группа включает в себя примеры, которые основываются на еще одном важном качестве длинного кадра и ведут нас к третьей функции — возможности через длительность реализовывать переход содержащейся в кадре информации в иное состояние, скрытое за реализмом происходящего. То, что помещается в длинный кадр, превращается в эквивалент чего-либо — внутреннего состояния героев, например, или каких-либо смыслов, или особых состояний. Для автора становится важным длительным и неделимым фрагмент:

увидеть за ним скрытый смысл, не просто созерцание времени, а то, что случается в результате этого созерцания, — проявление содержания. В примерах этой группы активно соединяются элементы и признаки первой и второй функции: здесь есть место и созерцанию, но оно, как правило, жестко встроено в драматургию, чтобы иметь возможность развернуть смысл. Данную группу мы назвали «скрытое» — о ней речь пойдет в третьем параграфе второй и третьей главы.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению классификации и примеров, необходимо обратиться к вопросу прообразов длинного кадра — об этом речь в следующем параграфе данной главы.

## **1.2 Прообразы длинного кадра и его качеств**

В зафиксированном объеме изображения, в предшествовавших искусствах статичного, художники так или иначе ищут возможность преодолеть статику. Модифицируя различными способами ее восприятие, извлекают иллюзию длительности. Стратегии создания такой длительности в художественном произведении стремятся к реализации нюансов темпо-ритмического диалога между различными статичными элементами и любыми возможными видами движений (включая пространственные, движение взгляда и т. д.) в ограниченном определенными рамками изображении. Разные уровни статики (начиная от самого простого — статичности самого изображения) и виды движений вступают во взаимодействие, на границе которого рождается иллюзия дрящейся реальности. Длинный кадр как «современный» (из сравнительно молодого искусства) инструмент вбирает в себя накопленный опыт моделирования диалога статики и движения и представляет новую модификацию формы для передачи длительности. Мы проследим, как развивались подходы к созданию такого диалога, и используем данные выводы как основу для концепции определения генезиса длинного кадра и его эстетического потенциала, а также для того, чтобы подчеркнуть его особое значение и встроенность в эволюцию системы

эстетических отношений изображения и зрителя. Из опыта прообразов формируются и качества длинного кадра, уже упомянутые нами в первом параграфе.

Задаваясь вопросом, сколько лет кино, М. Андроникова подробно описывает путь эволюции «пластической родословной» кинематографа в плоскости решения динамических проблем предшествующими искусствами: она говорит о том, что такое сопоставление кинематографа с очень отдаленными примерами не только возможно, но и необходимо проводить<sup>151</sup>, так как нельзя взять и отделить кинематограф от всей предыдущей истории искусств. Нам близка такая позиция, и особенно важным в данном контексте является выделение автором генеральной линии действий художников, заключающейся в решении задачи передать изменения движения во времени. Основными способами, позволяющими такую задачу решить до появления кинематографа, становятся: продуцирование повторяющихся статичных элементов (например, фаз движения); комбинирование в контексте одного произведения (например, картины) разновременных сцен — иными словами, попытка создать пространственно-временные наслоения и «удлиннить» содержание; принцип частей и серий, который появляется задолго до фотографии и кинематографа; и, наконец, «процессуальность» просмотра изображения (не случайно, в частности, с живописью связывается тип созерцательного восприятия произведения, в котором задействована категория длительности). Любой из этих подходов решает задачу упаковки «длительности» в доступную определенному историческому периоду художественно-технологическую форму. Можно говорить о том, что все это является базой для возникновения в дальнейшем длинного кадра в контексте кинематографа, который ставит себе задачу достичь максимального погружения зрителя в реальность, создать минимальную дистанцию между реальностью как таковой и ее иллюзорной копией на экране — почти что стереть ее совсем.

---

<sup>151</sup> Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М. : Искусство, 1980. С. 15.

Да, кинематографический кадр изначально получает возможность, которой не было у предшественников, — показать развитие движения во времени именно технически (хотя в основе своей это никакое не движение, а лишь его иллюзия из последовательности статичных кадров на пленке), но эстетический потенциал длинного кадра раскрывается в том числе через акцентированное обращение к «архаическим» методам для решения динамических проблем, к той самой «пластической родословной», о которой говорит М. Андроникова применительно к истории кинематографа вообще. Длинный кадр удваивает, растягивает предъявляемое «мгновение» из потока реальности (в том числе как раз через отказ от драматизации и насыщенности повествованием), спекулирует стремлением к статике (совершая как бы не прогресс, а регресс), активно задействует «процессуальность» и возвращает к использованию драматургии «рассматривания» — к практике созерцания, более близкой статичным видам искусства. Но обо всем по порядку. Обратимся к основным, на наш взгляд, прообразам.

Первыми в ряду таких прообразов для нас являются наскальные росписи<sup>152</sup>, что в полной мере еще, конечно же, не относится к искусству в его традиционном понимании, но закладывает его основы. Примером может служить не так давно открытая учеными пещера Шове во Франции. Замкнутая форма, раскрывающая через внутреннюю драматургию пространства модель взаимодействия с миром, конструирует длительность посредством рисунков на стенах: важно отметить роль слоев, фаз движения нарисованных животных, задействованной поверхности стены для динамического осмысления пластики линий рисунка и предположения ученых на базе полученных данных о том, что присутствующие в плоскости одной композиции нарисованные фазы могли быть нанесены с большой разницей во времени. Аспект «процессуальности», связанный с перемещением тела человека в пространстве пещеры и вероятным взаимодействием с эффектами, которые мог вызывать свет от источника, в том числе в руках смотрящего, а

---

<sup>152</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. 2025. С. 147–157.

также несомненная включенность в ритуальный контекст — демонстрируют архаический протохудожественный модуль длительности. Его с помощью своих возможностей будет реконструировать в кино длинный кадр, особенно в контексте современных поисков выразительности, а именно: в обращении к телесному опыту зрителя, созерцанию, медитативности и погружению в рассматривание постепенно разворачивающегося изображения. Здесь будет уместным отметить и то, что длинный кадр вбирает в себя несколько форм восприятия: «тактильную» и созерцательную, истоки формирования которых прослеживаются в контексте вышеупомянутого первого прообраза. Особый момент обсуждения смены и взаимодействия данных форм восприятия возникнет в контексте периода перехода от живописи к фотографии и кинематографу<sup>153</sup> (мы еще обратимся к этому ниже). В отношении первого прообраза стоит упомянуть кинематографический пример с использованием в том числе выразительности длинного кадра, в котором автор видит одной из своих задач осмысление диалога между наскальной живописью и кинематографом (включая диалог между тактильностью и созерцанием), намекая на их природную и эстетическую связь, — фильм В. Херцога «Пещера забытых снов»<sup>154</sup> (2010), посвященный как раз вышеупомянутому археологическому и культурному памятнику. Интересно упомянуть еще один факт (хотя это будет выглядеть несколько иронически в данном контексте): в связи с тем, что человек все равно не может преодолеть течение времени и его разрушительное влияние в том числе, вход в данную пещеру для интересующихся закрыт, но некоторое время назад было принято решение построить копию пещеры неподалеку. Да, цель у этого, без сомнения, другая — просветительско-развлекательная, но неизменный метод человека в борьбе с неуловимостью течения времени (и его движения) и тут находит свое воплощение: скопировать и удвоить — удлинить, продлить и растянуть.

---

<sup>153</sup> Хренов Н. А. Новая визуальность как проблема культуры. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 105–121.

<sup>154</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. С. 147–157.

Второй прообраз — группа художественных форм, использующих «растяжение» границ в буквальном смысле слова: свитки и панорамы<sup>155</sup>. Сравнивая импрессионистов и японский рисунок, С. Эйзенштейн писал: «...точно так же исходит из отсутствия дверей композиция японцев, ибо двери заменяются раздвигающимися панелями стен типичного японского домика, открывающего вид на бесконечный горизонт. <...> ...Отсутствие боковых границ воплотилось на бумаге — в форме... картины-свитка... ...Развернув ее, мы видим бесконечные эпизоды битв, празднеств, процессий»<sup>156</sup>. Попытка избавиться от ограничений, которые накладывает форма (будь то лист бумаги, холст или рамка кадра), реализуется разными способами: первый заключается в увеличении размера или изменении формата соотношения сторон материального носителя (кстати, в кинематографе также присутствуют образцы изменения формата соотношения сторон с целью влияния на восприятие длительности<sup>157</sup>), второй способ будет описан ниже применительно к третьему прообразу — классическому живописному полотну в раме. Для первого способа характерен путь «растяжения» единого целого по периметру границ, его развертывание; для второго — такое соединение фрагментов и плоскостей в единстве границ произведения, при котором между фрагментами присутствует некая «сдвижка» пространственная или временная, в результате которой возникает имитация длительности, раскрывающейся под взглядом смотрящего, или серийность одного фрагмента пространства (как раз это будет видно у импрессионистов). Созерцательность, присущая японской культуре, предполагает погружение в развертывание событий и наблюдение за ними на дистанции, что будет выражено и в кинематографических подходах, в том числе с использованием эстетических особенностей длинного кадра. Например, в картинах К. Мидзогути, через длинный кадр с реализацией плавного, разворачивающего «свиток»

---

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 323.

<sup>157</sup> Putman C. Countering Dominant Cinema : Temporality in Meek's Cutoff // Senses of Cinema. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (дата обращения: 30.03.2024).

кинематографического повествования движения камеры, которое будет вести за собой.

Что касается панорам, то они не ставят своей задачей демонстрацию последовательности повествования, границы раздвигаются за счет принципа охвата полноты пространства и его единовременного предъявления, с которым взаимодействует «фланирующий» взгляд: «В панорамах город раздвигает свои границы, захватывая окружающую местность, подобно тому, как он делает это позднее, более утонченным образом, для фланера»<sup>158</sup>. Фигура «фланера»<sup>159</sup> в кинематографе, особенно в рамках направления «медленное кино», трансформируется во фланирующий взгляд зрителя, который остается один на один с длительностью и малой изменчивостью повествования. Взгляд в данном случае становится способом освоения «статичного» пространства кадра (сродни пространству города для фланера), которое приходит в движение при тактильно-созерцательном взаимодействии с практиками визуального замедления в длинном кадре.

Категория взгляда является одной из важнейших для разговора о длинном кадре, его специфике и эстетическом потенциале — именно по той причине, что акцентированная длительность, а в особенности основанная на стремлении к статике в длинном кадре, провоцирует «активизацию» взгляда. «Активизация» взгляда тесно связана с разговором о внутрикадровом монтаже, который можно рассматривать и как способность взгляда зрителя, которая может быть реализована при предоставлении ему, в том числе осознанно, ситуации длительного рассматривания изображения (включая глубинную мизансцену по А. Базену<sup>160</sup> применительно к кино и ситуацию рассматривания, например, живописного произведения), и как способность камеры в длинном кадре, в особенности при использовании потенциала ее движения. То есть имеет место

---

<sup>158</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М. : Ад Маргинем, 2023. С. 14.

<sup>159</sup> Фигура блуждающего путника, которыми полны картины, снятые в эстетике «медленного кино», также выстраивает связь с фигурой «фланера» внутри повествовательной структуры фильма.

<sup>160</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 93.

разговор о двух состояниях взгляда: когда взгляд разворачивает и распаковывает статичное (или стремящееся к статике) изображение и его смысл через длительность и движение (взгляда) и когда перед взглядом через длительность развертывания последовательности мгновений реализуется движение. Исток и того и другого состояния взгляда, с которыми активно работает длинный кадр, можно найти в третьем прообразе<sup>161</sup> — живописи. С. Эйзенштейн пишет о портрете Ермоловой: «Мне неоднократно приходилось писать и говорить о том, что монтаж есть вовсе не столько *последовательность* ряда кусков, сколько их *одновременность*: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движений и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения — от восприятия простого *физического движения* к сложнейшим формам *движения внутри понятий*, когда мы имеем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений. Поэтому нас отнюдь не должны смущать последующие соображения, касающиеся *одновременного слитного соприсутствия* на одном холсте элементов, которые, по существу, суть *последовательные фазы целого процесса*»<sup>162</sup>. Именно на подобную стратегию и понимание отношений внутри кадра опирается длинный кадр, стремящийся к статичной форме, давая возможность через длительность активизировать ситуацию внутрикадровых взаимоотношений.

И немаловажную роль в череде живописных прообразов играет импрессионизм, который как раз ставит своей задачей уже работу с категорией времени и длительности в статичном изображении, таким образом пытаясь на базе живописи и запечатленного в ней мгновения изменения «состояния» реализовать течение времени этого изменения — здесь ему помогает принцип серийности в написании одного и того же сюжета в контексте изменения пространственно-временных состояний. И. Духан пишет о серии К. Моне: «В

<sup>161</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. С. 147–157.

<sup>162</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 377.

“Соборах” соединилось двойное переживание времени: вся серия как целое запечатлевала длительность дневного цикла во взаимопревращении состояний (причем, как отмечалось наблюдавшими, когда вся серия была представлена в едином помещении, можно было с точностью определить час суток, в который запечатлен собор) и в каждой отдельной картине разворачивалась внутренняя темпоральность»<sup>163</sup>. Обратим внимание на единовременное представление полотен в ограниченном пространстве экспонирования — на наш взгляд, такой метод также позволяет усилить имитацию длительности через темпо-ритмические взаимоотношения: в данном случае они скрыты и в картинах, и в движении зрителей в выставочном пространстве. И в то же время не стоит забывать, что живопись импрессионизма уже во многом сформирована практиками фотографического изображения, хотя, как пишет А. Руйе, недостаточно изучена с этой точки зрения<sup>164</sup>. Поэтому самое время перейти к ближайшему прообразу и основе кинематографа — фотографии.

Хотя и обращение к фотографическому изображению как прообразу<sup>165</sup> длинного кадра может показаться спорным по той причине, что, казалось бы, фотография всего лишь фрагмент, одно короткое мгновение, выпавшее из реальности, — какой же тут может быть разговор о длительности и о движении тем более. И тем не менее — может. Когда появилось фотографическое изображение, фактически произошла революция в системе эстетических отношений человека с миром и очевидная революция в системе подходов в искусстве. Стремительно ворвавшийся в жизнь человека опыт создания копии реальности без прямого участия руки человека, через посредника — аппарат, поднял на поверхность массу вопросов, включая и совсем «архаические». Казалось бы, новейшая технология, но первые взаимоотношения с ней носили

<sup>163</sup> Духан И. Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент // Логос. 2009. № 3. С. 190.

<sup>164</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. М. Михайловой. СПб. : Клаудберри, 2014. С. 359.

<sup>165</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2. С. 147–157.

оттенок мистических: преодоление смерти через снимок, целое направление «посмертных» фотографий, «фотографии призраков». Все потому, что фотография в границах созданного аппаратом изображения открыла вопрос о смерти времени в зафиксированном фрагменте — времени, которое и умирает с щелчком затвора, и одновременно становится включенным в бесконечность времен и продолжает жить элементом реально существовавшего, которое уже прошло, внедряясь в другое, идущее после, время реальности, переоткрывая себя в глазах смотрящих. Парадоксальным образом фотография — и короткий и длинный кадр одновременно: и особенности длительности, заложенной в ней, можно рассматривать в разных смысловых плоскостях.

Например, первый уровень длительности фотографического кадра — это технический аспект создания изображения, которое на заре своего существования требовало длительного поэтапного процесса, в наше время выглядящего таким увлекательным для современных художников<sup>166</sup>: они обращаются к дагеротипам, техникам создания бескамерного изображения (фотограммам)<sup>167</sup>, техникам ручной оптической печати и т. д. «Процессуальность», заложенная в технических особенностях химических процессов, сегодня становится концептуально осмысляемой перформативностью, ибо создать изображение может кто угодно и в каком угодно количестве. Вот и вопрос — в чем же тогда ценность? Художники переносят осмысление этой ценности в жест, заключающийся в длительности, таким образом превращая фотографию в метафорическую «длиннокадровую форму», истоки современной модификации которой обнаруживаются в ранней фотографии.

Второй уровень длительности, также связан с техническим аспектом — а именно с выдержкой. Изначально выдержка была препятствием на пути к удобству и скорости создания изображения, в том числе на пути к кинематографу. Именно поэтому в ранней фотографии так прекрасно было

<sup>166</sup> Гавришина О. В. Империя света: Фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 26.

<sup>167</sup> Федотова Л. А., Лаврентьева Е. А. Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии // Художественная культура. 2005. № 3. С. 474–507.

снимать пейзаж, который не двигался и не дышал — и в один фотографический кадр могло вполне уложиться несколько минут жизни. Сейчас такие фотографы, как, например, Х. Сугимото или М. Везелли, осознанно прячут в выдержку длительность времени и пространства. Сугимото снимает кинотеатры, ставя фотоаппарат на выдержку, равную длительности фильма, — превращая экран кинотеатра в белый лист, Везелли годами документирует сменяющееся время реальности через специально сконструированный аппарат. По своей сути это формальные длинные кадры, где длительность кадра и движение выносятся за скобки, за рамки кадра, предлагая зрителю достраивать это самому. Можно сказать, что все это не имеет отношения к длинному кадру как инструменту киноязыка, но нам кажется, что это не так. Не случайно Л. Кёпник в своей книге «О медленности» в числе примеров указывает некоторые из вышеназванных<sup>168</sup>, так как они свидетельствуют об общих тенденциях, связанных с обращением к длительности как к стратегии в современном искусстве и кинематографе, а отделять рассмотрение инструмента, присущего конкретному виду искусства, от общего культурно-эстетического контекста невозможно. Тем более что, на наш взгляд, современный культурно-эстетический контекст активно переосмысляет «пластическую родословную» и продолжает решать задачу передачи времени и движения в художественном произведении с точки зрения сравнения их с временем и движением реальности (в этом смысле ничего в искусстве не изменилось) — мир научился создавать подражания и копии различного типа, включая виртуальную реальность и искусственный интеллект, но время и соответственно его течение человеку по-прежнему не принадлежит. А значит — будет бесконечное возвращение к конструированию темпо-ритмических связей между статикой и движением, чтобы преодолеть собственную «беспомощность» и в конечном итоге чтобы преодолеть смерть.

Отношения с длительностью в фотографии не исчерпываются двумя описанными уровнями. Необходимо упомянуть еще несколько напрямую

---

<sup>168</sup> Кёпник Л. О медленности / пер. Н. Ставрогиной. М. : Новое литературное обозрение, 2023. С. 72–100.

связанных с ней вещей. И первое, о чем мы далее поговорим, — это процесс взаимодействия с изображением с точки зрения его просмотра. Возникновение фотографии влечет за собой и новый способ коммуникации с изображениями: их теперь много, они не требуют такой системы отношений, как с живописью, они «воспроизводимы». У ряда исследователей можно найти размышления о смене формы восприятия и о кризисе «разглядывания» и «созерцания» изображения в связи с появлением фотографии и кинематографа. А. Руйе пишет: «Угасание разглядывания нарастает в период между двумя мировыми войнами по мере того, как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием»<sup>169</sup>, а у В. Беньямина можно встретить такое заключение: «Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям. Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился»<sup>170</sup>. А вот позднее и Р. Барт добавит похожее по смыслу заключение в адрес кинематографа в контексте своих размышлений о понятии *punctum*<sup>171</sup> в фотографии: «Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»<sup>172</sup> Так все-таки разглядывание, задумчивость и созерцание дает фотографическое изображение и этим радикально отличается от кинематографа или нет (вспомним Руйе)? С нашей точки зрения — и да, и нет. Тиражируемость фотографии и большое количество изображений действительно меняют отношение к ним, но

<sup>169</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. М. Михайловой. СПб. : Клаудберри, 2014. С. 373.

<sup>170</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М. : Ад Маргинем, 2023. С.57–58.

<sup>171</sup> *Punctum* — это уникальное свойство, концентрирующееся в «детали», способной резко сместить фокус прочтения снимка и позволяющей увидеть в нем новый, иной смысл. *Punctum*, по мнению Р. Барта, это и то, что уже существует в фотографии, но и то, что является неким добавочным элементом к ней, который возникает в процессе просмотра.

<sup>172</sup> Барт Р. *Camera Lucida* : Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М. : Ад Маргинем, 2021. С. 73.

спустя некоторое время становится очевидно, что фотография живет какую-то более сложную жизнь, в том числе связанную со временем, с проникновением в это зафиксированное время на дистанции. Вырванный и остановленный фрагмент провоцирует на то, чтобы задуматься о том, что было «до» или «после», — это реализует буквально в своей картине «24 кадра» (2016) А. Киаростами уже в наше время при помощи длинного кадра. Фотография провоцирует посмотреть на нее и распаковать ее, в том числе как картину, о чем мы писали выше, ссылаясь на размышления С. Эйзенштейна, или внедрить себя в кинематографический контекст, чтобы быть переосмысленной, — например, эксперимент «Взлетная полоса» (1962) К. Маркера, или предлагает взглянуть на свою специфику остановленного изображения через новые формы просмотра кинематографа, о которых пишет Л. Малви<sup>173</sup>. Иными словами, фотографическое изображение оказывается не таким простым, чтобы можно было однозначно говорить о кризисе «созерцательности», который оно с собой приносит или не приносит, — скорее оно обозначает новый этап выстраивания темпо-ритмических взаимоотношений между статикой и движением. И в свою очередь, фотография, лежащая в основе кинематографа, — передает ему свою специфику, которая отразится как в направлении «фрагментарного» (монтажного) осмысления мира, так и в «задумчивости» и предоставлении возможности рассматривать изображение, которую перенимает у фотографии длинный кадр и реализует в своих формах, тяготеющих к статике.

Сам Р. Барт в письме к Микеланджело Антониони в некотором смысле опровергнет себя и наметит эту мысль о связи фотографии и длинного кадра в кино — предположив, что именно обращение к длительности в контексте кинематографического кадра, способно дать возможность задуматься. Филип Уоттс отмечает данное противоречие: «...Барт присваивает это подвешивание смысла очень точной кинематографической технике, которую он называет “настойчивость взгляда” (*l'insistance du regard*). В качестве аргумента,

---

<sup>173</sup> Mulvey L. *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*. London : Reaktion Books, 2006. 218 p.

заставляющего вспомнить предпоследний тезис, — семиминутный кадр фильма “Профессия: репортер” (*Professione: Reporter*, 1975), в котором камера парит внутри и вокруг отеля, где главный герой лежит мертвым. Барт утверждает, что фильмы Антониони построены вокруг устойчивого взгляда на мир, который уничтожает неизменный смысл именно потому, что кадр или последовательность кадров длятся слишком долго. Эта “настойчивость взгляда”, в соответствии с Бартом, “оставляет открытым путь смысла”. То есть, по словам Барта, фильмы Антониони не налагают смысл, они позволяют производить мысль, гипотезу, одновременную работу восприятия и воображения, которую Барт называет задумчивостью (*pensivité*)»<sup>174</sup>. Для нас очень важным является эта противоречивость, которая отразилась и в теоретических размышлениях, а не только в непосредственном восприятии новых, сравнительно молодых искусств — фотографии и кинематографа.

Следы опыта взаимодействия человека с выстраивание диалога между статикой и движением можно найти и в других областях, но для нас принципиальными являются те прообразы, которые работают с плоскостью, материальным носителем изображения (будь то стена, бумага для свитка, холст или светочувствительная поверхность), и ограничением, связанным с кадрированием и вписыванием определенного объема изображаемого в некую рамку. Через рассмотрение слоев статики и движения в границах кадра и их темпо-ритмическом взаимодействии с фактической длительностью кадра и будет построена наша концепция анализа длинного кадра как инструмента киноязыка. В основе конструирования длинного кадра лежит длительность предлагаемого взгляда на что-либо. Эта основа исходит из прообразов и моделей решения динамических проблем в предшествовавших искусствах. Длинный кадр предлагает смотреть внимательно либо на то, что он акцентирует, либо на сам процесс смотрения.

---

<sup>174</sup> Уоттс Ф. Кинематограф Ролана Барта : [Перевод фрагмента книги] / пер. В. Лазарева // Cineticle. 21.01.2017. URL: <https://cineticle.com/barthes-bazin-watts/> (дата обращения: 09.12.2023).

## Глава 2. Длинный кадр и статичная камера

### 2.1 Оптика. Созерцание процессов

В данном параграфе мы сфокусируем свое внимание на первом качестве нашего инструмента — его способности предоставлять возможность разглядывать, созерцать, блуждать по поверхности кадра, замирать в пограничном состоянии «статика-движение»<sup>175</sup>, тем самым активируя диалог статичного и движущегося в рамках одного кадра. На том, что возникает из самого феномена движущегося изображения, — на возможности рассматривать зафиксированный протяженный фрагмент. Отсюда и первая функция длинного кадра — оптическая. Процесс разглядывания и погружения в структуру кадра, попытка стереть границу между зрителем и экраном — во многом цель авторов в тех примерах, которые мы объединяем в параграфе. Повествование как таковое, выстраивание четкой драматургии, борьба за зрительский интерес уходят на второй план, а в ряде случаев фактически полностью отрицаются. Сам материал действительности становится источником драматургии именно через акцентированную длительность. Отношения с процессом (в широком смысле этого слова) становятся объектом изучения: среди примеров чаще встречаются радикальные решения, позволяющие в том числе обозначить проблематику самой природы медиумов фотографии и кино, а также природы зрительского восприятия.

Начнем с фильмов Джорджа Альберта Смита, английского кинорежиссера, принадлежащего к «брайтонской школе». Интересным фактом для нас является отмеченная исследователем Л. Фелоновым особенность: «К своим экспериментам Смит пришел не сразу, а после создания нескольких комических фильмов, состоящих из одного крупного плана. В прошлом Смит был фотографом-

---

<sup>175</sup> Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413.

портретистом, и, конечно, ему приходилось снимать своих заказчиков не только семейными группами и во весь рост, но и приближенно, по отдельности крупным планом, так что переход к портретам на экране был для него вполне естественным. Но портреты в кино не могли оставаться неподвижными, и Смит обогатил их мимической игрой. На экране портреты потеряли свою скованность и представительность, перестали быть документом, а превратились в некоторую физиономическую игру, порой весьма утрированную и вульгарную»<sup>176</sup>. Смит выбирает портретный жанр и мимическую игру, а не выразительность физического перемещения, в котором активно задействовано все тело (что так хорошо может демонстрировать кинематограф). При этом действие, конечно, у Смита есть, но, как правило, одно, и ему посвящается один фильм или, что для нас актуальнее, один кадр, равный фильму (Л. Фелонов перечисляет названия ранних экспериментов Смита<sup>177</sup>: одно название — одно действие). Важно и то, как действие показано: не через его реализацию в пространстве, а через отражение на лицах героев (конечно, это немного утрировано, но все же) и в их акцентированных жестах. В этом есть несомненное влияние фотографии: мимика и жест, фиксируемые в статичном изображении, имеют решающее значение для смысла в раз и навсегда остановленном мгновении. Смит длит статичный образ кинематографическими средствами, позволяя вглядываться в процесс оживления изображения. Учитывая, что это ранние кинематографические поиски, в фокусе внимания неизбежно оказывается состояние «статика-движение»: переход одного в другое в достаточно буквальном смысле. Исследование выразительности этого пограничного состояния<sup>178</sup> на новом витке возродится в современном кинематографе — например, у А. Киаростами, Ш. Акерман, а также у ряда представителей направления «медленное кино» (рассмотрим примеры ниже).

---

<sup>176</sup> Фелонов Л. Б. Монтаж в немом кино. Ч. 2 : Ранние английские фильмы. М. : ВГИК, 1978. С. 12–13.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413.

Позднее Смит обратится к другим приемам. Режиссер займется освоением «эффектных» возможностей кинематографа — например, в картине «Рентгеновские лучи» (1897) он соединит два кадра для создания иллюзии: двое влюбленных на скамейке превращаются в скелеты. Да, это уже не длинный кадр — однако в метафорическом ключе такой пример можно учесть. Задача, которую решает Смит, связана с иллюзионистскими эффектами в единстве кадра (за счет единства они и могут восприниматься таковыми). Иллюзионизм, с одной стороны, способ преодолеть статику, а с другой — остаться в ее границах, получив максимальный эстетический и драматургический результат. Это отсылает и к трюкам Дагера в диорамах (в определенном смысле прообраз длинного кадра) — они давали возможность «удлиниться» статичному изображению за счет смены в нем содержимого при помощи хитро устроенной машины. Иллюзионизм оказывается возможен при создании ситуации протяженного взгляда на демонстрируемую картину, в которой неожиданно привычная реальность трансформируется. И если в ранних кинематографических и докинематографических экспериментах это осуществляется буквально и иллюстративно, то в дальнейшем в современных примерах можно будет увидеть попытку вызвать небуквальную трансформацию в глазах смотрящего — в виде переоткрытия повседневности через длительность взгляда на нее. В связи с этим в работах Смита самым важным для нас является использование автором выразительности обыденного действия на экране в единстве статичного фрагмента (даже в случае с влюбленными — они просто сидят на скамейке). Интересен и хронометраж его ранних фильмов — около 40 секунд, конечно, обусловленный в большей степени техническими возможностями, однако далее в ходе нашего исследования мы заметим, что приблизительно с этой отметки кадр начинает ощущаться как длинный, хотя подтвердить это точными доказательствами нельзя — мы не можем взять отметку в 40 секунд как точку отсчета, но будем иметь ее в виду.

В разговоре об опыте раннего кинематографа невозможно обойтись без братьев Люмьер. Отметим, что режиссеры-изобретатели с самого начала работы с

кинематографическим медиумом старались охватить максимум доступных возможностей и подходов — как технических, так и «жанровых». Однако при этом и у них присутствует интересующее нас единство «один кадр — один фильм» длительностью примерно 40 секунд. В чем же отличие от опытов Дж. А. Смита? Для Люмьеров объектом внимания и в некотором роде задачей съемки становится демонстрация максимально возможного диапазона движений, в этом и скрыт эффект «зрелищности» раннего кинематографа, так поражавшей первых зрителей. «Выход рабочих с фабрики» (1895) — насыщенный фрагмент: толпа двигается и заполняет пространство кадра, в одной из версий даже появляется экипаж. Камера, естественно, пребывает в статичном положении, но движение, наполняющее кадр, эту статику пытается преодолеть: чем больше мы видим движения (в одном кадре), тем более живым и насыщенным он становится для нас, но для этого нам тоже желательно на него какое-то время смотреть. Или «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896), где и само прибытие — динамичное событие, и движение людей на платформе выглядит не менее активным. То есть по сравнению с «камерным» отношением к действию у Дж. А. Смита (на уровне мимики и пластики), братья Люмьер масштабируют его, основываясь уже на ключевой характеристике кинематографа — передаче движения. Хотя есть и другие примеры: «Завтрак младенца» (1895), где чинно сидит за столом семья и завтракает, не производя при этом огромного количества действий, но это скорее исключение. В основном опыты братьев Люмьер сконцентрированы на наблюдении за меняющейся реальностью именно в движении (оно-то и есть главный герой), но в рамках по-прежнему статичной камеры, тяготеющей к единству кадра-фрагмента. В дальнейшем длительность действия, активные движения, динамика больше будут осмысляться разными авторами в длинных кадрах с движущейся камерой, которая позволит усилить концентрацию динамики в совокупности с длительностью, — и о них речь пойдет в третьей главе. Съемка активного движения в статичном длинном кадре практически не будет использоваться.

Территория документального кинематографа также предоставляет нам возможность оценить использование длительности в раннем кинематографе с точки зрения функции настройки «оптики» и увидеть подходы, которые в дальнейшем будут развиты авторами в разных модификациях. Исследователь Г. Прожико пишет о методе работы классика документалистики Р. Флаэрти: «Особую роль для Флаэрти приобретает длительность предварительного общения с тем миром, который станет впоследствии материалом его фильма. Этот процесс, назовем его «резонансом мироощущения», создает у кинематографиста не поверхностное знакомство с жизненными реалиями, а органичное проникновение в сущность жизненной философии реальных людей»<sup>179</sup>. На наш взгляд, во многом из этого метода работы вырастает и та стилистика повествования и авторского взгляда, которая появляется в картине «Нанук с севера» (1922). Эстетика «повседневного», бытовых действий, особенностей жизни превращается в размеренное повествование, в котором, однако, Флаэрти очень структурно и четко использует как укорачивание кадров и более динамичный монтаж, так и удлинение. Длительность кадров в картине преимущественно варьируется в диапазоне от 15 до 25 секунд, встречается и ряд кадров-акцентов — около минуты экранного времени: в одном из них Нанук медленно крадется ползком по снегу от верхней границы рамки немного по диагонали к центру — он охотится. Ничего кроме снега и человеческой фигуры — статичная камера видит диалог человека и природы в режиме реального времени. Минимум движения и содержания, максимум выбранной длительности кадра — все это позволяет создать необходимое визуальное напряжение между статикой кадра и выверенными движениями персонажа. Другой пример: эпизод строительства жилища Нанука. Герой приходит из глубины кадра (в начале есть небольшое движение камеры), подходит к строению и начинает заниматься созданием «окна». Флаэрти позволяет зрителю оценить подробный процесс «остекления»: Нанук вставляет в подготовленное отверстие кусок льда. Содержание данного кадра не обладает

---

<sup>179</sup> Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного кино) М. : ВГИК, 2011. С. 14.

таким напряжением, как в предыдущем примере, где человек сконцентрирован на охоте. Однако когда такие кадры с увеличенной длительностью появляются в одной картине, они начинают работать в режиме сопоставления друг с другом, и Флаэрти тем самым указывает на равнозначность «зрелищности» и того и другого — на равнозначность настроенной «оптики» через длительность. Андре Базен писал<sup>180</sup> о том, что Флаэрти интересуется именно продолжительность самого действия: она — содержимое, которое должен транслировать кадр. Именно у него длительность действия становится еще более ценной сама по себе. Мы по-прежнему можем видеть одно обыденное действие на экране (как у Смита или Люмьеров), но теперь оно начинает естественно сопоставляться с его реальной длительностью, без какого-либо намерения создать развлекательно-увлекательный эффект. Флаэрти уже показывает «скуку» или рутину простого действия в длинном кадре, предлагая ее разглядеть как истинную драматургию.

Первое качество длинного кадра, возможно, максимально тесно связано именно с «природными» характеристиками и фотографического, и кинематографического изображения. Поэтому чаще всего авторы, опирающиеся на данное качество, сохраняют в кадре внимание к реальности, которая минимально подвергается авторским манипуляциям: здесь мы реже встретим работу с декоративным наполнением кадра — места действия будут стремиться к сохранению документальных характеристик или попросту будут «вырезанными» из реальности фрагментами, измененными только на уровне рамки кадра, — их взяли и перенесли на экран. С этим будет связано и присутствие в данной группе примеров радикальных экспериментов, оказавших влияние как на историю кинематографа, так и на более широкие практики искусства.

Один из них — работа Э. Уорхола «Эмпайр» (1964). «Эмпайр» манифестирует обращение к радикальному формальному представлению течения времени в длинном кадре при «статичности» пространства и со статичным объектом в центре кадра. Итоговая длительность фильма — результат

---

<sup>180</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 84.

манипуляции с частотой кадров, то есть это не в полной мере «реальный» длинный кадр, и этим он выделяется из примеров в нашем исследовании — однако в своей основе все равно является уместным и необходимым для упоминания. Уорхол манифестирует и новый опыт просмотра — уходить, возвращаться, иметь возможность в этом раствориться или не раствориться, перейти на новый уровень восприятия или не перейти. Ситуация «скуки» и нарочитого отсутствия событий, а также радикальная длительность — еще и провокационный вопрос о смысле произведения искусства и, без сомнения, противопоставление нарастающей тенденции всепоглощающей информации и потокового производства образов. Поэтому, быть может, уместнее всего назвать данное произведение художественным жестом. «Программный отказ от монтажа дает зрителю сигнал о том, что перед ним произведение, выстроенное не по знакомым ему принципам визуального кинематографического повествования. Исчезает привычная схема прочтения каждого следующего кадра в контексте предыдущего, зритель сталкивается с новым перцептивным опытом. Художник дает понять, что его произведение не является историей, рассказанной с помощью кинематографических фраз, а должно рассматриваться как своеобразное бытие во времени, как пластическая и временная метафора»<sup>181</sup>. Бытие статики в движущемся времени — длинный кадр предъявляет текущее время на контрасте со статикой камеры и снимаемого объекта и отсутствием действия, что заставляет изображение «мерцать» между фотографическим и кинематографическим опытом его рассмотрения. Но это еще и опыт созерцания изображения, который приходит из контекста живописи: «Информационная и развлекательная составляющие видео такого типа сводятся к нулю, зрителю предлагается наслаждаться чистой формой, которая подобна “Stilleben” в живописи. Знаковое отсутствие монтажа в этом случае приближает искусство экрана к изобразительному искусству: «тихая жизнь», переданная в классическом пейзаже и натюрморте, ярко, а может быть даже и значительно ярче, проявляет себя во временном искусстве видео, в

---

<sup>181</sup> Старусева-Першеева А. Д. Видеоарт: знаковое отсутствие монтажа как художественный прием // Вестник ВГИК. 2015. № 7. С. 79.

статичном, но представленном в длительности изображении»<sup>182</sup>. Получается, что информационная составляющая переходит в плоскость проживания опыта столкновения взгляда с медиумом: «Что “Эмпайр” ясно демонстрирует, так это то, что долгий взгляд не просто останавливает производство знаний — он переворачивает его с ног на голову. К концу фильма я еще больше запутался в Эмпайр-стейт-билдинг, чем в первой его части: каковы его очертания, окружение или форма окон? Конкретные детали здания уклончивы, но не просты, потому что ночью корпус здания не виден на протяжении большей части фильма. Проходит несколько часов, и мое внимание переключается на проход из сверкающих, пузырящихся дефектов деградирующей пленки, который каскадом стекает по периферии экрана»<sup>183</sup>. Переход взгляда на поверхность пленки, на структуру самого медиума и обращение взгляда к материальной природе иллюзии кино — еще один важный эффект, которого добивается Уорхол от длинного кадра. Длинный кадр способен обратить внимание зрителя на собственное естество и материал — и это тоже про оптику. В достаточной степени художественный жест Уорхола — переломный момент в использовании длинного кадра с оптической функцией. Примеры, которыми будет ознаменована вторая половина XX и начало XXI века, будут активно использовать микс решений: и длительность обыденного действия, и создание ситуации радикального долгого просмотра (как действия, сцены, так и фильма), и потенциал состояния «статика-движение» (исследование возможности максимального торможения действия и восприятия). Особенно активно это проявится в начале 2000-х: нарастанием интереса к замедлению темпо-ритма экранного повествования, отказом от драматургических структур, способствующих стимулированию зрительского интереса, смещением фокуса внимания авторов на незначительное, которое путем авторского выбора перемещается в пространство кадра и становится значительным в созерцательном взгляде смотрящего, — то, что назовут направлением «медленное кино». В

---

<sup>182</sup> Там же. С. 78.

<sup>183</sup> Kahng H. “Boredom’s Erotics” : Stillness and Duration in Andy Warhol’s Empire : PhD Thesis. UCLA, 2015. P. 11.

некоторых источниках можно встретить информацию, что именно к фильму Цай Минляна «Прибежище дракона» (2003; иногда встречается перевод «Прощай, отель [таверна] “Дракон”») было применено данное определение. И это будет следующий автор, к которому мы обратимся.

В 1980-е в тайваньском кинематографе появляется движение, которое именуют «новой волной тайваньского кино» или «тайваньским новым кинематографом»; среди известных представителей — режиссер Хоу Сяосянь. Мы не будем останавливаться подробно на разборе его картин, однако скажем несколько слов в контексте разговора о Цай Минляне, который продолжает концептуализацию поисков, заложенных в том числе Хоу Сяосянем. В тайваньской новой волне авторов интересует простая жизнь с ее бытовыми составляющими или жизнь «простых» людей с их проблемами социального и политического характера, что дает повод некоторым сравнивать данное направление с неореализмом (неореализм с тайваньским лицом, если уж быть более точными). Хоу Сяосянь снимает картину «Время жить и время умирать» (1985), где статичная камера демонстрирует неизбежный уход времени, заложенный в разрушающейся повседневности. У Хоу Сяосяня не так много длинных кадров. Что интересно, Цай Минлян тоже не окажется большим приверженцем радикальных решений — это будут минутные, реже 2–3-минутные кадры и еще реже акцентные, достигающие 5 минут. Однако внутреннее насыщение этих кадров и манера съемки будут оказывать сильное влияние на восприятие длительности. При сохранении «будничного» наполнения кадра картины Цай Минляна тяготеют к часто возникающей у представителей направления «медленное кино» мистической составляющей — видимо, тому виной время и длительность.

В «Прибежище дракона» (2003) Цай показывает один вечер из жизни кинотеатра, который вот-вот закроется: на экране последний сеанс, в зале редкие зрители — среди них два актера из ленты, демонстрируемой на экране. По кинотеатру бродит хромая смотрительница-уборщица, мечтающая встретиться с кинемехаником. И бесконечный дождь — мотив воды и дождя становится

излюбленным у многих авторов, работающих с «замедлением» и длинным кадром: о дожде у Б. Тарра писал Ж. Рансьер<sup>184</sup>; о воде у А. Тарковского кто только не писал; вода — лейтмотив у Цая и у А. Киаростами, о котором чуть позже. Через темпо-ритмические структуры и их влияние на восприятие воды (и фактуры воды — на них) авторы удваивают длительность как таковую. Цай выбирает в качестве основного приема статичный длинный кадр. Он позволяет ему исследовать время через взгляды в переходное состояние «статика-движение»: одно из интересных решений — использование в картине кадров, снятых из кинозала, камерой, обращенной к проекции, в результате в рамке кадра оказывается замерший кинозал с какой-нибудь одинокой фигурой (точнее, затылком) и движущееся изображение на экране (с активным монтажом). Несовпадение ритмов «зала смотрящего» и проекции становится основой для размышления о несовпадении времени реальности и его же копии, когда она оказывается на экране, то есть времени иллюзии. Цай исследует сбой во времени реальности при его переходе на экран<sup>185</sup> (о сопоставлении длительности двух времен, реального и экранного, упоминает С. Лим<sup>186</sup> как об одной из причин обращения к длинным кадрам у Цая). Самый длинный кадр в картине — кинозал, который мы видим с позиции камеры где-то от экрана. Пустые ряды кресел, включается свет, входит хромая уборщица и медленно обходит кресла. Потом она исчезает, и две минуты мы наблюдаем за пустым залом — почти фотографией. Важно отметить, что в этой картине режиссер осмысляет с помощью длительности и природу изображения вообще и кинематографа в частности, и время, и пространство иллюзий, и уход в прошлое формы кинотеатрального просмотра, а с ним вместе и какую-то смену взаимоотношений с реальностью у зрителя и у режиссера. Фильм больше не фильм как таковой, встроенный в

---

<sup>184</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.

<sup>185</sup> Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413.

<sup>186</sup> Lim S. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness. Honolulu : University of Hawaii Press, 2014. 242 p.

специально созданные для него пространства — «прибежища», теперь — это жизнь, идущая параллельно. Неслучайно Цай снимает свои картины, как одну большую, в которой в центре внимания его любимый актер Ли Каншен, а истории на экране перемешаны с фактами из реальной жизни Цая и Каншена. Произошел сбой времени и оптики — жизнь стала фильмом, а фильм — жизнью. Именно длинный кадр позволяет совершить такой разворот в восприятии. Теперь мы созерцаем буквально живущее в течении времени пространство — например, ряды кресел в кинотеатре, — и с этим пространством ничего не происходит. Просто идет время, так же как оно идет вокруг каждого стула в реальности. Уже даже нет необходимости помещать в кадр какое-либо движение (хотя бы естественное движение света, связанное с наступлением сумерек, как это происходит у Уорхола).

Но у Цая при этом еще сохраняется какая-никакая история, а вот А. Киаростами в своих экспериментах с длинным кадром переходит к созерцанию чистых состояний. Сначала обратимся к картине «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (2003); интересно, что картина выходит в том же 2003 году, как и фильм Цай Минляна. Киаростами обращается в этом эксперименте (уже даже в названии) к японскому кинематографу, а именно к авторскому языку одного из классиков — Ясудзиро Одзу. Мы не останавливались подробно на картинах Одзу в контексте разговора о работе с длинным кадром, так как он крайне редко использует кадры длиннее 40 секунд (да и такой длительности мало). Его картины актуальнее разбирать с точки зрения того, как общая темпо-ритмическая манера повествования и выбор наполнения кадра, а также, например, использование знаменитой точки съемки повлияли на язык других кинематографистов. И в этом смысле Одзу обращался к статичному кадру, тяготеющему к фотографическому изображению, — в отличие от Мидзогути, для которого важным было движение камеры. Киаростами же сам занимался фотографией и считал ее природную суть концентратом образа, дающим ему толчок к созданию повествования. Исследователи также находят у Киаростами влияние особенностей статичного изображения на создание образа в поэтическом

тексте<sup>187</sup>: по мнению Киаростами, «поэзия — основа всего искусства»<sup>188</sup>, он и сам был поэтом. Переход статичного изображения в движущееся и обратно — центр интереса Киаростами. Именно в нем, в этом переходе, «может разворачиваться сложный живописный процесс»<sup>189</sup>. Киаростами исследует в своей картине этот мерцающий отрезок, в котором изображение обращено к статике и к движению одновременно и теряет свою однозначную принадлежность. Интересно, что такая тенденция возвращения к активному концептуальному (а в случае Киаростами прямо скажем — формальному) диалогу возникает на рубеже веков, фактически через сто лет после логичного раннего диалога фотографии и кинематографа. В пяти кадрах Киаростами созерцает воду, которая пребывает в естественном состоянии в движущемся изображении, а в своем другом эксперименте он доходит уже до созерцания не столько содержимого, сколько самой фотографии (как медиума), которая потенциально может прийти в движение (то есть до созерцания магии возникновения кино).

Картина «24 кадра» (2016) — и формальный эксперимент, и манифест, и размышление, и медитация, и совмещение различных изображений: живописного, фотографического, движущегося кинематографического и смоделированного при помощи новейших технологий движения в статичном. Название достаточно прямо намекает на частоту кадров в секунду, которая необходима для того, чтобы статичное изображение пришло в движение. И, конечно, отсылает нас к размышлению о человеческом зрении, которое позволяет при определенной скорости показа статичных изображений это движение увидеть. Киаростами возвращает зрителя к вечному диалогу о статике и движении, который мы вспоминали, когда писали о прообразах длинного кадра и когда обращались к

---

<sup>187</sup> Zipoli R. Still Images: Kiarostami's Poetry and Cinema // ААМ ТАС : Arts and Artifacts in Movie : Technology, Aesthetics, Communication. 2014. № 11. P. 9–20.

<sup>188</sup> Кронин П. Уроки Киаростами / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2024. С. 41.

<sup>189</sup> Honarpisheh D. Waves of Stasis: Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami's Five (Dedicated to Ozu). URL: <https://www.irannamag.com/en/article/waves-stasis-photographic-tendency-cinema-kindness-kiarostamis-five-dedicated-ozu/> (дата обращения: 19.10.2024).

книге М. Андронниковой<sup>190</sup>. «Киаростами мобилизует взгляд: он призывает и оживляет его, он сообщает ему бдительность. Это кино существует прежде всего и по сути — чтобы открывать глаза» — очень точные слова Жана-Люка Нанси<sup>191</sup> о Киаростами, хотя они обращены не к картине «24 кадра». Для режиссера важным становится действительно мобилизация взгляда во всех смыслах — своей картиной он одновременно задает вопрос и о том, что мобилизует взгляд автора при создании изображения (и следующий за этим выбор, что фиксировать), и о том, что происходит со взглядом зрителя при взаимодействии с изображением. Фотографии из архива автора становятся материалом для лабораторного эксперимента, в котором он изучает процесс возникновения в статичном изображении движения (за счет компьютерных манипуляций) — или, иными словами, смотрит на кадр как на модуль для «конвертации запечатленного мгновения в длительность»<sup>192</sup>. Таким образом, Киаростами выходит на уровень философского размышления об изображении и приглашает через возможность созерцания и блуждания по поверхности длинного кадра к этому размышлению и зрителя.

Следующий автор не так радикален с точки зрения выбора содержания кадров и обращается к вполне внятным историям, но при этом выбирает радикальную длительность для их подачи. Для него длинный кадр, возможно, единственный концептуальный способ говорить о ежедневных проблемах и страшных деталях жизни обычных жителей Филиппин — речь о Лав Диасе. Он считает кино мощным инструментом воздействия на умы и чувства людей — буквальное проживание обыденной длительности с кропотливым наблюдением за ней становится для него главной задачей и основным приемом. То есть он воспроизводит обычную жизнь как она есть, без выбора наиболее ярких и

---

<sup>190</sup> Андронникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М. : Искусство, 1980. 423 с.

<sup>191</sup> Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. А.Гараджи. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 32.

<sup>192</sup> Карахан Л. М. Вне конкурса. «24 кадра», автор Аббас Киаростами // Искусство кино. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/vne-konkursa-24-kadra-avtor-abbas-kiarostami/> (дата обращения: 20.02.2023).

интересных моментов: если герой идет по улице и ему по ней идти долго, то мы это и увидим. Все как в жизни, где есть множество отрезков времени, не заполненных событиями, а заполненных скукой и рутинной. Отсюда, например, одна из его самых известных картин «Эволюция филиппинской семьи» (2004) — десятичасовое эпическое полотно об эволюции отдельно взятой семьи, воплощающей образ общества Филиппин на фоне социально-политических изменений. Конечно, десять часов жизни зрителя, если смотреть фильм непрерывно (а поскольку это именно фильм, а не сериал, он предполагает такой просмотр), ощущаются прожитыми (речь именно о фактическом проживании, которое измеряется проведенными вместе часами реальной жизни, а не об эмоциональном проживании) вместе с произведением гораздо сильнее, чем при просмотре полуторачасовой картины. Но не общая длительность картины решает задачу прорыва «оболочки» между зрителем и персонажами, а именно длинный кадр: как основа повествования он дает возможность превратить «чужое» происходящее в свое, которое будет иметь уже гораздо большее значение. Для того чтобы это увидеть, можно обратиться к картине более короткой (что редкость для Диаса) — фильму «Женщина, которая ушла» (2016), в ней достигается тот же самый эффект.

Героиня Орасия провела тридцать лет в тюрьме, после чего узнала, что ее близкая подруга по камере, попавшая туда позднее, — настоящая виновная по делу Орасии (вдохновением для создания такой истории послужил рассказ Л. Толстого «Бог правду видит, да не скоро скажет»). Возвращение в мир за пределами тюрьмы после стольких лет отсутствия — возможно ли это и будет ли «мир» прощен за содеянное? Действительно, оказавшись на свободе, героиня переживает конфликт в духе Толстого и Достоевского одновременно: она скрывает свое возвращение и поселяется рядом с тем, кто лишил ее нормальной жизни, вынашивая идею мести. В молодости у нее были отношения с богатым молодым человеком Родриго, но, когда она ушла от него к своему будущему мужу, он в отместку подстроил убийство, в котором обвинили Орасию. Теперь ей предстоит выбирать между местью и прощением — между тем, чтобы остаться

собой, или переступить черту и стать убийцей. Пока она будет думать об этом — зритель будет наблюдать ее однообразную ежедневную жизнь, в которой чередой пройдут все социальные проблемы: жизнь бедного торговца (а заодно и образ жизни всех простых людей), который становится ее приятелем по ночному времяпрепровождению на улице недалеко от дома Родриго; существование блаженной полусумасшедшей девочки; мужчины, который стал женщиной и продает себя по ночам, а спасение находит в доме Орасии, за что из чувства благодарности к ней совершает в финале убийство Родриго (естественно, не спрашивая на то у Орасии одобрения). Всех их согреет своей невысказанной любовью главная героиня, которая провела годы в тюрьме в ожидании встречи с собственными детьми — дочерью и сыном, который куда-то скрылся после того, как мать оказалась в заключении (видимо, не желая быть с этим связанным), и которого, увы, матери так и не удастся найти. Обретение «сына» произойдет в лице несчастного персонажа Оланды (мужчины, который стал женщиной как раз по причине недостатка материнской любви, да и любви вообще, — он сам расскажет об этом Орасии) — образ Орасии вырастает до эпического масштаба матери, которая способна обнять все пороки и несовершенства этого мира. Картины Лав Диаса — это романы о времени, во всех смыслах этого слова. Чаще используемая автором статичная позиция камеры способствует устранению барьера между восприятием деталей реальности, предоставляя зрителю дрейфовать по поверхности кадра, дрейфовать по обыденности, которая становится эпической. Несмотря на то что у Лав Диаса в основе картины лежит вполне внятная и насыщенная история, она скорее существует на втором плане — на первый план выходят промежутки «просто» жизни. Из каких бы событий ни состояла наша жизнь, львиная доля времени в ней приходится на банальности быта и неинтересные дела — и именно при длительном взгляде на них становится возможным почувствовать тяжелое текущее время жизни. Как раз таких моментов больше всего в картине Диаса: длинные ночные блуждания героини по городу, промежутки ожидания и бесконечная скука реальности.

## 2.2 Пространство и время. Управление историей

Во втором параграфе речь пойдет о реализации следующей функции, которую мы назвали «пространство и время». Функция основывается на втором качестве длинного кадра — способности влиять на нарратив и драматургию. Использование длинного кадра позволяет разрушить привычное течение истории, пересобрать композиционную структуру повествования, осуществить различные эксперименты в плоскости пространственно-временных аспектов как в кадре, так и в общей драматургии фильма, добиться усиления напряжения и акцентировки узловых моментов, а также подчеркнуть смыслы, закладываемые автором. В примерах данного параграфа внимание режиссеров обращено именно к повествованию — дело не в процессе, происходящем в кадре как таковом, не в его созерцании, скуке и прочем. Важными становятся драматургические аспекты (ключевые сцены, характеры героев, моменты напряжения, связанные с контрапунктом параллельного или закадрового пространства), в раскрытии которых помогает длительность кадра. Здесь в выстраивании длинного кадра часто можно увидеть влияние театрального наследия, значительную роль декораций и мизансцены, в частности работу с глубинной мизансценой, и активное управление вниманием зрителя, меньше возможностей для дрейфа и созерцания. Длинный кадр чаще используется «точечно» — один или несколько раз, реже — как основа для всего повествования.

Начнем с отечественного кинематографа 1910-х годов. Прежде чем перейти к конкретным примерам, отметим такой любопытный факт, как манипуляции со скоростью проекции в ранних фильмах. Движением ручки проекционного аппарата управлял киномеханик, и он имел все возможности для того, чтобы придавать проецируемому дополнительную драматургическую окраску. Ю. Цивьян пишет об этом, исследуя тему рецепции медиума: «Тотальное замедление всего фильма в целом было, конечно, делом редким. Обыкновенно механики, хорошо знавшие картину и реакцию публики на те или иные ее места, меняли скорость проекции в зависимости от развертывания сюжета: длинноты

крутились быстрее, трогательные сцены — медленнее»<sup>193</sup>. Еще одной причиной для манипуляций он называет жанровую принадлежность фильма. Ю. Цивьян упоминает и особый ритм кинематографической русской школы 1910-х годов, о котором мы уже писали выше, — акцентирует внимание на том, что ритм замедленного исполнения актерами действия даже входил в прямой конфликт с киномеханиками и их выбором<sup>194</sup>. Обратим внимание на оценку механиками того, что необходимо показывать «медленнее» — трогательные сцены. В дальнейшем это трансформируется в прием акцентированного (один, два раза) использования длинного кадра, иногда даже очень буквально, в ключевых сценах (которые, конечно, могут быть и трогательными). Да, в случае проекции речь идет о другого рода манипуляции с длительностью: это не использование фактической длины кадра, но по своей сути ее «протоиспользование».

Остановимся на нескольких примерах из 1910-х: начнем с картины Я. Протазанова «Горничная Дженни» (1918). В первом кадре автор задает способ пластического повествования: в глубине — гроб, от него медленно на передний план (к зрителю) идут мать и дочь умершего. Смерть, как завязка всего, вводит нас в повествование из глубины кадра — и далее в картине перемещения персонажей будут выстраиваться в подчинении ходу истории и смысла. Кадр длится почти 50 секунд, затем появляется первая надпись и разрывает единство. Статичная камера Протазанова смотрит на неторопливые и скупые действия актеров — герои перемещаются «по точкам», формируя композиционные изменения кадра. Каждая такая «фигура-композиция» (из положений актеров в пространстве) четко связана с продуманными декорациями и потенциалом использования глубины кадра и его границ (с точки зрения рамки). За первой надписью появляется череда следующих фрагментов, которые визуальное «проговаривают» по буквам происходящее. Мать, дочь и приказчик обсуждают дальнейшую судьбу семьи — она разорена. Что зритель видит в кадре:

---

<sup>193</sup> Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 73.

<sup>194</sup> Там же. С. 75–76.

драматургически выстроенное перемещение персонажей вокруг стола. Приказчик сидит за столом, дочь стоит рядом с ним, мать с другой стороны стола. Мать узнает новую информацию и переходит на передний план в кадре. Далее, уже через ее эмоциональный портрет в левом нижнем углу, нам дается пластический диалог дочери и приказчика. Движения персонажей выстраиваются по принципу: несколько шагов и «замер» в узловой точке эмоционального рисунка роли (помним, что у нас нет звучащей речи и такое перемещение заменяет информационные акценты). Или еще проще: шаг, шаг, шаг — пауза. Рамка кадра определяет персонажей и их отношения с пространством — мы видим замирающие композиции из тел как череду фотографических изображений. Так кадр замедляется еще больше, предоставляя нам возможность вглядываться и внимательно «читать» его, как текст. Да, такой опыт 1910-х годов выглядит формально и нарочито. Однако в этом чувствуется то, что в дальнейшем будет одной из основных функций длинного кадра, а именно — поддержка и акцентирование драматургии. Нет необходимости описывать череду других кадров в картине, они в среднем делятся по 40–50 секунд в равномерном режиме их использования и подчиняются цели усиления драматизма повествования.

Похожий пример обращения с длительностью кадра можно встретить у Е. Бауэра в ранних картинах — например, в фильме «Немые свидетели» (1914). Камера Бауэра также занимает статичную позицию. Глубина кадра важна даже больше, чем у Протазанова: часто Бауэр выстраивает драматургию диалога героев через соотношение переднего плана с дальним. Траектории движения героев у Протазанова сосредоточены ближе к камере, а герои Бауэра приходят из глубины кадра и уходят туда, перемещаясь перпендикулярно плоскости экрана. В картине «Немые свидетели» рассказана история любви горничной к барину, обремененная переживаниями, как всегда связанными с сословными и другими вытекающими из этого обстоятельствами. Повествование, как и у Я. Протазанова, размеренное, с преимущественным использованием кадров около 50 секунд, с нарочитыми театральными мизансценами. Но есть несколько отличий: в использовании длинных кадров Бауэр не выглядит столь последовательным, часто возникают и

короткие фрагменты, а фраза из собранных подряд длинных отрезков начинает выглядеть перегруженной в общем ритмическом рисунке. В результате — меньшая цельность картины, как будто бы выбранная стратегия не до конца ложится на драматургию. Есть и еще важное стилистическое отличие: у Е. Бауэра акцент в игре актеров переносится на их «проговаривание» диалогов с помощью активной жестикуляции и мимики, в то время как у Я. Протазанова в большей степени задействована пластика тела и траектория движения. Получается, что Бауэр предъявляет зрителю в длинном кадре диалог, который мы не слышим и который не осмыслен через выстроенное передвижение в пространстве. В дальнейшем в истории кино будет встречаться множество примеров, когда какой-нибудь ключевой диалог (уже слышимый) будет сниматься длинным кадром, чтобы через его непрерывность передать напряжение, что не всегда будет удачным, — на наш взгляд, у Бауэра можно найти источник такого подхода. В последовательности кадров, демонстрирующих эпизод болезни героя в «Немых свидетелях», это выражено, пожалуй, наиболее красноречиво: заболевший персонаж, расположившись на переднем плане на кушетке, ведет диалог то с горничной, то с гостями, которые приходят к нему. Длинный кадр используется как театральная сцена: персонажи одинаково появляются из глубины и потом уходят обратно, словно внедряясь в раз и навсегда зафиксированное «фотографическое» изображение с главным героем. Мы будто видим вариации одного момента, и длительность еще достраивается наложением друг на друга этих точек-остановок (как бы фотографий) в пространстве одного кадра. И у Бауэра, и у Протазанова заметно «торможение» действия через обращение к наследию и фотографии (фазы-положения в пространстве), и театра (искусственное, завязанное на пространстве в кадре — перемещение). Все это накладывается на использование длительности фрагмента как на способ в том числе передачи реалистичного течения времени — в некотором смысле тоже идущий из театра, если обратиться к его свойству разворачивать действие перед глазами зрителя здесь и сейчас.

Искусство работы с мизансценой развивается по мере эволюции киноязыка. Выразительность мизансцены, и именно глубинной, занимает важное место в контексте второй функции длинного кадра — и особенно кадров, снятых статичной камерой. Здесь нам не обойтись без упоминания А. Базена: «Достаточно сравнить два глубинных кадра — один, относящийся к 1910 году, и другой, взятый из фильма Уэллса и Уайлера, — чтобы убедиться по одному внешнему виду, что функция глубинной мизансцены стала совершенно иной»<sup>195</sup>. Андре Базен утверждает, что в раннем кинематографе ее функция больше связана с имитацией театрального эффекта и она не является столь продуманной драматургически, как те, что появляются позднее. Заключение не лишено истины, ведь появились другие возможности создания изображения — в частности, глубина резкости. Но в определенной степени оно предстает достаточно радикальным. Все-таки своя драматургическая обусловленность присутствовала и в ранних глубинных мизансценах, просто они не были столь искусны с точки зрения исполнения и использования всех возможных визуальных ухищрений, связанных со светом, оптикой, декорациями и т. д. Да и отголоски театральной эстетики никуда бесследно не исчезли из более поздних примеров — так что здесь мы позволим себе с Базеном не согласиться. Мы уже упоминали любимый его пример, демонстрирующий эстетику глубинной мизансцены — фильм У. Уайлера «Лисички» (1941), поэтому не будем повторяться и подробно на нем останавливаться, но кое-что отметим. Монтаж картины основан на коротких кадрах — есть несколько достигающих рубежа в 40 секунд и пара кадров длиной в минуту и полторы. Стоит также учесть присутствие не полностью статичной камеры, хотя ее движение не превращается в полноценную партитуру. Уайлер на самом деле обращается к длительности в основном в диалоговых сценах: диалоги выходят на первый план в отличие от пластического решения кадра. Поэтому данный пример не в полной мере подходит для нашего параграфа, но знаменитый кадр с Бэт Дэвис здесь хочется еще раз вспомнить: не будучи самым длинным в

---

<sup>195</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 92.

картине, он демонстрирует работу с глубинной мизансценой, которая влияет на восприятие длительности, и, без сомнения, многие авторы в дальнейшем будут оглядываться на этот опыт и трансформировать его уже в контексте длинного кадра, а теоретики активно упоминать Базена в своих исследованиях.

На протяжении периода примерно с 1930-х по 1960-е годы внимание авторов при использовании длинного кадра будет сосредоточено на работе с движущейся камерой (об этом третья глава). И только в 1960-е потенциал длинного статичного кадра вновь начнет активно осмысляться, в том числе в неожиданных и иногда радикальных формах, влияющих на восприятие всей композиции картины. Обратим внимание на фильм И. Бергмана «Причастие» (1963). Бергман писал, что он сделан «...предельно просто. Однако под простотой скрывается сложность, ухватить которую нелегко»<sup>196</sup>. Если воспринять эти слова применительно к работе с формой и ритмом картины, то мы склонны согласиться с тезисом про простоту — выражается она даже в буквальных, на первый взгляд, решениях, в том числе и в работе с увеличением длительности кадра. В картине используется ряд длинных кадров, но в большинстве присутствует движение камеры: так решены напряженные диалоги главных героев Марты и Томаса или переломные моменты, связанные с внутренним конфликтом именно Томаса. Нас же больше интересует радикальный жест автора в середине картины — «визуализация» в статичном длинном кадре письма Марты к Томасу. На крупном плане, глядя в камеру, героиня произносит письмо-монолог. Послание состоит из монтажной фразы: Томас начинает читать его своим голосом в первом кадре, затем мы видим четырехминутный кадр с Мартой, потом появляется еще один кадр, в нем воспоминание Марты, где она, со своими больными руками, молится, стоя в храме, и затем двухминутное окончание письма. По содержанию понятно, зачем Бергман разбивает монолог Марты, а не ставит целиком минут на семь или около того: в первой части она рассказывает о том, как Томасу было противно иметь с ней, больной, отношения и что между ними не было любви, а во второй

---

<sup>196</sup> Бергман И. Картины / пер. А. Афиногенова. СПб. : Сеанс, 2021. С. 231.

части (после «вставной» молитвы) Марта говорит о том, в чем она обрела смысл жизни — это любовь к Томасу. Вот так буквально по смыслу разделяются эти два фрагмента. Разрушается единство невероятно действенного радикального кадра с монологом, который именно из-за такого решения становится центром картины. Героиня говорит о самом страшном — об отсутствии в душе у человека любви и веры (на примере Томаса), — и делает она это, глядя в глаза зрителю. Очень дискомфортное положение для слушающего. Зритель оказывается на месте Томаса, со всеми неприятными и отталкивающими аспектами, связанными с этим персонажем. М. Соловьева написала о встречающемся у Бергмана приеме использования немого короткого кадра со взглядом на зрителя, который приводит к тому, что «зритель с момента “взгляда к нему в глаза” не может быть пассивным наблюдателем истории, он становится активным ее соучастником»<sup>197</sup>. То же самое происходит и в случае монолога Марты в картине «Причастие», хотя в данном случае прием оказывается полной противоположностью описанного М. Соловьевой, — кадр длинный и совсем не немой, а насыщенный речью. Мимика, игра, театр и фотографический портрет — все сходится в нем. И в данном случае крупность и взгляд в камеру выделяют его стилистически из всего фильма — это квинтэссенция смысла и манифест. В этот кадр стягивается вся картина и одновременно разворачивается из него. В нем ее начало и конец. На самом деле описанная нами монтажная фраза — фильм в фильме, и, быть может, именно из-за этого использовано несколько кадров, а не один длинный: ими подчеркнуты «начало», «середина» и «конец» фильма-письма. Картина Бергмана — пример уже достаточно радикального использования длинного кадра как акцента в контексте драматургии, где он дает возможность подчеркнуть смыслообразующие моменты и сломать привычное повествование, «вскрывая» нарратив и меняя композицию, и в то же время позволяет зрителю перейти в другую позицию. Но есть примеры обращения и к более выверенным и последовательным в своем воплощении радикальным искусственным структурам. Мы рассмотрим несколько

---

<sup>197</sup> Соловьева М. В. «Взгляд прямо на нас» в фильмах Ингмара Бергмана // Художественное образование и наука. 2009. № 2. С. 112.

таких фильмов, где использование длинного кадра уже стремится стать достаточно жесткой основой для всей картины.

Первые два примера связаны с задачей авторов создать особый мир, помещенный в делящийся кадр-капсулу, но решается она по-разному: в более условном и, наоборот, в документальном ключе. Фильм собирается из таких кадров, где каждый является законченной историей-картиной (картиной — и в смысле полотна, и в смысле фильма). Так работает Рой Андерсон в «Песнях со второго этажа» (2000) (и в других частях «Трилогии жизни») и особенно в фильме «О бесконечности» (2019). И авторы фильма «Манакамана» (2013) режиссеры С. Спрей и П. Велес. В картине «О бесконечности» принцип «кадр-капсула» возводится в абсолют: в начале двое летящих влюбленных вводят нас в повествование, которое будет состоять из череды зафиксированных «случаев», или мини-историй, в которых часто будет использован длинный кадр и все признаки замедления повествования. Практически каждый кадр начинается с неизменного «Я видела...» от невидимой рассказчицы. Абсолютно театральное и нереальное пространство, часто с отчетливо заметными архитектурными искажениями, медленные движения и разговоры персонажей, акцентировка замершей позы в пространстве и одна ситуация — одна история (и иногда один кадр). То ли фотографии, то ли мизансцены из театра — пространство и время у Андерсона выглядит как кадр-коробочка, в которой лежит небольшая инструкция по сборке повествования. Сам Андерсон превращает производство своих рассказов в длительное колдовство над структурой — выстраивание замысловатых декораций, использование и учитывание при создании пространства для кадра оптических эффектов, тщательная работа с мизансценой. Бесконечность производства становится бесконечностью рассказа — кубик за кубиком собирается на экране мир, у которого нет начала и конца: с одной стороны, он заканчивается в каждом кадре, а с другой стороны — следующая «капсула» его продолжает, и точки не предвидится (даже когда пойдут титры). Статичная камера и длительность кадра здесь работают на контрасте с мгновениями, которые помещает в кадр автор — чаще всего это что-то бытовое,

простое: поломка машины, порвавшийся пакет, прибытие на вокзал, семейная фотография и т. п. Но, изменяя пространственно-временные отношения с этим незначительным мгновением, Андерсон превращает его как раз в капсулу бесконечности с развернутой драматургией.

Что касается «Манакаманы», картину причисляют к полю документального кино: авторы снимали череду поездок на канатной дороге в горах Непала, в качестве «актеров» были выбраны жители местной деревни (недалеко от канатной дороги), с которыми режиссеры общались до съемок. Каждая поездка — это длинный кадр. В каждом кадре — свои герои, которые преодолевают пространство по воздуху: они могут говорить или не говорить друг с другом, есть мороженое, смотреть на пейзаж и т. д., — иными словами, мы видим самую обычную жизнь. Но в несколько необычных предлагаемых обстоятельствах — герои находятся в «пограничном» пространстве: камера занимает статичную позицию внутри кабинки на канатной дороге, но за окнами активно движется пейзаж, что создает очень действенный визуальный эффект. Люди сидят и разговаривают, а мимо проплывают горы, небо, и они парят во всем этом, будто бы и не имея опоры; камера становится их опорой через статичную позицию и длительность. Длинный кадр структурирует нарратив (и композицию картины) через поездки — как формально, так и метафорически. И да, фильм снят в рамках «Лаборатории сенсорной этнографии» (Гарвардского университета) на 16-мм пленку, где длительности катушки как раз хватало для длительности поездки. Эта череда портретов подается нам как общий портрет времени, в котором заключено и прошлое, и современность. И в способе, и в методе съемки мы также находим отсылку к ранним этнографическим опытам в том числе, но на новом витке переосмысления.

Закончить же данный параграф хочется примером, в котором структура истории и ее составляющие сами по себе становятся объектом внимания и осмысляются автором, как в случае с пленкой и поверхностью изображения, о чем мы говорили в первом параграфе. Такой пример мы обнаруживаем у Альберта Серра, который с помощью длинного кадра вступает в диалог с каноническими

историями, будь то Дон Кихот или библейские сюжеты. Он не строит свои картины полностью на длинных кадрах, в его повествовании могут встречаться и короткие, но длинные составляют основную часть. Серра помещает в их оболочку — «незначительное» в классическом (а не в самой жизни). Оно обязательно связано со значительным культурным следом — Серра обращается, например, к тексту «Дон Кихота» Мигеля де Сервантеса в картине «Рыцарская честь» (2006) или к библейским сюжетам о поклонении волхвов и бегстве в Египет в «Птичьей песне» (2008). И в том и в другом случае предметом рассмотрения для автора становится то, что не является главным в исходных текстах — промежутки существования «действующих лиц» между значительными событиями: это демонстрирует своего рода путь к «дегероизации». Серра предлагает взглянуть на героев своих картин как на простых людей, которые мучаются от долгой дороги и прочих бытовых обременений, — он устраняет дистанцию между культурным персонажем и бытовыми деталями, между зрителем и героем какой-либо повествовательной структуры, транслирующей авторскую идею. В этом ему максимально помогает длинный кадр. Но интересно то, что, как правило, этот длинный кадр — красивый, с гармоничной композицией, продуманной работой со светом и колоритом, что опять отделяет его и его содержимое от бытового (в этом есть некоторое лукавство: с одной стороны, бытование, с другой — игры в красивый кинематограф). Дон Кихот просто ходит по полям и изнывает от жары, купается в горном озере или сидит под деревом и молчит вместе с Санчо — нет даже намека на «рыцарские» подвиги героя, есть персонаж, идущий за вечным (что прослеживается в фильме в разговорах Дон Кихота о Боге и его постоянном обращении к нему с целью испросить помощи для Санчо), который при этом максимально приземлен и изображен через безынтесный быт, в котором нет «вкусных» подробностей. У Серра герои оторваны от конкретного местоположения — они пребывают в состоянии перемещения: Дон Кихот и Санчо в полях, а волхвы, которые идут в картине «Птичья песня» в сторону Марии и Иосифа, — практически в пустыне (есть еще линия Марии и Иосифа, но пространство их существования тоже весьма условно: небольшая каменная

«хижина», точнее вход в нее, и палящее солнце). Весь быт героев состоит из продвижений и остановок в виде попыток поудобнее улечься под чахлым кустом (в «Птичьей песне») или в сени деревьев (в «Рыцарской чести»). Все то, что осталось за кадром повествования искомым культурных текстов, — интересно Альберту Серра, его волнует, как от обыденности подняться до вселенского смысла, как соткать из этого быта историю. Эстетские черно-белые кадры, преимущественно общего плана и статичные, невероятно длинные, где толстоватые и немного неуклюжие волхвы словно ходят кругами без определенной цели (в одном из своих интервью Серра говорил, что отправлял актеров с рациями идти далеко в глубину кадра, обещая давать им указания, чего на деле не происходило — он просто за ними наблюдал), в результате документируют «новое» значительное, переворачивая структуру истории.

### **2.3 Скрытое. Проявление смысла**

Третий параграф и третья функция длинного кадра — «скрытое». В ее основе лежит еще одно качество. Длинный кадр за счет неделимости фрагмента и формального приближения к длительности реально текущего времени и действия связывается у нас в голове с приближением к «реализму» (мы употребляем это слово с определенной долей допущения). И если примеры первого параграфа часто стремились к тому, чтобы выхватить кусок реальности, предъявить его длительность (как она есть) зрителю и предоставить возможность созерцать, чтобы как-то эту реальность увидеть иначе — или не иначе, а просто увидеть, а примеры второго параграфа использовали единство кадра для работы с драматургией и контекстом истории и увеличивали длительность там, где нужно, и когда нужно, и как нужно, — то примеры третьего параграфа в некотором смысле соединяют черты и первой функции, и второй: мы видим повествование, которое приближается (но не вплотную) к обыденной реальности с чистой длительностью действия, но при этом такой взгляд жестко встроен в задачи драматургии развернуть восприятие. Погружаясь в обыденную реалистичность,

режиссеры предъявляют на экране «скрытое», а именно — обыденный реализм уже внутреннего состояния человека. Мы переходим в иное течение времени — времени внутреннего мира. В третьем параграфе чаще всего будут встречаться примеры, в которых длинный кадр становится основой для всего (или почти для всего) повествования, может даже выстраиваться партитура использования разных длинных кадров в определенной драматургической последовательности. При всей длительности и предоставлении пространства для разглядывания — эти кадры не будут тяготеть к отстраненной созерцательности, они всегда будут жестко регламентированы автором. Кадры будут стремиться к тому, чтобы стать эквивалентами внутренних состояний и смыслов, а не просто существовать в режиме их подчеркивания. В случае съемки статичной камерой такой принцип работы с длинным кадром заметен в более позднем кинематографе. Обратимся к ряду ключевых примеров.

Первое важное для нас имя — Шанталь Акерман. Она обращается к статичной камере и потенциалу, заложенному в стремлении к полной остановке движения (по сути — к фотографии). Яркая иллюстрация такого подхода — картина «Жанна Дильман, набережная Коммерции, 23, Брюссель, 1080» (1975). Главная героиня в исполнении Дельфин Сейриг — вдова, которая живет с сыном. Мир героини сконцентрирован в пространстве квартиры и в нескольких точках в городе, которые она редко посещает. Мир же кинематографического произведения Акерман собран в три дня из жизни Жанны, они представляют три части повествования, как две капли воды похожие друг на друга. Единственная разница: во второй части четко придуманная и выстроенная жизнь главной героини начинает немного хромать, что приводит к финальному тотальному сбою, он дарит героине выход из замкнутого круга, но надолго ли? И что вообще за этим последует? Шанталь Акерман дает зрителю для размышления финальный статичный кадр-выход — пять с половиной минут экранного времени. В нем героиня наконец-то ничего не делает, просто сидит за столом с окровавленными руками, не двигается и дышит, в конце едва улыбаясь, — один из самых сильных и страшных финалов. Акерман разворачивает повествование на три с половиной

часа, в котором от и до показаны структурированные действия героини — их не много, суеты в кадре нет, наоборот, есть четкий набор движений. И движения эти занимают на экране ровно столько времени, сколько необходимо для их выполнения в реальности: чистка картошки, мытье посуды, уход за ботинками сына с утра, пока варится кофе, раскладывание кровати перед сном или обед за столом, где подано первое и второе блюдо. А еще каждое действие, которое может как раз занимать кадр, начинается с включения света и заканчивается его выключением. В начале и в конце кадра Акерман часто показывает застывшее покинутое пространство комнаты — попросту фотографию, в которую потом может войти героиня, включить свет и начать что-то делать. Это также напоминает выход на сцену или отсылает к опыту производства перформансов для камеры художниками — ведь именно в перформансе задачей становится предъявление процесса обыденного действия во всей его длительности (еще шире о понятии перформативности применительно к этой картине пишет в своей статье М. Моралес<sup>198</sup>). Мы можем это интерпретировать как влияние на эстетику длинного кадра предыдущего десятилетия — видеоарта и однокадровых перформативных произведений для камеры. Длительность у Акерман — форма для перформанса, с одной стороны, с другой — форма для возвращения к полной остановке действия, через его повторение, удвоение и регламентированность. С третьей стороны — это как раз способ перейти в демонстрацию «скрытого». Взрыв, который происходит внутри героини и материализуется в убийстве ее клиента, — завершается, как мы уже писали, кадром, снятым статичной камерой, который длится более 5 минут. Экстраординарность нарушает череду подчеркнутой обыденности, запускает одновременно новое течение времени, выраженное в дыхании главной героини и ее буквальном бездействии в кадре, с другой стороны — создает эффект полной остановки и запечатления единственного мгновения «сбоя». Длинный кадр вскрывает внутренний слой и

---

<sup>198</sup> Morales M. Una mirada atenta. El trabajo con la imagen a partir de una aproximación a la obra de Chantal Akerman como performatividad // *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*. 2022. № 24. С. 417–437.

героини, и содержания — демонстрируя практически в «материально» воплощенной длительности недостаток содержания в героине и избыток выбранной ею жизни.

Другой яркий пример, связанный с переходом в иное состояние в длинном кадре, мы находим у Г. Панфилова в картине «Прошу слова» (1975). Для раскрытия образа главной героини, а в большей степени, конечно, для раскрытия главной идеи фильма и формирования его стилистического решения, в котором присутствует и обращение к эзопову языку (его выразительную роль отмечает в своей статье О. Рейзен<sup>199</sup>) режиссер активно использует длинный кадр. Мы склонны предположить, что длинные кадры помогают Панфилову в том числе и в конструировании системы этого языка, который связан со «скрытым». Однако заметим, что данный фильм мы вносим в первую главу, посвященную статичной камере, хотя почти во всех длинных кадрах картины присутствует незначительное движение в начале или в конце, которое «фокусирует» внимание на застывающем далее фрагменте. Такой тип движения чем-то напоминает подход, который мы встречали в ряде ранних картин, где он подчеркивал выход на «сцену» персонажей. Тем более что в фильме действительно многое взято из театральной традиции — М. Безенкова, например, указывает на характер композиций кадра: «Монолитность визуальной композиции (почти весь фильм построен на фронтальных мизансценах) рождает необходимость других форм вариативности зрительской активности»<sup>200</sup>. Обратим внимание на замечание по поводу форм зрительской активности — в этом как раз, на наш взгляд, и участвует длинный кадр с использованием статичной камеры и замиранием движения в кадре до фотографического состояния: «Из движущегося потока истории Елизавета Андреевна (главная героиня фильма) становится “отпечатком” — образом, или

---

<sup>199</sup> Рейзен О. К. Современное российское кино в контексте мирового // Вестник ВГИК. 2018. Т. 10. № 4. С. 26–39.

<sup>200</sup> Безенкова М. В. Тема творчества и трансформация экранной картины мира в фильмах Глеба Панфилова (на примере фильмов 60–80-х годов XX века) // Философия и культура. 2019. № 8. С. 6.

“образцом”, или ни тем и ни другим»<sup>201</sup>. Итак, посмотрим подробнее как работает с длинным кадром Панфилов. Первые кадры, который длятся более двух минут (один из них даже достигает пяти), появляются в тот момент повествования, когда зрителю сообщают, что Елизавете Уваровой предложили стать мэром. Она возвращается домой и обсуждает новость с мужем в замершем кадре — они сидят на ярком красном диване, оба в одежде с агрессивно контрастными полосками и рассуждают о свалившейся на Уварову власти. Это выглядит как семейная фотография, только говорящая — достаточно парадная, фронтальная композиция и долгий пристальный взгляд камеры. В следующем кадре Елизавета принимает дела от уже бывшего мэра в противном розово-красном, подчеркнуто театральном кабинете, в который камера вводит своим движением Елизавету и останавливается на общем плане, в центре — рабочий стол. Вот он, исторический момент — факт, который предъявляет Панфилов зрителю. Одна власть сменяет другую, разбираясь в том, на каком уровне в шкафу лежит аккуратно сложенная в папки общественная жизнь. Следующий длинный кадр — интервью, которое дает Уварова французской делегации (вся она конечно, же за кадром). В кадре Елизавета и поодаль рядом с ней один из сотрудников аппарата. Образцовые ответы на не самые простые вопросы. Или прекрасная «семейная фотография» перед телевизором, задняя стенка которого закрывает треть кадра, а за ней, устремив свой взгляд на экран, сидят в ряд все члены семьи: Уварова, ее муж и двое детей. Знаменательно, что с прошлым героини Панфилов нас знакомит частично напрямую, через фотографическое изображение: когда начинается ретроспективный эпизод, который рассказывает о том, как Елизавета влюбилась, замуж вышла и родила, мы видим танцующую пару молодых родителей в комнате и камера переносит наше внимание на фотографии на стене, где Елизавета в медалях на пьедесталах и с оружием. История у Панфилова предстает как череда «статичных» фрагментов, в которых опущено «до» и «после», их можно разворачивать и ходить вокруг да около идей бывших и идей будущих. «Главная

---

<sup>201</sup> Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 409.

героиня со своими “утопическими” идеями фиксируется режиссером с предельным вниманием к природному свойству фотографии и кинематографа создавать копию реальной действительности. Но что фиксирует камера Г. Панфилова? Правдоподобие неслучившейся утопии или утопию правды как таковой — это остается на усмотрение зрителя»<sup>202</sup>. Как раз через длинный кадр зрителю дается возможность прочувствовать «скрытый» параллельный поток времени — или истинное состояние исторических дел.

А Раймон Депардон в картине «Пленница пустыни» (1990) предоставляет шанс увидеть метафизический слой или само воплощение внутреннего течения времени героини. У него в кадре остаются только человек и пространство и их процесс взаимного определения, при этом автор старается исключить время как компонент развития истории. Время для героини и для зрителя как бы запускается только в самом конце, когда героиня Сандрин Бонер примиряется с пустыней, без сомнения, воплощающей внутренний мир человека (у Акерман тоже присутствует этот ход с перезапуском времени в конце картины). В финале она получает возможность вернуться из плена домой, где «домой» звучит не столько как географическая точка на карте (а именно Франция), сколько как возвращение к себе, — возможность признания продолжения жизни в различных ее воплощениях, без пленения кого бы то ни было, себя или других. Депардон добивается такой образной составляющей повествования за счет отказа от документальной правды (заметим: на фоне использования длинного кадра), хотя сама история о француженке-этнологе, оказавшейся в плену в Африке, не вымысел, более того, Депардон снимал о ней документальный фильм. Но на экране зрителю предстоит наблюдать за отсутствием «правды» фактов — нет ни подробностей жизни местного населения пустыни, ни адекватного представления героини на экране: спящая на песке в пустыне в своем европейском платье и без платка на голове, она уже давно бы умерла. Не верится практически ничему из того, что показывает в своей картине Депардон — ему это и нужно, долго и

---

<sup>202</sup> Там же.

пристально показывать умозрительные композиции кадров, в которых сопоставляются противоположности: прошлое и настоящее, чужое и личное, человек и общность, рукотворное и природное и, наконец, внутреннее и внешнее, где внутреннее поглощает, как песок, и испепеляет, как солнце. Это «безвременье» — как воплощение состояния тяжелого пленения человека: не так важно, что явилось причиной, важно, что каждый — пленник своей жизни, а значит, заложник времени (даже зритель, который смотрит картину Депардона). Именно из этого плена режиссер и пытается убежать в своей картине «Пленница пустыни», останавливая время, пытаясь его растворить в песке и небе (которые всегда очень четко присутствуют в его кадрах как противоположности, построенные, как правило, с использованием в композиции заниженной или завышенной линии горизонта) через использование длинного кадра, через умножение длительности внешнего бездействия. Героиня уже не пребывает в состоянии ожидания: из плена, как и из композиций кадров Депардона, нельзя сбежать. Плоская картинка без перспективной глубины, снятая статичной камерой, положенная на длительность, гипнотизирует смотрящего. В определенные моменты невозможно понять — статичное или движущееся изображение сейчас перед глазами. Немаловажно отметить, что Раймон Депардон — профессиональный и успешный фотограф. Его длинный кадр переворачивает ощущение действительности — мы проваливаемся во внутренний мир, в котором нет времени, в котором избыток отсутствия.

Еще одно важное воплощение скрытого — это память. Частая тематическая основа повествования у тех авторов, которые используют выразительность длинного кадра (хотя, конечно, не только у них). Быть может, это происходит оттого, что сама память так фрагментарна и нематериальна, что возникает желание вернуть ей качество длительности, которая могла бы добавить воспоминаниям материальности и превратить их в «новое значительное» настоящее. Апичатпонг Вирасетакул в своей картине «Память» (2021) сопоставляет две формы представления о памяти: как о череде вырванных фрагментов-акцентов, и это режиссер выражает через врывающийся в жизнь

героини неизвестный звук, и как о бесконечной длительности, пронизывающей времена и эпохи, о той длительности, которая схлопывается здесь и сейчас опять же в связующем звене — человеке, который концентрирует в себе всю коллективную память времен. На основе этих двух форм выстраивается структура «темы» в фильме: тема сама по себе — главная героиня скорее ее функция, просто фигура человека (ее место теоретически может занять любой). Само явление памяти, как «тема», выраженная через длинный кадр, развивается в двух регистрах: как звук (отголосок-фрагмент) и как изображение (длительность). Стоит отметить, что Апичатпонг Вирасетакул строит свой фильм в основном на кадрах значительной длины, но, если приглядеться повнимательнее, можно вывести формулу небольших смысловых эпизодов, внутри которых есть череда длинных кадров и «очень длинный кадр» (конечно же, такое понятие условно — имеется в виду, что один из кадров в составе смыслового эпизода значительно акцентированно превышает длительность других) как завершение (как правило, внутри себя содержащий и звук, который слышит героиня); по мере приближения фильма к финалу такая структура эпизодов нивелируется, на экране выстраивается череда просто очень длинных кадров, подводящих к кульминации «темы» и ее финалу. Самые длинные статичные кадры в фильме построены по принципу передачи диалога главной героини с каким-либо другим героем, при этом до поры до времени не понятно, кто из этих героев реальный, а кто — плод подсознания героини и всего лишь фантом. Наличие мотива такой двойственности восприятия отсылает к разговору об иллюзорности восприятия вообще, об иллюзорности изображения, да, в конце концов, и об иллюзии самой реальности. В финальных кадрах героине удастся разгадать источник звука, который ее преследует: это воспоминания другого человека, которые и она хранит в себе. Постепенно погружаясь в лес, она попадает в дом этого человека и слышит не просто звук — он превращается в слово (конечно же, внутри длинного кадра). Прошлое говорит, если мы хотим его услышать, и в этом рассказе, возможно, сокрыта тайна будущей жизни, которая, как инопланетный корабль, улетает в небеса в финале фильма, оставляя нам в кадре лес — как один из

классических образов-хранителей таинственного. А. Вирасетакул относится к тем современным режиссерам, которые не стремятся к бытовой достоверности в длинном кадре (как Серра или Лав Диас), а, наоборот, стремятся к подробностям быта, в котором наблюдается мистический сбой, тем самым при помощи длительности в том числе такое повествование приобретает при всей своей нереалистичности странный «новый» реализм, в котором стираются границы между архаикой и виртуальной реальностью, как они стираются в картине «Память», в финальном кадре которой мы видим какой-то улетающий в небо космический корабль из будущего или попросту некий виртуальный объект, имеющий уже другую природу.

## Глава 3. Длинный кадр и движение камеры

### 3.1 Оптика. Драматургия рамки кадра

В первом параграфе второй главы мы уже подробно писали о качестве длинного кадра, лежащем в основе оптической функции, и о том, какие подходы используют авторы при работе с длинным кадром, снятым статичной камерой. Теперь рассмотрим ряд примеров, в которых оптическая функция и ее возможности осмысляются через движение аппарата. В данном случае меняются некоторые аспекты: важным становится медленное открытие, дораскрытие, приоткрывание пространства кадра, а также само движение камеры и его характер. И соответственно, то, как за счет этой динамики приоткрывающегося и меняющегося пространства кадра происходит созерцание и осмысление увиденного. По-прежнему важным остается создание ситуации для разглядывания, блуждания по поверхности кадра, близость к документальной стилистике, тонкое авторское вмешательство в реальность, а также сам медиум — его материальность и процесс формирования изображения.

Начнем с 1940-х годов — с появления неореализма. Нельзя сказать однозначно, что длинный кадр — базовый элемент киноязыка неореалистов, но очевидное обращение к нему в стилистике фильмов на фоне общей художественной задачи — стремления к подлинности и естественности — присутствует. В связи с такой задачей движение камеры в неореалистических фильмах не сильно акцентировано, как правило, это медленные перемещения аппарата с постепенным дораскрытием дополнительных деталей, задача которых — войти в повествование ненарочито, без подчеркивания искусными манипуляциями драматургии происходящего. Центральную роль играет реальная длительность действия, перенесенного на экран: «От нас ничто не будет скрыто,

мы увидим всю операцию полностью»<sup>203</sup> — так написал Базен, о способе создания изображения у Л. Висконти в картине «Земля дрожит» (1948). В связи с тем что ничто не будет скрыто — будет замедляться и темп повествования, снижаться концентрация действий и камера будет двигаться очень медленно: «Ни в одном другом итальянском фильме не находишь такой технической изобретательности, такого современного использования техники — от сохранения глубины резкости на длинных панорамах до умения строить кадр как документ, упорядоченный, сгармонизированный ясным, резким изображением. Движения камеры все время что-то открывают — пусть простые детали или жесты»<sup>204</sup>. Вторая цитата тоже относится к картине Висконти и принадлежит уже режиссеру Микеланджело Антониони. Коротко напомним, что для многих исследователей неореализм становится точкой отсчета в разговоре о «медленном кино» и длинном кадре.

Итак, остановим внимание на картине Л. Висконти «Земля дрожит». Фильм демонстрирует отклонение в сторону драматургической отстраненности автора (это не значит, что там нет истории и сюжетных поворотов и т. д., — вопрос в том, что превалирует), не в последнюю очередь за счет достаточно выстроенного стилистического решения, включающего использование длинного кадра с движением камеры. Аппарат часто держится на дистанции наблюдателя-летописца (у Висконти именно летописца, а не отстраненного свидетеля) по отношению к происходящему: чувствуется интонация летописи, в том числе и благодаря используемому местами закадровому голосу. «Летопись» Висконти предоставляет нам возможность увидеть панораму времени и (через буквальное панорамирование камеры) обзреть ее в полноте обобщения. Висконти использует панорамирование, концентрирующее внимание на рамке кадра, которая, как бы поворачиваясь чуть в сторону, способна приоткрывать закадровое пространство. Действие фильма в большей степени происходит на натуре. И природа итальянской земли, помещенная в фокус длительного рассмотрения, живет на экране собственной жизнью, в которую включены люди со своими

<sup>203</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 317.

<sup>204</sup> Кино Италии : Неореализм / сост. Г. Богемского. М. : Искусство, 1989. С. 118.

обыденными действиями. Неслучайно фильм «Земля дрожит» мерцает между эффектом документального взгляда и художественного: не будем вдаваться в подробности приемов, с которыми работал Висконти, и в то, где определять границу их «документальности» — конечно же, фильм художественный (точнее, конечно, игровой). В. Шитова<sup>205</sup> отмечает, что Висконти одним из источников эстетики своего фильма называл работы Роберта Флаэрти (можно вспомнить то, что мы писали о нем во второй главе). И как Флаэрти пытается погрузить своего зрителя в реальность экрана и через темпо-ритм повествования, и через длительность кадра, так и Висконти вооружается длинным кадром (и, следовательно, особым темпо-ритмом), но уже как концептуальной стратегией для всего фильма. В картине большое количество кадров в среднем находится в диапазоне от 40 до 50 секунд, но присутствует и ряд кадров, в которых длительность достигает полутора, двух и более минут. Приведем несколько примеров: очень медленная панорама открывает картину и потом замирает в статичном «взгляде» (все вместе на полторы минуты) — на общем плане рыбаки идут к рассветному морю, на волнах качаются лодки, закадровый голос рассказывает краткую суть истории. Или другой пример — кадр, длящийся больше 2 минут, посвящен демонстрации торговли рыбой. Камера медленно блуждает вокруг толпы, заходит в нее, проходит мимо людей, погружая зрителя в толпу буквально за счет движения, длительности и темпа. При этом сама толпа в кадре не перемещается активно — внимание автора сконцентрировано на слежении за процессом и пластикой толпы как единого целого. Подобным образом камера будет двигаться в еще одном кадре с акцентом на увеличенную длительность — в спальне дома у героев, когда один из персонажей (Кола) решит уехать на заработки, никого не предупредив. Самые длинные кадры в картине несут ключевую смысловую и образную информацию: море, торговля, семья. Однако их использование в общем темпо-ритме картины (да и в общей стилистике) не выглядит нарочито подчиненным драматургии и точечным,

---

<sup>205</sup> Шитова В. В. Лукино Висконти. М. : Искусство, 1965. С. 47–50.

потому что равномерно увеличивается длительность и остальных кадров. И длинный кадр здесь уверенно погружает зрителя в «скуку» обыденной жизни, без сомнения любясь ею, балансируя на грани перехода к документальному взгляду. Можно смело отметить, что здесь продолжается и развивается подход, заданный Флаэрти в работе с длинным кадром, тем более что сам Висконти говорил о его влиянии — а для нас в контексте предлагаемой классификации это более чем заметно. Разница, конечно, в том, что камера движется и позволяет раздвигать границы пространства и всей свободы дрейфующего взгляда — уже ведет зрителя за собой.

В данном параграфе, как и в аналогичном во второй главе, встретится немало экспериментальных примеров. Один из них — картина режиссеров Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе «Хроника Анны-Магдалены Бах» (1968). В этой картине достаточное количество длинных кадров, они имеют любопытную структуру: длинные статичные отрезки внутри кадра разбиваются выверенным ритмом «наездов» или «отъездов» камеры. Как правило, один раз внутри одного фрагмента. «Наезд» и «отъезд» воспринимаются как укрупнение или, наоборот, выход на более общий вид статичного, практически фотографического снимка — без изменения ракурса, без открытия новой драматургически важной информации в кадре за счет изменения крупности. Повествовательная структура фильма отсылает к документальной стилистике — закадровый голос жены Баха, Анны-Магдалены, рассказывает скупой и хроникально историю жизни Баха (в период их отношений) с ее точки зрения, хотя особой точки зрения там не чувствуется, возможно по причине того, что дневник этот выдуманный. А еще и потому, что основная часть экранного времени фильма построена на линии, в которой демонстрируется исполнение произведений Баха (или отрывков из них) в хронологическом порядке их написания. Эта линия целиком выстроена на длинных кадрах, чаще на среднем плане, в котором не видно лица исполнителя — точка съемки находится за плечом со стороны спины, и мы видим либо фрагмент профиля (что случается реже), либо тело в три четверти, а лицо при такой съемке закрывает парик, свойственный моде того времени. То же самое происходит и в

случае, когда в длинных кадрах показано исполнение произведения группой музыкантов: они выглядят как статисты, которых трудно идентифицировать, или как хроникальный снимок, задокументировавший исполнение музыкального произведения в данное время в данном месте. На таком снимке человек не слишком отличается от детали интерьера и выглядит как продолжение клавиатура или органа. Иногда в эти длинные кадры, нагруженные музыкой Баха, вклинивается та самая манипуляция, о которой мы писали выше, — «наезд» или «отъезд» камеры: он не агрессивный, медленный, словно ползущий по поверхности фотографии (так, бывает, делают в документальных фильмах, когда из материала есть только фотографические изображения и необходимо создать дополнительную динамику и акцентировку в рассказе). «Наезды» и «отъезды» разделяют кадры на большие статичные куски — по две, иногда по три минуты. Такое использование возможностей аппарата можно расценить как часть общего стремления авторов к статике в длинном кадре, хотя движение камеры и присутствует. Этим, кстати, в том числе и уникален подход Штрауба и Юйе к использованию длительности. Параллельно линии длинных кадров в картине развивается линия, в большей степени построенная на путешествии взгляда камеры по поверхности нот, писем, документов и гравюр, то есть — внимание — статичных изображений! Что дополняет эстетический результат, к которому приводит использование длинного кадра: длинный кадр в таком ряду становится статикой, по которой камера также может путешествовать. И посреди всей этой статики звучат два голоса — голос музыки Баха и вымышленный голос жены. Они ведут диалог на фоне неживого хроникального свидетельства. Пример такого интересного использования длинного кадра рядом с заполняющими все пространство изображения статичными листами нот или текстов — мы, пожалуй, больше пока не встречали. Общие чувства фильм вызывает смешанные: не фильм-концерт, не документальная история, не художественная картина о биографии Баха. Скорее исследование перехода статичного изображения (графики) в музыку, слова в жизнь, фотографии в нечто протяженное во времени.

Это один из странных опытов, который предлагается зрителю наряду с другими поисками в 1960-е, связанными со свойствами изображения и его восприятием.

Материя, структура и технология создания кинематографического произведения становятся в 1960-е (и далее в 1970-е) центром внимания такого авангардного направления, как «структурное кино». Примеры обращения к длительности кадра у представителей данного направления не стопроцентно нам подходят, при условии что под использованием длинного кадра мы понимаем кадр с отсутствующим или присутствующим движением камеры, без дополнительных технических манипуляций для изменения фактической длительности. Но поскольку результаты экспериментов и эстетики «структурного кино» повлияли на развитие кинематографа, в том числе на использование длинного кадра, — считаем необходимым обратиться к авангардным примерам. Итак, если говорить о сути отличия авангардных примеров, то её принципиальное отличие можно сформулировать словами из статьи Д. Поликарповой о структурном кино: «...в разговоре о структурном кино важнее не упустить утверждающий ход — препарирование фильма, его технических возможностей, его собственного перцептивного опыта, потеснившего интерес к репрезентации предкамерных событий». Именно на препарирование и будет обращено наше внимание, так как данный опыт найдет свое отражение у последователей, работающих с длинным кадром. Круг авторов структурного кино достаточно разнообразен: нас интересуют М. Сноу, в фильмах которого работа с длительностью в том числе связана с осмыслением роли камеры и возможностей ее движения как самостоятельного объекта внимания. «Для представителей структурного кино камера не являлась лишь частью технического аппарата, внимание к которому позволяло лучше раскрыть “медиальные свойства”. Она была чем-то большим — гарантом кинематографической событийности и источником сложных отношений между кино и миром»<sup>206</sup>. Аппарат формирует

---

<sup>206</sup> Поликарпова Д. А. Структурное кино vs Расширенное кино. В поисках кинематографического опыта // Давыдова О. и др. Кинематографический опыт: История, теория, практика. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 318.

отношения — и именно этот процесс увлекает М. Сноу, который в двух своих картинах по-разному осмысляет формирование и самого изображения, и отношений с ним через препарирование процесса работы аппарата: речь о фильмах «Длина волны» (1967) и «Центральный регион» (1971). Так как для структурного кино не так важно содержание кадра как таковое, мы наблюдаем движение света, времени и иногда эффекты, возникающие на пленке. В картине «Длина волны» Сноу разбирает движение камеры, основанное на зуммировании. То есть этот пример, опять-таки, не совсем нам подходит — камера стоит на одной позиции и медленно-медленно укрупняется, — но мы уже оговорили выше определенные допущения, поэтому присмотримся к нему. Сноу осмысляет длину (по сути, буквально как отрезок в пространстве — он укрупняется шаг за шагом до фотографии на стене), ритм, длительность движения и изменение пространства. Интересно, что при всех изменениях изображение тяготеет к фотографии, которой по смыслу фильм и завершается. Д. Кёртис называет «Длину волны» «фактически непрерывный зум-кадр, длящийся сорок пять минут»<sup>207</sup>, но далее уточняет: «“Непрерывное” масштабирование (зум) снималось в течение недели и сопровождалось ночными съемками, использованием фильтров, склеенных вместе пленок, в том числе и негативных, с чем связаны резкие колебания цвета. Также потребовалось несколько положений камеры: сначала они охватывали все пространство в его ширину и глубину, а в финале шел крупный план маленькой черно-белой фотографии волн — отсюда и название — “Длина волны”»<sup>208</sup>. Говоря о фактической непрерывности, Кёртис, по сути, описывает отношение к формированию изображения: Сноу интересуется «метафорический» длинный кадр, скорее даже длинная пленка, которая иллюстрирует «длину волны» самой природы движения как инструмента, влияющего на восприятие.

В «Центральном регионе» Сноу исследует обусловленное специальной конструкцией механизма движение камеры, которое способно изменять

<sup>207</sup> Кёртис Д. Фильмы художников / пер. Н. Котик. М. : Ад Маргинем, 2024. С. 204.

<sup>208</sup> Там же. С. 208.

восприятие пространства. Приведем цитату из отрывка заявки режиссера к будущему фильму, здесь им четко описаны этапы изучения движения аппарата в его практике: «Закончив фильм “Длина волны” (Wavelength, 1967), целиком состоявший из единственного движения камеры (зума), я осознал, что движение камеры — самостоятельное выразительное средство, которое при этом совершенно не было разработано в кинематографе. В 1967 я начертил схемы и написал планы возможных кадров и движений камеры и снял короткометражный фильм (Standard Time, 8 минут). Он стал моим первым исследованием эффектов определенного набора повторяющихся движений камеры. Немного позднее я взялся за идею фильма подольше, где единственным движением камеры было повторяющееся панорамирование влево-право и вверх-вниз»<sup>209</sup>. Да, длительность вроде бы и не главный объект внимания структурного кино, но тем не менее она активно используется, также к этому подключается длительность созерцания однообразного изображения («без сюжетного»).

Опыт этих в достаточной степени формальных экспериментов прозвучит отголоском у Шанталь Акерман, к примерам из фильмографии которой мы уже обращались во второй главе. В 1993 году появляется ее картина «С Востока», в которой используются другие принципы работы с длинным кадром по сравнению с фильмом «Жанна Дильман, набережная Коммерции, 23, Брюссель, 1080» (1975) из второй главы. Статика теперь используется реже, главными становятся кадры, в которых камера движется по четким траекториям, хотя само изображение и в них продолжает тяготеть к фотографии, как и в случае картины о Жанне. Шанталь Акерман в фильме «С Востока», который обычно упоминают как документальный, хотя, быть может, справедливее было бы его относить к экспериментальным художественным проектам, так как далее она его продолжает и через год показывает в виде инсталляции<sup>210</sup>, предпринимает путешествие сквозь

<sup>209</sup> «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» / пер. М. Карпицкого // Cineticle. 22.09.2020. URL: <https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/> (дата обращения: 24.09.2025).

<sup>210</sup> Серебрякова Н. Зал ожидания. Шанталь Акерман // Cineticle. 02.04.2016. URL: <https://cineticle.com/zal-ozhidania/#3-3> (дата обращения: 24.09.2025).

пространство и время буквально и метафорически. Конечной точкой путешествия и одновременно пространством, которое занимает большую часть экранного времени, становится территория распавшегося Советского Союза. Акерман выбирает несколько типов длинных кадров: статичные пейзажи, в которых происходит то или иное не очень активное движение; кадры-фотографии, тоже статичные, в которых камера замирает перед человеком, вписанным в «говорящий» быт (пожилая женщина перед телевизором или молодая женщина на диване в комнате и другие), в котором герой, как правило, молчит и не двигается (очень напоминает фотографии из советских альбомов); и самые длинные, занимающие основную часть экранного времени, — это «тянущиеся» горизонтальные проезды камеры, многие из которых Акерман снимала из окна своей машины (так удивительно плавно, что трудно в это поверить). На проездах мы и остановимся подробнее. Что демонстрируют такие кадры: в основном пространство конкретно не названное, вечное сновидческое и — что важно — в сумерках. О сумерках и особом синем цвете в картине упоминает в своей статье Е. Петровская<sup>211</sup>, размышляя о роли цвета в контексте фиксации и передачи состояния боли в фотографии и кинематографе. Быть может, и так, хотя для нас и цвет, и выбранный главенствующий на экране короткий период времени суток, превращенный в растянутое бесконечное «мгновение», скорее транслируют безвремяе, а не боль. Безвремяе — в значении периода смены времен, что отсылает и к фотографическому изображению, которое, будучи однажды зафиксированным, повисает в состоянии безвременья и ожидания (чего может ждать фотография — например, взгляда). Быть может, поэтому так похожи на фотографии, по которым скользит взгляд-камера Шанталь, проезды по автобусной остановке, на которой стоит много людей, все они ждут автобуса, но на самом деле они ждут, когда закончатся «сумерки». Камера скользит по лицам, слышны обрывки диалогов, некоторые персонажи обращаются в кадр, но не покидает ощущение, что все эти люди превращаются в пейзаж или в ландшафт в

---

<sup>211</sup> Петровская Е. В. Боль повседневности // *Вех. Философский журнал*. 2016. № 20. С. 7.

рамке. Москва, которую Шанталь Акерман не называет в своем фильме, не так просто идентифицировать, потому что город, который то засыпает снег, то накрывает сумеречный свет, выглядит усредненным образцом, лишь единожды появляющееся название станции метро «Сокол» намекает на географию. Если Акерман в истории про Жанну конкретизировала ее местоположение, пытаясь его зафиксировать в определенном доме, по точному адресу и даже в конкретной комнате в установленной точке с помощью статичной камеры и акцентированной длительности, то в картине «С Востока» она предоставляет нам панораму раскинувшегося времени (или смены времен), в котором и пространство, и человек превращаются в поверхность застывшего ландшафта, которому нет конца и края. Камера несколько раз меняет направление проезда: двигается по горизонтали половину фильма в одну сторону, потом один раз едет на нас и далее меняет направление по горизонтали. У Акерман в этой картине в длинном кадре схлопываются и фотографический потенциал, и обращение с ним как со свитком, который можно разворачивать перед глазами зрителя, и потенциал течения времени (от кинематографического изображения) — фильм мог бы длиться бесконечно, так как конца в нем и не должно быть, есть только направление движения «с востока». Ей удалось создать, возможно, самый длинный кадр в метафорическом смысле, который выражен всей темпо-ритмической структурой фильма, не зря она решила выйти с ним в пространство инсталляции, где уже совсем не важны становятся начало и конец, можно смотреть с любого места, как часть вечного течения.

Последний пример, который мы разберем в первом параграфе, занимает особое место, он совершенно не похож своим подходом на другие. Автор также настраивает через длинный кадр особую оптику, в результате чего пространство созерцания превращается в пространство мистерии. Речь о фильме Ф. Гарреля «Внутренняя рана» (1972). Картина использует разные принципы работы с изображением: можно увидеть связь и с фотографической эстетикой, и с театральной (очень явно) и отголоски «структурных» экспериментов (хотя мы не утверждаем доподлинно, что режиссер был с ними знаком). Основной темпо-

ритмической единицы повествования становится длинный кадр, коротких кадров в картине не много. Внутри одного длинного кадра часто выстраивается взаимодействие двух подвидов — статичного и с движением камеры: Гаррель работает с ними таким образом, что они воспринимаются как завершённые ритмические и визуальные части одного большого кадра. Например, такая структура отчетливо видна в первых двух кадрах. В первом героиня сидит на земле (камера статична), из глубины пейзажа в верхнем правом углу кадра по дороге идет мужчина, медленно приближается к женщине. Статичность, минимализм пустыни, композиция кадра дают ощущение существования где-то на границе между фотографическим (статичным) и кинематографическим (движущимся) изображением. Мужчина подходит к женщине — далее они оба начинают идти, и камера приходит в движение, она сопровождает их на крупном плане параллельно, до определенного момента пока не выпустит их в пространство пейзажа и не застынет, чтобы продемонстрировать опять нечто похожее на фотографию, на которой «вечно» уходят на общем плане вдаль две фигуры. Начало второго кадра — общий план, состоящий из пустыни и неба: мужчина стоит и держит за руку сидящую на земле женщину, которая находится в истерике. Камера статична и представляет нам замершую сцену — как только мужчина отпускает руку женщины и начинает идти, камера пускается за ним и, что весьма интересно, описывает два круга (по кругу ходит герой). Мужчина проходит один круг равномерным шагом, переступает сидящую на земле женщину и проходит второй круг, после которого останавливаются и он и камера, и мы видим очередную «точку», выраженную изображением, стремящимся к фотографии. Оба круга сопровождаются музыкой, которая также постепенно сходит на нет к моменту остановки. «Снимая часто естественные, отнюдь не условные павильонные театрализованные сцены, Гаррель тем не менее превращает фотографическую реальность в особое театрализованное пространство, живущее по своим временным законам. И несравнимо оно ни с

чем. Так Гаррель создает еще одну модель репрезентации реальности — иератическую» — слова В. Виноградова о картине «Внутренняя рана»<sup>212</sup>. Действительно, эффект священного тайного и загадочного действия на экране Гаррелю удастся создать, и мы бы отметили, что одним из важнейших инструментов для конструирования именно такой экранной реальности становится длинный кадр. Гаррель осмысляет в длинном кадре особенности, связанные со структурой и природой изображения, которые дают ему возможность придать повествованию характер ритуального и мистического, — это особенности, находящиеся на границе перехода друг в друга ритмов статичного отрезка длинного кадра и движущегося. В текстах о длинном кадре нам не довелось встретить обращение к этой картине как к примеру, однако она один из редких и важных примеров того, как потенциал длинного кадра раскрывается в сторону достижения эффекта таинства и ритуала, в которых особое место занимают погружение и «дрейф» в процессе ощущений.

### **3.2 Пространство и время. Расстановка акцентов**

Движение камеры предоставляет широкий спектр вариантов его использования вместе с длительностью в контексте работы с драматургией и выстраиванием нарратива. Можно усиливать ключевые моменты и линии повествования, как было и в случае со статичным кадром, можно пересобирать и эффектно дополнять, закручивать историю, увеличивать зрелищность, подчеркивать через форму смысловые структуры. Пожалуй, примеров, которые можно отнести к данной группе, в истории кинематографа больше всего. Мы обратимся лишь к части из них и при этом постараемся охватить максимум разнообразия подходов.

Уже в конце 1920-х и особенно в 1930-е годы активно формируется тип длинных кадров, использующих движение камеры. Мы позволим себе начать со

---

<sup>212</sup> Виноградов В. В. Стилиевые направления французского кинематографа. М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2019. С. 365.

знаменитой сцены сна в картине Ф. Мурнау «Последний человек» (1924). Структура сцены работает на увеличение ощущения длительности и единства происходящего — Мурнау создает «головокружительный» эффект для восприятия изображения. Сон, в котором смешиваются реальное и воображаемое (угнетенного эмоционально и нетрезвого человека), являет собой смесь перетекающих друг в друга движений (внутри кадра; изменение ракурсов; наплывы между кадрами), среди которых движение камеры — одно из главных: «Во всех фильмах Мурнау наслаждается каждой оптической возможностью, каждым ракурсом, но здесь, как никогда прежде, камера становится отправной точкой для настоящего вихря визуальных образов»<sup>213</sup>. Центральный кадр в сцене сна, в котором камера совершает «проход», или даже уместнее сказать «пробег», по лицам сидящих за столиками людей, пока главный герой шествует к подъехавшему экипажу, чтобы снять с него, как пушинку, тяжелый багаж (то, что он не смог осуществить в реальности), Мурнау снимает одним длинным кадром, в котором экспрессивно движущаяся ручная камера смазывает насыщенное трудно различимыми персонажами изображение. Кадр с двух сторон «обрамлен» переходами-наплывами, стирающими четкую межкадровую границу, что также способствует удлинению на уровне восприятия. За счет эффектов оптических, в том числе световых (о которых пишет Ж. Делёз: «Движение высвобождается, — но только для того, чтобы служить свету...»<sup>214</sup>), Мурнау выстраивает эмоциональную партитуру перенасыщенного движениями кадра (хотя, казалось бы, там нет толп народа или активного действия) именно через комплекс стилистических авторских приемов, включая их в основу в виде длинного кадра с активным движением камеры. Сцена — одна из ключевых по смыслу, здесь сходятся два мироощущения: сознательное и подсознательное. Метафорически она воплощает переход главного героя из одного социального «состояния» в другое — ведь по сюжету он лишается должности швейцара, которой так гордился, а вместе с ней и «мундира» как маркера статуса в глазах других людей.

<sup>213</sup> Айснер Л. Демонический экран / пер. К. Тимофеевой. М. : Rosebud Publishing, 2010. С. 112.

<sup>214</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. С. 66.

«Освобожденная» камера Мурнау раскрывает свой эстетический потенциал в том числе через длительность кадра, акцентируя ключевой момент. Подобных примеров использования длинного кадра для усиления ключевых сцен в кинематографе будет достаточно много — например, в картине «Бальная записная книжка» (1937) Ж. Дювивье: фильм делится на новеллы-эпизоды, в которых главная героиня встречается с персонажами своего прошлого, и в центральных сценах переосмысления прошлого и изменения героини будет использован эмоциональный длинный кадр с движением камеры.

В 1930-е можно найти еще больше примеров авторской работы с длинным кадром, в котором концептуально выстроено движение камеры, — среди них особое место занимают картины Ж. Ренуара. Их важность заключается в нескольких аспектах: во-первых, это яркие примеры использования эстетического потенциала длинного кадра; во-вторых, среди них есть образцы — предшественники неореалистических стилистических решений, а именно: неореализм, как мы помним, для многих теоретиков является стартовым периодом для исследования длинного кадра и направления «медленного кино». Именно о картине «Тони» (1935) Жана Ренуара, в которой можно встретить длинный кадр, Андре Базен написал: «...Ренуар с того момента закладывал основы или, по меньшей мере, первые символические камни того, что десять лет спустя должно было стать неореализмом»<sup>215</sup>. Хотя для нашего исследования это не самая главная заслуга «Тони», упомянуть об этом необходимо именно в связи с выбором длинного кадра как инструмента — ибо его содержимым становится то, что потом станет ключевым в неореализме, то, что И. Лищинский назовет «подлинностью атмосферы»<sup>216</sup> применительно к «Тони» и определит это как проявление «максимализма»<sup>217</sup>, которого не было у Ренуара до и не будет после (после же у Ренуара будет кое-что другое, в не меньшей степени основанное на эстетическом потенциале длинного кадра). «Подлинность атмосферы»

<sup>215</sup> Базен А. Жан Ренуар / пер. И. Эпштейна. М. : Музей кино, 1995. С. 22.

<sup>216</sup> Лищинский И. И. Жан Ренуар во времени и в пространстве // Жан Ренуар : Статьи, интервью, воспоминания, сценарии / сост. И. Лищинский. М. : Искусство. 1972. С. 26.

<sup>217</sup> Там же.

формируется в картине за счет съемки на натуре и выбора в качестве мест действия реальных домов, а также благодаря тому, что итальянцев играют итальянцы, испанцев — испанцы и т. д. Но не только — дело также в желании снимать мир так, чтобы в меньшей степени его трансформировать: «Какие соображения привели нас к эксперименту “Тони”. Определяющее среди них — это то, что кинематограф, как мы считали, остается прежде всего фотографией, а искусство фотографии наименее субъективное из всех искусств»<sup>218</sup>. Так о своем фильме написал сам автор, и, хотя тезис о меньшей субъективности фотографии дискуссионный (Ренуар приводит далее в пример А. Картье-Брессона как образец автора, который «видит мир таким, каков он есть» и запечатлевает его «как бы случайно»<sup>219</sup>, — и тем самым Ренуар выдает спорность своего суждения, так как концепция «решающего момента» А. Картье-Брессона, на наш взгляд, не так сильно связана со случайностью) и можно сказать, что Ренуара скорее волнует случайность, привязанная к сюжету, однако для нас упоминание о связи с фотографическим изображением является важным по другой причине: через эту связь, как нам кажется, выстраивается и авторский выбор длительности кадра. И, конечно, через отсылку к фотографии и единству запечатлеваемого фрагмента Ренуар представляет свой вариант использования длинного кадра — задачей становится достижение «правдоподобия» через единство фрагмента в том числе. А это отсылает нас к живописи импрессионизма, да и к фотографии в подобной технике: мгновение, правдоподобие, случайность, но положенная на сюжет. В «Тони» Ренуар часто использует кадры длительностью 40-45 секунд — в основном это моменты общения персонажей. Можно выделить несколько типов кадров по характеру движения. Первый — те, которые начинаются и заканчиваются движением камеры, при этом большую часть длительности занимает диалог, во время которого камера находится в статичной позиции. Ренуар начинает «вход» в кадр с позиции камеры чуть сверху — она снимает природу и затем спускается к человеку, в результате оказывающемуся

---

<sup>218</sup> Там же. С. 135.

<sup>219</sup> Там же.

встроенным в природный ландшафт и естественность окружающей среды (что вторит основной художественной задаче). Далее автор дает нам возможность насладиться тем или иным диалогом, акцентируя на нем внимание статикой, а затем «выводит» из кадра движением камеры в пейзаж, на котором задерживает «взгляд» на несколько секунд (по отношению к общей длительности кадра эти секунды выглядят самодостаточной паузой). Второй тип кадров — снятые движущейся камерой в течение всей длительности, чаще всего также диалоги героев: Тони обсуждает со своим другом возможность отношений с Жозефой, в которую он влюблен, пока они идут на работу. Камера сопровождает их, «плывущих» на фоне естественной реальности, в незначительный момент действия — тем самым Ренуар опять-таки подчеркивает стремление к реализму (хотя с точки зрения драматургии акцентирует один из ключевых диалогов). Есть в картине и более акцентные кадры, в частности кадр, демонстрирующий одну из ключевых сцен — «соблазнения» и «падения» испанки Жозефы, именно этот момент станет драматургической точкой отсчета в тех трагических событиях, которые случатся позже. Чтобы запустить цепочку трагедий, Ренуар снимает «падение» Жозефы самым длинным кадром в картине: камера то приближается к героям, то отдаляется от них, давая зрителю поразмышлять о происходящем, ощутить процесс принятия решения и будущую ответственность за него.

Рассмотрим также два других фильма Ренуара: от картины к картине увеличивается наполнение длинного кадра, количество персонажей и количество действий, слов, да и движение камеры становится «управляемым» взглядом, где каждая его фаза — смысловой и визуальный переход, как в предложении: от слова к слову камера согласует отдельные фрагменты в кадре в текст, создавая «целое». Уместно вспомнить слова А. Базена, касающиеся первой интересующей нас картины «Великая иллюзия» (1937) и характеризующие роль движения камеры в ней: «...но главное, вместо смены кадров — движение камеры, предполагающее разработку сцен уже не по фрагментам, а действительно в

целом»<sup>220</sup>. В этой разработке сцен в целом Ренуару помогает не только движение камеры, но и длительность: часто союз этих элементов необходим ему для создания смысловых сопоставлений внутри одного кадра, в том числе расовых и классовых, о которых Базен пишет как об особой смысловой удаче фильма<sup>221</sup>. Темп всей картины «Великая иллюзия» размеренный, большинство кадров находятся в диапазоне от 50 до 60 секунд, что позволяет всмотреться в подробности, с которыми Ренуар рассуждает о сути войны. Длинный кадр для Ренуара становится подходящим средством для работы с большим количеством персонажей — движение камеры связывает их «по цепочке», ставит нужные акценты и раскрывает детали взаимоотношений. Например, в эпизоде, когда Маршалль и Больдьё попадают в плен, Ренуар разворачивает перед нами в длинном кадре построенную почти как спектакль сцену подготовки командующего противников к ужину для пленников. Дальнейшее действие картины происходит в лагере для военнопленных, где персонажей, играющих важную смысловую роль, а не просто проходных, становится еще больше, и, что немаловажно, они живут как единый организм в этих вынужденных условиях, хотя и принадлежат к разным расам и классам (сам образ пространственной единицы «плен» является объединением на метафорическом уровне). Ощущение единого организма (а с ним и смысловой посыл бессмысленности войны) Ренуар конструирует с помощью длинного кадра и движения камеры: на девятнадцатой минуте фильма возникает кадр длительностью порядка двух минут, в котором в виде небольшого «балета» зрителю демонстрируют ситуацию отлаженной подготовки к спуску в яму-подкоп. Кстати, образ такого взаимодействия с ямой и с мотивом побега, снятый длинным кадром, возникнет позднее в картине Ж. Беккера «Дыра» (1960), где сам процесс создания «дыры» станет ключевым переломным длинным кадром с движением камеры (там еще будет использован акцентированный звук, добавляющий напряжения моменту); увеличение длительности в кадрах, связанных с процессом подготовки к такому

<sup>220</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 43.

<sup>221</sup> Там же. С. 42.

ответственному и опасному поступку, обнаружится и у Р. Брессона в картине «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (1956). Во второй части «Великой иллюзии», когда героев переводят в новый лагерь-крепость, чтобы они не сбежали, можно встретить еще один яркий пример длинного кадра, рисующий портрет коменданта лагеря: он начинается с предметов, с обзора пространства, с акцентов на деталях — таких, как, например, перчатки, — и только потом выходит на фигуру персонажа, которым оказывается уже знакомый и героям, и зрителю майор. Разложенный на длительность и движение камеры, портрет демонстрирует как изменился персонаж и чем он стал — всего лишь таким же заточенным в эту крепость предметом, искалеченным войной и таким же неуместным, как белые перчатки. У Ренуара есть еще один прием, который он с середины картины начинает использовать активнее, сбивая общий ритмический рисунок, — это переход через черный кадр между эпизодами. Ближе к концу второй части, перед тем, как герои сбегут из крепости, Ренуар доводит прием до формализма: он демонстрирует длинные кадры-диалоги около минуты и более, где два персонажа обсуждают принципиальные вопросы (например, Марешаль и Больдьё, перед тем как проститься, «рассуждают» о разнице своего социального положения и о человеческих отношениях вообще; или Марешаль и Розенталь обсуждают план побега), а после завершения каждого диалога Ренуар пускает черный кадр. Тут распадается то иллюзорное единство, созданное им в первой части картины, так же как все сильнее распадается человек, чем дальше он находится в руках войны. Но распавшиеся «фрагменты» (состоящие из нескольких персонажей) — тоже небольшая надежда или хотя бы ее иллюзия. Именно такой фрагмент «Марешаль и Розенталь» сбегает из крепости, оставляя умирать другую «пару» — Больдьё и Рауфенштайна (воплощающих уходящее время). В третьей части картины у Ренуара гораздо меньше используется длительность кадра, становится почти незаметной: быть может, потому, что в третьей части есть попытка показать просто жизнь обычную (ту самую реалистическую, которая была в «Тони»), она продлится недолго и завершится минутным финальным кадром, в котором каждый пойдет своим путем к своей

«великой иллюзии» — в одиночестве. Метафорическое «целое» или иллюзия его — для Ренуара это в том числе и длинный кадр, который здесь не стремится к реализму как в «Тони», а, наоборот, начинает обрастать чертами бесконечного танца-круговорота, который он подхватит и доведет до максимального концептуального воплощения в «Правилах игры».

И вновь нам в помощь А. Базен: «Точка зрения камеры — не абстрактная позиция всеведущего романиста от “третьего лица” и ничуть не точка зрения глупой свинцеголовой субъективной камеры, а видение, свободное от всех случайных обстоятельств и одновременно зависимое от конкретных свойств взгляда, его непрерывности во времени, единственности точки схода в пространстве: око Божье в прямом смысле слова, если бы Бог мог удовольствоваться лишь одним оком»<sup>222</sup>. «Око Божье», которое образно увидел в камере Ренуара Андре Базен, пожалуй, ярче всего реализуется в картине «Правила игры» (1939). В этом фильме еще больше людей, еще больше движений (в массе своей бессмысленных). В красивую женщину Кристину, у которой богатый муж и размеренная жизнь, влюбляется авиатор Андре. Дальше можно не пересказывать сюжет и не называть других персонажей, ибо каждый следующий так или иначе связан с этими двумя по цепочке, и все друг друга обманывают, и все без конца в кого-то то влюбляются, то нет, нарушая возможные и невозможные рамки приличия. Все кружатся в бессмысленном танце пустой жизни, где чувствами правит случайность и никто не несет ответственности за несовпадения, даже если они трагические. Весь фильм как танец, и один из центральных эпизодов иллюстрирует выбранную Ренуаром структуру — эпизод, когда все герои собираются в загородном замке для прекрасного времяпрепровождения, включая охоту в прямом и переносном смысле. Множество кадров около 30–40 секунд, с удлинением на акценты до минуты, полные суеты и беготни: Ренуар использует длинный кадр с движением камеры как инструмент для объединения разных героев и выстраивания отношений

---

<sup>222</sup> Там же. С. 63.

между ними, но в этой картине, в отличие от «Великой иллюзии», совсем другой ритм, ибо отношений тут нет, а есть просто круговорот светского балета. Лишь изредка режиссер останавливает внимание зрителя на почти статичных кадрах длиннее минуты, в которых проявляется его второй метод использования длительности — формирование с помощью нее диалогов: например, хозяин замка разговаривает со своим новеньким слугой, который скрывается от другого слуги из-за того, что приставал к его жене. Двое мужчин говорят о женщинах и проблемах, связанных с этим, что иронически нивелирует их сословную разницу рукой режиссера в длинном кадре. Или уже позднее диалог двух слуг в одном длинном кадре: того, который сбегал, и того, который за ним гонялся, теперь их примиряет то, что они видят их общий объект любви (что ошибка, ибо они видят другую женщину) с третьим мужчиной. Если в «Великой иллюзии» длинный кадр в диалогах примирял разные миры, то здесь — он их тоже примиряет, но и иронически издевается над ними.

Движение камеры в длинном кадре как танец или как способ подчеркнуть структуру кружения и бесконечного движения мира, проявившееся в «Правилах игры» у Ренуара, реализуется в полной мере в работах режиссера М. Офюльса. «Подвижность — способность камеры занять другое положение по отношению к снимаемой сцене, а каким образом это происходит — это уже вопрос стиля»<sup>223</sup>. Именно эта «подвижность» для М. Офюльса, который последовательно применяет ее во всех своих картинах, — уже основа всего стиля и драматургии, а не только ряда сцен. Сначала обратимся к фильму «Карусель» (1950). Образ карусели, а также характер движения, связанного с ней, кружение, — центральный для режиссера. Он будет говорить о том, как жизнь кружит персонажей, как сами они кружатся среди вещей и интерьеров, словно бессмысленные заведенные игрушки, как наступает головокружение от проходящего времени. «В кристалле мы можем только вращаться: отсюда хоровод эпизодов, но также — и цвета (“Лола Монтез”); вальсы — но также и

<sup>223</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Структура фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 160.

серьги (“Мадам де...”); а к тому же еще и круговые видения конференсье в фильме “Карусель”»<sup>224</sup>. Конференсье в картине «Карусель» появляется в первом кадре, чтобы запустить движение и открыть повествование, — в длинном (около пяти минут), с умеренным движением камеры справа налево, которое следует за перемещением героя, наблюдая его на дистанции общего плана. Герой появляется со спины в пространстве, напоминающем улицу, постепенно камера открывает нам обстановку, и становится понятно, что это не улица, а декорация. Конференсье поднимается на сцену, на которой расположена еще одна сцена, поменьше, с занавесом и сопутствующим декором, — он поднимается и на нее, проходит, снова возвращаясь на большую сцену. Все это время он говорит, вводя зрителя в повествование — намекая на то, что непонятно, где он — в декорации или в студии (в этот момент в кадре появляются осветительные приборы). Он проходит дальше и берет с вешалки плащ, сопровождая это сообщением о том, что мы отправляемся в прошлое в Вену, чтобы поговорить о любви. Персонаж проходит дальше уже по венским улочкам и выходит к карусели, обходит ее и приводит в движение — вот-вот появится и героиня первой истории любви. Тут мы узнаем, что этот конференсье — образ автора, который будет рассказывать нам истории и вмешиваться в их течение. В этом удивительном кадре Офюльс представляет целую модель создания образа — нагромождение удвоений и слоев (которые в том числе служат усилению эффекта длительности). Итак, мы попадаем в рамку кадра, затем в «рамку» большой сцены, затем в «рамку» маленькой, затем в «рамку» прошлого и фантазии (в кино по Офюльсу) и обнаруживаем там автора (конференсье), который — автор внутри автора (Офюльса), и мало того что один автор снимает этот фильм, так второй внутри фильма делает истории и меняет их ход. Для Офюльса длинный кадр — это либо слоистая структура, которую можно распаковывать, либо замкнутый круг карусели, которая, как говорит конференсье, не должна останавливаться. И она не

---

<sup>224</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. С. 337.

остановится, а продолжит еще активнее и продуманнее кружиться в картине «Мадам де...» (1953).

Этот фильм представляет собой идеальное воплощение модели мира Офюльса на всех уровнях — от драматургического (в плоскости композиции событий и сцен) до манеры съемки и общей композиции картины. Здесь еще большую роль играет декорация и декорированность пространства, его заполненность предметным миром и бесконечно уходящая вглубь «коробочность»: из шкатулки в шкаф, из шкафа в комнату, из комнаты в другую комнату, в другую комнату и так до бесконечности. Исследователь Д. Гиббс пишет о камере Офюльса, что, быть может, в большей степени ей интересно любоваться искусственностью пространственного решения фильмов, и главное действие — перемещение по фактурам и поверхностям интерьера на фоне увеличенной длительности кадра<sup>225</sup>. Офюльс начинает картину с длинного кадра (превышающего две минуты) — помещает взгляд зрителя в шкатулку с драгоценностями, на фоне которой появляется лишь рука в перчатке. Камера движется по всем емкостям, хранящим бесчисленные и бессмысленные предметы роскоши, достигает шкафа, здесь мы видим уже не только руку, но и плечо, немного спины героини, и в конце концов движение аппарата выводит нас на портрет, замкнутый в массивном овале рамы зеркала. В основе фильма — история путешествия по кругу подвесок главной героини. Снова кружение и карусель — драгоценностей между персонажами (что выражает суть их отношений), повторяющееся отголоском сцен (муж провожает любовницу, а потом также почти провожает жену), и, конечно же, — танцев. Вспыхнувшие между Мадам де и бароном Донати чувства смонтированы как цепочка танцев на балах в достаточно длинных кадрах (разницу которых мы видим только через отличия в нарядах) с повторяющимися по смыслу и почти что по словам диалогами. Избыточный длинный кадр в безвоздушном пространстве интерьеров, перенасыщенный предметами и фигурами, которые все время ходят,

<sup>225</sup> Gibbs J. Opening movements in Ophuls: long takes, leading characters and luxuries // *The Long Take : Critical Approaches* / eds. J. Gibbs, D. Pye. London : Palgrave MacMillan, 2017. С. 89–102.

«зрелищный» и нескучный — таков длинный кадр Офюльса, которым он способен создать едкую иронию по поводу нравов общества, а также передать образ стоящей на месте (или топчущейся) человеческой жизни (главное, что она производит движение), из круговорота которой будто бы и нет выхода — разве что в смерть. «Движение не дает времени разъесть иллюзорную ткань мира, увидеть его изнанку. Это единственно возможное пространство для очень хрупкого существования героев. Остановка — значит смерть, что подтверждается крупным планом»<sup>226</sup>. Видеть ли смерть в крупном плане, как об этом пишет А. Насртдинова, — выбор зрителя. С точки зрения карусели, о движении которой так заботится конферансье, остановка есть смерть.

Совсем другой характер движения камеры в длинном кадре — строгий, угловатый, выверенный, геометрический, нанизанный на каждый сантиметр повествования и регламентирующий смысловой темпо-ритм, — появляется у О. Уэллса в «Гражданине Кейне» (1941). Уэллс виртуозно объединяет в кадре искусство работы с глубинной мизансценой, композицией, светом, движением камеры и длительностью. Многие исследователи, когда пишут о длинном кадре и «медленном кино», его упоминают: например, и Фланаган<sup>227</sup>, и Марнох<sup>228</sup>. Уэллс работает с длительностью кадра (в совокупности с движением камеры или его отсутствием) в большей степени в пространстве декорации, часто доминирующей над персонажами: декорации настолько точно выверены, что их искусственность, в совокупности с единством фрагмента, даже вызывает определенный диссонанс в восприятии — хочется сказать «слишком». Но разберемся, зачем это Уэллсу необходимо. В «Гражданине Кейне» длинный кадр используется как одна из *линий повествования*; помимо нее не малую часть экранного времени занимает другая линия, с динамичным монтажом (газетно-клиповым — под стать

<sup>226</sup> Насртдинова А. Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса // Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 302.

<sup>227</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 76–83.

<sup>228</sup> Marnoch C. The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis. University of London, 2014. 294 p.

информации, помещенной в нее). Длиннокадровая линия охватывает сцены, в которых присутствуют ключевые диалоги между персонажами двумя и, чаще, более человек. В сопоставлении с этим динамичная линия повествования выглядит как «перебивка» для того, чтобы зритель не устал. Но «зрелищность» Уэллс пытается создать и в своих длинных кадрах, которые он досконально прорабатывает с использованием движения камеры, ракурса, глубины кадра, а также свето-теневых акцентов. Несколько примеров: первый — длится 1 минуту 40 секунд и повествует о подписании матерью Кейна документов о передаче сына на воспитание банку. Камера стартует с общего плана на улице, где маленький Кейн играет в снежки, двигается на зрителя и въезжает через окно, в которое смотрит мать, в дом, где идет оживленный диалог о подписании бумаги. Мать, отец и мистер Тэтчер идут вместе с камерой к столу — для нас открывается все больше пространства дома, глубину которого теперь венчает окно, с играющим на улице Кейном — он, несмотря на позицию в кадре, продолжает оставаться основным объектом внимания, пока на переднем плане за столом мать подписывает бумаги. Уэллс использует длинный кадр и возможности движения камеры в нем, чтобы распаковывать содержание — строчку за строчкой, так, как ему нужно, и жестко управляя восприятием зрителя: Кейн, окно, мать, другие герои, основное событие-подписание плюс Кейн на дальнем плане в кадре. При этом важно отметить, что самого движения персонажей в кадре не так много, скорее их перемещение схоже с перемещением по точкам (только уже более изощренным и осмысленным), как это было в раннем отечественном кинематографе 1910-х: театральные точки, остановки в нужном месте, в результате чего формируется необходимая жесткая конструкция композиции кадра. Кадр, замкнутый в себе, — маленький «абзац», похожий по структуре на абзац текста, где каждое движение камеры, открывающее новую информацию, является предложением, цепляющимся за предыдущее. Пожалуй, описанный кадр — самый яркий пример работы автора с длинным кадром, учитывая, что сам факт расставания персонажа с домом, положенный в основу, — еще и является завязкой к дальнейшей истории (хорошо прослеживается встроенность приема в

драматургию). Следующий за ним кадр достигает почти двух минут и вновь выводит зрителя через движение камеры с крупного плана матери у окна на улицу, где все объясняют Кейну, что сейчас ему придется покинуть родной дом. Таким образом, Уэллс в несколько кадров-абзацев (а им в картине вторят короткие кадры-заголовки) рассказывает эпизод, который мы можем назвать «отъезд Кейна из дома». Никакого любования временем и реалистической атмосферой правдоподобия. Для Уэллса в длинном кадре главенствует пространство и возможность манипуляции им с помощью движения камеры с целью тотального контроля над вниманием и впечатлением зрителя. Декоративный длинный кадр демонстрирует декоративное время. Не таким цельным и выверенным выглядит его же фильм «Великолепие Амберсонов» (1942), однако и в нем Уэллс находит выразительное применение длинному кадру: диалоги на балу — горизонтальные степенные проходы; диалоги, выстроенные с движением по экспрессивной вертикали лестницы; или знаменитый кадр, который часто любят разбирать, — разговор Джо и Фанни на кухне за столом, снятый почти полностью статичной камерой, в котором под приглядом нагромождения вещей в интерьере Джо беседует с тетей, задевая ее самые сокровенные чувства разговором о тайной (как она считает) любви.

Любовь, танец, страсть, опять же помещенные в декоративное пространство интерьера и осмысленные через потенциал влияния на пространство и время длинного кадра с движением камеры, можно найти и в отечественном кинематографе. Яркий тому пример — картина С. Герасимова «Маскарад» (1941). Герасимов использует длинный кадр с движением камеры, помещая в него ключевые события, связанные с развитием линии главного героя. Впервые Арбенин появляется на экране в почти двухминутном кадре-проходе: герой словно выходит на сцену — этому способствует театральность картины и четкость движений камеры. При этом движение камеры не обладает замысловатостью, оно подчиняется персонажу, который идет к центру внимания — игорному столу, а при встрече с другими героями камера приближается и фиксирует диалог на крупном плане. В этой же сцене в длинном кадре

происходит знакомство Арбенина с проигравшимся князем, который сыграет роковую роль в судьбе главного героя: кадр построен иначе — камера почти на протяжении всей длительности стоит на месте, персонажи на переднем плане обсуждают возможность решения сложившейся с князем ситуации, а в глубине кадра — общество, которое служит фоном. Длинные кадры используются опять же для ключевых акцентных моментов повествования, но по мере развития линии Арбенина они будут усложняться, в том числе удлиняться, и достигнут кульминации в сцене смерти жены Арбенина — то есть линия длинных кадров уже будет иметь и свою драматургию, и динамику развития. С помощью длинного кадра будет решен эпизод первого бала с пророчеством. Пророчество длиной почти две с половиной минуты акцентирует внимание на первом моменте — предвестнике тревог. Будут далее и сцены ревности с женой с использованием длинного кадра, и театральные перемещения в декорации комнаты графини-обманщицы, и другие. Стоит остановиться на самых интересных примерах: первый — сцена игры за карточным столом князя и Арбенина, подозревающего свою жену в измене. Арбенин садится играть и, пока сдает карты, рассказывает историю про неверную жену и мужа, обращаясь с намеком к сидящему рядом князю. Камера медленно приближается к крупному плану Арбенина и «изолирует» его от всех, и в этот момент Арбенин переходит из рассказа-диалога к внутреннему монологу, в котором обращается уже не к своим собеседникам, а к самому себе. Найденное решение «перехода» в единстве кадра из внешнего пространства во внутреннее (пусть и буквально) открывает еще одну возможную эстетическую грань использования длительности кадра и движения камеры, а именно проявление слоев времени и пространства и перемещение между ними. И второй пример — кульминационный, длящийся почти три с половиной минуты кадр, он же и кульминация всей картины, — сцена умирения Нины. Именно умирения, потому что от яда, который подсыпал ей в мороженое Арбенин, она будет умирать мучительно и долго, ей придется выяснять отношения с ним и понять, в чем же она была виновата, и еще осознать, что он ее убил. Драматически насыщенный кадр растягивает время смерти за счет длительности

и движения камеры, которая то останавливается и использует глубину кадра, как в начале, когда Арбенин стоит на переднем плане, а Нина в глубине в комнате на коленях возносит молитву о помощи, то перемещается между героями и проводит их через комнаты. Иногда она выходит на портрет Нины, как в середине кадра, или на портрет Арбенина — в финале. Герасимов с помощью камеры «иллюстрирует» диалог между персонажами, удваивает или утраивает его содержание, задействовав активную пластику тела в пространстве. И если Ренуару длинный кадр с движением зачастую необходим, чтобы вместить множество персонажей и продемонстрировать бессмысленный круговорот между ними, то Герасимов выстраивает с помощью тех же инструментов вязкую партитуру нарочитых движений персонажей, которые вторят словам и вторят камере. Все возможное изобилие драматического единства в единстве кадра: с одной стороны, переизбыток, но с другой стороны — изящное решение.

Можно обнаружить и примеры, в которых присутствуют иные задачи: не усилить драматическое единство и действие с помощью длинного кадра, а, наоборот, разрушить ожидание привычных и гармоничных структур классического нарратива, поставить зрителя в ситуацию необходимости разбираться с интеллектуальной головоломкой автора. Мы их находим в картинах Жана-Люка Годара, который в своей практике использует длинный кадр для создания повествования как ребуса, в котором можно менять местами элементы и играть со смысловыми акцентами. Например, длинный кадр в картине «Жить своей жизнью» (1962) нужен ему для вариаций представления диалога главной героини Наны с другими героями или попросту с ее жизнью. Ощущение «вариаций» усиливается и за счет разделения фильма на двенадцать картин-частей, почти во всех можно найти кадр с увеличенной длительностью и чаще всего с движением камеры. Хотя начинает Годар в первой картине-части с обращения к нарочитому статичному длинному кадру: героиня и герой сидят спиной к зрителю и ведут диалог за барной стойкой, а в глубине не очень четко отражаются в зеркале их лица. Зритель в странном положении — ему необходимо смотреть в спину и затылок, вместо того чтобы разглядывать лицо персонажа.

Длительность усиливает и раздражение, и интерес одновременно — хотя не весь диалог Годар решает на длинных кадрах. В этом кадре камера стоит на месте — мы словно видим озвученную фотографию, нелепую и в определенной степени бессмысленную, потому что на «портрете» даже нет лица. Во второй картине длинный кадр занимает практически весь объем повествования и построен на траектории (героини и камеры) (почти образующей овал, если ее представить в плане) внутри магазина с пластинками. Нана продает пластинки и консультирует покупателя по наличию товара — камера перемещается за ней в поисках того или иного исполнителя вдоль стеллажей, потом может вернуться обратно к покупателю, постепенно с каждым витком движения открывая пространство магазина, а заканчивается все взглядом в окно на происходящее на улице. Мы слышим отрывки диалога Наны и покупателя, а также ее просьбу к коллеге одолжить денег и другие нюансы. Длинный кадр второй картины вписывает диалог в траекторию по замкнутому пространству, отделенному от реальной жизни, создавая ощущение, что героиня заперта в том, чем ей необходимо или приходится жить. И если первый длинный кадр утыкался в спину героини, второй — показывал подчиненность пространству, то третий — это «качели» камеры, которая поворачивается то к Нане, то к мужчине, с которым она встречается в конце третьей картины за барной стойкой в пустом кафе. Камера качается из стороны в сторону — возможно, создавая намек на предстоящий выход героини из замкнутости пространства и изменение ее жизни. Далее в истории (имеется в виду общее течение повествования фильма) действительно случается поворот — Нана становится проституткой. В четвертой и пятой картинах Годар не использует длинные кадры. А вот в шестой — новый диалог Наны и ее подруги, которую она встретила на улице: девушки сидят в кафе, и камера то приближается к Нане, то отдаляется от нее. Движение, медленно пульсирующее, помноженное на длительность, создает партитуру нового состояния героини — и все это длится почти две с половиной минуты. В седьмой части Годар повторит что-то похожее по смыслу на кадр со спины в первой картине: будет долго и настойчиво показывать зрителю листок бумаги, лежащий на столе, на котором

Нана пишет письмо своей потенциальной работодательнице, — то есть он опять помещает в статичный кадр то, на что в общем-то нет необходимости долго смотреть. Также в седьмой картине повторится длинный кадр с движением, похожим на «качели», а в девятой — новая Нана, живущая своей жизнью, будет долго ходить в комнате вокруг бильярда (напоминая перемещение по магазину — но здесь ее образ уже изменился и дополнительную роль играет танец, который она исполняет под музыку). Получается, что для Годара длинный кадр становится структурным модулем для «описания» ситуации через аппарат. Здесь нет никакого созерцания или внимания к природе изображения или усиления зрелищности (разве что в кадре из первой картины); для Годара, на наш взгляд, длинный кадр — это способ создать формальную интеллектуальную модель (очень искусственную и театральную), чтобы донести ту самую правду, которую он видел в 24 кадрах в секунду. Длинный кадр — как конструкция для «абсолюта» правды, а поскольку этого «абсолюта» нет, то в результате это «абсолют» авторского умозрения.

Пристальное внимание к длинному кадру как к искусственной конструкции проявилось у него и в картине «Уик-энд» (1967). По структуре она напоминает «Жить своей жизнью» — разбивка на «картины-части», которые формируются за счет использования текста между кадрами и общей отрывочности повествования. Не во всех «частях» Годар прибегает к возможностям длинного кадра, но в ряде из них можно встретить выразительные и известные примеры. Отметим два: первый — когда Корин рассказывает в полутемной комнате, сидя на столе, мужу о своих интимных похождениях; второй — известный кадр (а точнее, даже несколько кадров) пробки на дороге, по которой Корин и Ролан едут загород. Первый кадр — больше девяти минут, с подчеркнута медленным движением камеры, которая встраивается в диалоговое пространство между героями «третьим не лишним»: Ролан сидит за столом, Корин в нижнем белье на столе, их лица затемнены, на заднем фоне плотная задернутая штора, создающая контражур неярким светом от окна. Камера то подкрадывается на крупный план к одному из героев, то отходит на средний — надоедливо звучит музыкальный мотив,

недвусмысленно создающий эффект нагнетания атмосферы и усиления загадочности. За счет длительности кадра мотив воспринимается как назойливая муха: сколько можно бессмысленно нагнетать атмосферу, сопутствующую рассказу о получении героиней с двумя другими персонажами интимного опыта втроем при посредстве различных действенно-предметных ухищрений. Кадр за счет длительности, медленного и «интимного» движения, полутьмы и назойливого мотива вызывает эффект отвращения, который не получился бы, не выбери автор такую манеру съемки. Все рассказываемое героиней Корин становится воплощенной пластикой кадра (в том числе и в звуке). Второй пример — проезд героев через сконструированную фантазией Годара пробку — гротескный свиток жизни, разворачивающийся по горизонтали слева направо, наполненный «театральными» этюдами (тут и авария, и игра в шахматы, и прочие зарисовки). Эпизод поездки разбит на два кадра титром: первый идет около двух минут, второй — около четырех. В сумме экранного времени это даже меньше, чем первый описанный нами пример из картины, но за счет переполненности кадра не движением, а визуальной информацией, стремящейся к статичным «сценкам», он воспринимается длиннее предыдущего. Душный, перегруженный, искусственный, с равномерным проездом камеры, буквально воспроизводящий форму прочтения текста-свитка — выглядит очевидным формальным решением, другого и быть не могло, поскольку целью было создание зрелищного гротескного образа. Для Годара, на наш взгляд, длинный кадр становится аналогом текста, который он предлагает прочитывать разными способами, тем самым отдаляясь от материи кино, а больше погружаясь в ребусы, в которых можно расшифровывать образы. И длинный кадр у него максимально отдаляется от своих природных свойств и возможностей.

В отечественном кинематографе в 1960-е появляется картина, которая в ряде формальных методов работы с длинным кадром, неожиданно для нас, перекликается с картиной Годара «Жить своей жизнью», — только если Годар в результате достигает эффекта «обесчувствливания» материала, то следующий пример, наоборот, усиливает чувственный эффект. Речь о картине М. Ромма

«Девять дней одного года» (1961), которая вышла чуть раньше, чем фильм Годара. Общая композиция — тоже «картины-части», или, как их озаглавливают авторы, «дни»: «вольная» выборка важных девяти дней из жизни главного героя Гусева. Структура новелл-эпизодов, которая позволяет зрителю выстраивать ассоциативные связи и заполнять пропуски самостоятельно, была довольно новаторской и являлась частью общего обновления стилистики языка 1960-х<sup>229</sup>. Чаще всего Ромм использует в своих новеллах длинный кадр также для выстраивания вариаций диалогов между главными героями — в минималистичных, достаточно обезличенных интерьерах, атмосфера общения персонажей раскрывается в большой степени через характер движения камеры (немного резкий) и длительность. При определенной резкости движения камеры авторы еще используют акцентированные ракурсы, которые добавляют экспрессии. Мы бы отметили несколько примеров (хотя в картине их значительно больше): ряд длинных кадров, снятых в коридоре института ядерной физики, где проводятся эксперименты. И ряд кадров, сопровождающих рассказ об отношениях Гусева и Лели, когда они живут вместе в пустоватой квартире при исследовательском институте. В первом случае важную роль играет уходящее в глубину пространство коридоров, по которым перемещаются люди, приближаясь к камере и на некоторое время становясь объектом внимания для краткого диалога. Общая полутьма коридора, резкий уход пространства в глубину, четкое движение камеры и увлеченное (часто немного нервное) перемещение людей — все это, помещенное в оболочку длительности кадра, создает образ «подземной» жизни, немного космической, из будущего восторженных ученых. Длинный кадр вносит атмосферу мира фантастической планеты, хотя никакой фантастики в фильме нет — но есть соответствующее мироощущение. В случае же кадров с Лелей и Гусевым — в маленькой необжитой кухне — длительность и движение камеры множат «необжитое» пространство отношений. Чего только стоит кадр, когда Леля добивается от Гусева ответа на вопрос, любит он ее или нет. Они

---

<sup>229</sup> Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы): монография. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 82.

перемещаются по кухне от угла к углу, от шкафа к шкафу, камера не смотрит на них нежно и медленно, пытаясь погрузить зрителя в пространство между ними, она бесстрастно фиксирует эту невыверенную и не такую наполненную смыслом жизнь, как жизнь под землей в институте. Длинный кадр служит еще и пространством для сопоставления двух моделей жизни — и, при всей холодности камеры, вдруг вызывает обратный эффект: в этом стильном, полном виртуозных формальных решений фильме сквозь эту модель прорывается болезненное настоящее, которого при определенных стилистических переключках (как мы отметили на наш взгляд выше) у Годара точно нет, но, возможно, ему это болезненное настоящее и не нужно.

Стоит отметить, что обращение к длительности кадра появляется и у других авторов 1960-х годов в отечественном кинематографе. Мы не будем подробно на них останавливаться, но кратко упомянем ряд примеров. Можно обнаружить акцентирование длины на крупных планах в диалогах с достижением чувственного эмоционального ощущения у Г. Шпаликова в картине «Долгая счастливая жизнь» (1966) (особенно в сцене первой встречи и разговора в автобусе главных героев). К длительности обращается М. Хуциев в картинах «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») (1964) и «Июльский дождь» (1967). И в той и в другой ленте появляется «блуждающий» и размышляющий герой. Л. Зайцева так охарактеризовала обращение к длительности у Хуциева: «Отказавшись от дробного монтажа, снимая длинными планами и этим подчеркивая близость экранных композиций реальности, авторы насыщают кадр собственным отношением к своему герою, к событиям, участником которых он оказывается. Наблюдая — комментируют. Потому и становится их документализм поэтическим»<sup>230</sup>. Пожалуй, именно этот характер «поэтического документализма» и отличает «блуждающего» героя Хуциева от, допустим, «блуждающих» в 1960-е героев Антониони (о таких примерах поговорим в третьем параграфе) при определенных, опять же, переключках. Герои Антониони

<sup>230</sup> Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы): монография. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 102.

жаждут коммуникации и не находят ее, остаются потерянными в определяемом длительностью и движением камеры идеальном и неживом пространстве. Еще один пример использования виртуозного длинного кадра с движением камеры в 1960-е можно найти в картине М. Калатозова «Я — Куба» (1964).

Длинный кадр в контексте драматургии может использоваться и более простым способом: как точечный акцент или система акцентов — может открывать картину, периодически появляться в важные моменты или быть особой финальной точкой. Таких примеров достаточно много, мы рассмотрим несколько картин. Первая, в которой длинный кадр используется как акцент-многоточие, — фильм Микеланджело Антониони «Профессия: репортер» (1975). История о репортере Дэвиде Локке, который вроде бы занят своей работой, а на деле — пытается улизнуть из собственной жизни. Репортер, который призван зафиксировать факт случившегося события и рассказать о нем другим, сам становится неподтвержденным фактом существования, когда меняется именем, документами и жизнью с другим героем. Или «пассажиром» в чужом «теле» и чужой жизни. Вырывается из границ своего запрограммированного существования, которое привело его к кризису — в отношениях с женой, в профессии. Форма роуд-муви доведена в картине до предельного воплощения на всех уровнях: начиная от самого поверхностного, где герой путешествует и скрывается, продолжая в обмене жизнями и ролями с другим человеком и заканчивая путешествием к смерти. Невозможно до конца утверждать, что произошло в конце с героем, но все указывает на то, что он умер. Кольцевая композиция на уровне мотива и смысла: фильм начинается со смерти соседа Дэвида Локка в гостинице и заканчивается смертью в гостинице самого Локка. Гостиница — не дом, место временной остановки для блуждающего и кочующего героя. Антониони дважды включает в повествование ощутимо длинные кадры, которые на фоне остальных начинают обращать на себя внимание и работать как акцент: первый — это разговор Дэвида Локка и его соседа по гостинице о красоте ожидания (и к нему примыкает перетаскивание тела мертвого соседа в номер Локка), второй — один из самых известных примеров длинных кадров,

финальный, когда камера оставляет главного героя на кровати в номере и становится его «надмирным» взглядом, проходит сквозь решетку окна, выбирается на улицу и следит за той жизнью, которая осталась в неизменном виде.

Еще один пример акцентного использования длинного кадра, но уже четко в начале и в конце фильма есть в картине «Родня» (1981) Н. Михалкова. Фильм открывается статичным общим планом с верхней точки, в котором раскинулась обыкновенная деревенская дорога летом, по ней вдалеке идут люди, проезжает грузовик, а потом неожиданно появляется лошадь с всадником — за ней камера начинает двигаться, и тишину деревенской жизни нарушают прятавшиеся за рамкой кадра железнодорожные пути с отправляющимися поездами. История начинается. И начинается она контрастным сопоставлением в длинном кадре двух центральных образов — жизни деревенской, «старой», уходящей (ее воплощают классический пейзаж и всадник на коне, который движется в противоположном с поездами направлении) и жизни «новой», городской, прогрессивной (железная дорога, вокзал, движение, скорость). Следом на экране появляется и главная героиня в исполнении Нонны Мордюковой, одновременно и связующее, и потерявшееся звено поколений. В основе фильма классический поколенческий конфликт, вырастающий до масштаба противостояния укладов жизни на территории нашей большой страны, разные части которой не всегда успевают в развитии и переменах друг за другом. Главная героиня отправляется в город и простодушно-навязчиво пытается изменить жизнь своей дочери и внучки, на самом же деле пытаясь восстановить собственные разорванные связи с родными людьми. Мир города и иной стиль жизни выдавливают героиню обратно на родные просторы, и в финальном длинном кадре, пытаясь догнать поезд, она уходит по пустым железнодорожным путям. Ее догоняют дочь и внучка, которых выталкивает пространство притворства их жизни — в объятия матери, единственного родного человека. Камера медленно отъезжает, оставляя спорящих героинь на дороге жизни.

Так или иначе, когда длинный кадр используется как акцент (разово или несколько раз), его содержание представляет в уменьшенном виде главный конфликт или выжимку смысла, заложенного в картину. Такая картина в картине — квинтэссенция авторского замысла. Существуют примеры, в которых вся структура картины, состоящая из длинных кадров, воплощает смысл. Таких примеров не много, и они зачастую также находятся в плоскости экспериментов; два самых ярких принадлежат Гасу Ван Сенту — «Джерри» (2002) и «Слон» (2003). И тот и другой фильм достаточно экспериментальны для карьеры автора, и тот и другой посвящены осмыслению пространственно-временных характеристик и манипуляций с ними в контексте повествовательных структур и смыслов. «Джерри» открывает зрителю аллегорическую историю путешествия двух друзей через парк-пустыню, в которой они в итоге теряются, — вот и весь нехитрый сюжет. Однако за счет ритма, длительности и минималистичного решения, включающего формальные ходы (например, одинаковые имена персонажей — лежащий на поверхности намек, что это две части единого целого и что Гаса Ван Сента скорее волнует внутренний диссонанс в человеке, который он «иллюстрирует»), и через длинный кадр, в котором камера чаще всего движется вместе с персонажами, режиссер исследует выносливость своих персонажей и их перевоплощение под давлением экстремальной ситуации, а также восприятие зрителя. Длинный кадр используется лаконично, позволяет подчеркнуть постепенную трансформацию Джерри и Джерри. Если в этой картине Гаса Ван Сента волнует вариативность «внутренней» реальности (противоборство точек зрения в человеке) и формой этой вариативности как раз и становится длительность, то в картине «Слон» центр внимания — само повествование как способ рассказа истории на экране и как вместилище точек зрения и вариативности реальности. Это становится основой для длиннокадровой структуры, напоминающей рисование ромашки: центр цветка (как главное событие повествования) нарисован, но еще не раскрашен в желтый цвет (событие пока не произошло), а рука рисующего начинает вести от центра непрерывную плавную линию лепестка от начала до конца, до возвращения обратно к центру, и

переходит к следующему лепестку. Каждая точка окружности — центра цветка — может стать новой точкой отсчета рассказа (нового лепестка), при этом она существует на окружности одновременно с другими, а лепестки по отношению друг к другу могут пребывать в разных «временных слоях» — смотря как поворачивать цветок и с какого лепестка начинать рассказ. Вот-вот должно случиться непоправимое — подростки купили оружие и собираются прийти в школу и устроить массовое убийство. Гас Ван Сент выбирает определенное количество героев-проводников, через которых он будет передавать состояние и атмосферу предшествовавших главному событию часов. Герои именно проводники — потому что, отталкиваясь от кого-то из них и от небольшой сцены из школьных будней, Гас Ван Сент долго следует за спиной персонажа по улицам города или по коридорам школы — нагнетая ожидание и исследуя его материю одновременно. Зритель следует в непрерывном кадре за спиной героя, пока тот не пересекается с кем-нибудь другим, за которым пойдет камера. В один прекрасный момент зритель понимает, что автор возвращает его к одним и тем же точкам-событиям, но с каждым возвращением меняет ракурс съемки события, точку зрения на него и, оттолкнувшись вновь от события, следует уже за спиной другого героя. Тем самым предлагая расходящиеся тропы «взгляда» на одно и то же, вариативность продолжения в зависимости от того, за кем пойти. Но любая вариативность — приводит к неизбежности, к главному событию, которое само по себе и следствие и причина происходящего. И центр «ромашки» — становится желтым. Такими повторениями и «хождением вокруг да около» Гас Ван Сент достигает парадоксального эффекта работы со временем — оно и сжимается в кольцо вокруг главного события, и растягивается до бесконечности внутри этого кольца, проникнутое ожиданием.

Завершить параграф мы бы хотели еще одним экспериментальным фильмом, который по какой-то причине не часто упоминается в контексте исследования длинного кадра. В нашем же случае он идеально демонстрирует возможности длинного кадра в плоскости манипуляций с пространственно-временными структурами. М. Фиггис в картине «Таймкод» (2000) ставит себе

задачу преодоления пространственно-временных ограничений. Отсюда экспериментальная форма: история снимается непрерывно одним кадром на четыре камеры и демонстрируется одновременно в виде полиэкрана (или, точнее, поликадра) в фильме. Не обошлось без влияния эстетики камер видеонаблюдения, ассоциация с которыми первым делом приходит на ум. То есть длинный кадр здесь работает в двух измерениях: для каждого из четырех экранов в отдельности как съемочное решение — и для всех одновременно как приведение повествования к формату регистрации событий по типу камер наблюдения и их полной синхронизации внутри по принципу «тайм-кода». Метафорически же такое решение отсылает к желанию побывать в нескольких местах одновременно: зрителю дается такая возможность при просмотре картины Фиггиса. Содержание фильма посвящено наблюдению за отношениями нескольких пар, которые пересекаются на актерских пробах на одной из небольших киностудий. Каждый персонаж по-своему несчастен в любви и испытывает непреодолимое желание контроля и возможности нахождения рядом с любимым объектом. Зрителю позволено это осуществить, а вот персонажам — нет, за счет чего создается эмоциональный разрыв между чувствами героев внутри повествования и тем, как мы их видим в процессе синхронизации на четырех экранах. Фиггис зашифровывает послание о своем эксперименте в одну из сцен фильма: на студию приходит молодая девушка и страстно рассказывает о том, как собирается снять фильм, используя новые методы — один кадр в реальном времени, так как наступило время нового человека (довольно уместные размышления для 2000 года). И ведь сам Фиггис снимает фильм именно в реальном времени, о чем заявляет в титрах — актеры импровизировали прямо на площадке (если мы, конечно, допускаем возможность поверить режиссеру). Можно отнестись к этой картине как к эксперименту и не более того: например, В. Эвалльё пишет: «Разумеется и “Отель”, и “Таймкод” являются довольно уникальными работами в первую очередь и с точки зрения визуального ряда, однако новой, уникальной

эстетики не возникает — полиэкран выступает в роли “фишки”, но не более того»<sup>231</sup>. Мы же не можем с этим согласиться, так как полиэкран в данном фильме важно рассматривать в связке с длительностью кадра и с общей формой произведения. Фиггис в некотором смысле предвосхитил «моду» на однокадровые решения, которые потом будут активно появляться в практике режиссеров начала XXI века. Но также он создал и особую структуру — четыре однокадровых фильма в одном «поликадровом» фильме с имитацией эффекта реалити-шоу (которые, кстати, в тот период начинают активно развиваться) — длинный кадр, доведенный до реалити. Стоит вспомнить, что еще в эпоху французского авангарда были идеи снять 24-часовой фильм, где было бы просто наблюдение за текущей жизнью. Технологии на новом витке уже позволили к этому прийти и активно размышлять о потенциале таких подходов.

### **3.3. Скрытое. Внутренний «реализм» повествования**

Третья функция длинного кадра с движением камеры — «скрытое». Так же как и в случае со статичной камерой, с помощью длинного кадра становится возможным перевести реализм повествования в иное состояние — эквивалент внутреннего, с особым течением времени или даже времен. Движение камеры в данном случае расширяет возможности — так как в ход идет выразительность траекторий перемещения героев и камеры вместе с ними, или, наоборот, создание контраста между тем и другим, или формирование в целом особого пространственного сценария, который пластически помогает происходящему на экране обрести иное состояние.

К таким примерам можно отнести фильм Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928). Дрейер строит сюжет картины целиком на судебном процессе по делу Жанны. Автор выбирает процесс как замкнутую единицу, не расплываясь во времени, без охвата всех исторических деталей, касающихся

---

<sup>231</sup> Эвалльё В. Д. Феномен полиэкрана. М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2023. С. 354.

истории Жанны, которые чаще привлекают кинематографистов. Дрейер и далее поддерживает свой выбор — минимизацией выразительных средств: он концентрирует действие в скупых декорациях, которые, ко всему прочему, не так часто оказываются в кадре, ибо главным объектом внимания для него является человек, а точнее портрет человека: «Любое искусство строится вокруг человека. В художественном фильме зритель хочет видеть людей и переживать за них»<sup>232</sup>. Люди и переживания за них, а вместе с ними и другие разнообразные эмоции, возникающие при просмотре фильма Дрейера, собираются на экране в четкую конструкцию за счет нескольких авторских приемов: крупного плана, динамичных склеек этих крупных планов (часто статичных) и ряда кадров с равномерным движением камеры и увеличенной длительностью, которые при соединении с напряженными короткими создают одновременно и эффект смыслового «выдоха», и эффект затягивания зрительского взгляда в структуру визуального повествования. После первых символических кадров с книгой и руками, воспринимаемых как пролог, появляется «открывающий» длинный кадр, который призван «погрузить» в пространство и ритм будущего действия, а также задать его стилистические особенности и иное время течения истории. Кадр длится около 45 секунд и представляет из себя горизонтальную панораму слева направо, снятую чуть с верхней точки на достаточной дистанции (близкой к общему плану): в зале суда собираются персонажи. Камера разворачивает пространство изображения перед глазами зрителя как свиток, в котором запечатлен и процесс подготовки действия внутри фильма, и процесс подготовки зрителя к восприятию. И выбранная дистанция по отношению к героям, и ритм, и точка съемки, и графичный минимализм — все, на наш взгляд, может отсылать к эстетике свитка, например японского, что позднее будет активно использовать в своем авторском подходе К. Мидзогути (в 1930–1950-е). Был ли под влиянием эстетики свитка Дрейер — сказать трудно, но отголоски такого визуального решения можно увидеть и в других источниках. Например, среди картин

---

<sup>232</sup> Дрейер К. О кино : Статьи и интервью / пер. Е. Краснова и др. М. : Новое издательство, 2016. С. 177.

скандинавского кинематографа предшествовавшего периода. Мы не вносим их в список примеров с использованием длинных кадров, так как не считаем, что длительность там так явно акцентирована, но ряд стилистических решений можно рассматривать в нашем контексте: например, замедление повествования с использованием движения камеры в минималистичных кадрах-проходах героя в зимнем пейзаже в фильме М. Стиллера «Деньги господина Арне» (1919). Однако у М. Стиллера камера своим движением не отдаляется от происходящего в кадре — она ему вторит и является не такой заметной «точкой зрения», в то время как у Дрейера камера уже обнаруживает характер взгляда на предлагаемую к просмотру реальность.

Следующий важный кадр у Дрейера появляется после двенадцатой минуты: камера также движется слева направо, точка съемки чуть снизу, и мы видим в кадре снятые крупно головы-портреты судей Жанны. Аппарат вторит движению тел, появляющихся в кадре: герой поворачивает голову, чтобы передать информацию на ухо следующему сидящему рядом, и камера подхватывает это движение и длит его от одной точки к другой, тем самым еще раз его акцентируя и давая возможность рассмотреть течение времени метафорически — через «удлиненное» движение поворота головы. Таким образом, изображение в одном кадре превращается в бесконечную довольно неприятную цепочку лиц, являющую собой замкнутый круг, в центре которого главная героиня, — этого эффекта Дрейер достигает с помощью увеличенной длительности кадра и выбранного характера движения камеры, а также в данном случае крупного плана. Затем он снова возвращается к динамичному монтажу. Еще один кадр-акцент появится ближе к финалу картины, когда Жанну будут готовить к казни: и важно, что в этом кадре Дрейер резко меняет направление движения камеры на вертикальное — не так плавно, как раньше, на среднем плане около минуты. Вертикальностью подчеркивается отношение автора к фигуре главной героини и сопоставление с предыдущими акцентными кадрами: формируется противопоставление персонажей, расположенных как бы в плоскости горизонта земли и Жанны, фигура и дух которой стремятся к вертикали. Соединение

горизонтали, вертикали и крупных планов как связующих точек между этими двумя осями позволяет сформировать динамичный напряженный «график», казалось бы, не насыщенного событиями повествования. П. Шредер вносит Дрейера в свой список авторов, которые закладывают и формируют трансцендентальный стиль в кинематографе<sup>233</sup>. Но стоит отметить, что Шредер рассматривает язык Дрейера с других позиций, в меньшей степени обращает внимание конкретно на длинный кадр и связанный с ним ритмический рисунок картины. Длинные кадры у Дрейера становятся воплощением двух концепций бытия — горизонтальной-земной и вертикальной-небесной. В данном случае они скорее эквиваленты идей, чем просто кадры, которые подчеркивают драматургию.

Особое место в контексте обнажения «скрытого» в длинном кадре и приведения его содержимого к воплощенной идее занимает японский режиссер Кэндзи Мидзогути. Сначала мы рассмотрим его картину «Гионские сестры» (1936), в которой он использует выразительность как статичного длинного кадра, так и снятого с движением — и такой кадр является основным приемом. В центре повествования две сестры-гейши: старшая и младшая. Они олицетворяют разные модели поведения и отношения к профессии. Старшая Умэкити покорно воспринимает все тяготы и особенности своей жизни и относится к своим обязанностям с искренним чувством, что проявляется в ее поведении, когда ее разорившийся покровитель поселяется в доме сестер (так как жить ему больше негде) и она за ним заботливо ухаживает. Младшая сестра Омота считает положение гейш ужасным, ненавидит мужчин и пытается максимально воспользоваться теми возможностями, которые они могут дать, хладнокровно играя с чужими чувствами и приличиями — за что она в конце и поплатится, так и не сумев доказать, что заслуживает лучшего отношения. Пожалуй, достичь такой цели, унижая противоположную сторону, вряд ли возможно. Но и чувства старшей останутся в конце растоптанными — покровитель (а по всей видимости,

---

<sup>233</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

она его по-настоящему любит) покинет ее после первого же письма от жены, которая позовет его на новое место жительства. Вся картина Мидзогути решена с помощью длинных кадров, в основном в диапазоне длительности от минуты до полутора. Характер движения камеры у Мидзогути представляет собой медленное «скольжение» взгляда по поверхности реальности на дистанции наблюдателя-свидетеля, который не может и не должен вмешиваться в происходящее. Почти всегда это выражается съемкой общим планом, без акцентировки в смене крупности, хотя иногда такое случается — осознанно камера приближается к лицу младшей сестры Омоты в последнем кадре в картине, девушка лежит на кровати, изнывая от боли в теле (ее выбросил из машины мужчина, чувствами которого она вздумала играть) и в душе, «криком» которой обрывается картина на крупном плане: Омота желает, чтобы не существовало такой профессии, как гейши. В остальных же случаях камера сохраняет свою «холодную» дистанцию, истоки эстетики которой исследователи, пишущие о Мидзогути, обнаруживают в японских свитках эмакимоно<sup>234</sup>. Действие разворачивается как свиток, который мы постепенно читаем, — например, в первом длинном кадре, открывающем картину, камера движется слева направо по помещению, заполненному вещами, которые продают с аукциона после разорения их владельца, — так начинается повествование. История «Гионских сестер» в основном происходит в интерьере (кадры на улице тоже есть, но они выглядят не менее декоративно), в котором камера, как правило, скользит взглядом, осматривается, а затем замирает на длинный статичный диалог персонажей. Есть в картине и полностью статичный кадр, и при этом самый длинный — он достигает трех минут. Кадр, в котором младшая сестра Омота, воспользовавшись отсутствием старшей, выдворяет из дома господина Фуросаву (бывшего покровителя сестры) под предлогом того, что пора бы ему и честь знать, что сестре самое время найти нормального мужчину с деньгами (которого ей Омота уже обеспечила). Камера находится на еще более дальней дистанции по отношению к происходящему — это поддержано

---

<sup>234</sup> Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевской. М. : Rosebud Publishing, 2018. 234 с.

композицией кадра: на переднем плане по бокам присутствует часть стены (как будто зритель подглядывает за происходящим), которая еще больше зрительно «углубляет» персонажей в плоскости кадра. Ключевое событие фильма (как это часто бывает у Мидзогути) происходит как можно дальше от зрителя и снято неподвижной камерой, замершей и разделившей мир на «до» и «после». В этом кадре Омота поступила чувствами своей сестры, а не просто чужого человека, не какого-нибудь мужчины, которому она так мечтает отомстить, — а растоптала любовь сестры, своим поступком демонстрируя, что она лучше знает, как жить. Судьба не замедлит ей ответить, но сестра, даже узнав о поступке Омоты, не покинет ее, ибо судьба гейши — их общая ноша и общий финальный «крик» (у Омоты со слезами в голосе, у Умэкити в покорном безмолвии). Как правило, авторским поискам Мидзогути именно 1930-х годов уделяется не так много внимания у исследователей, пишущих о длительности и «медленном кино». М. Фланаган отмечает<sup>235</sup>, что Базен в силу обстоятельств, видимо, не был знаком с картинами Мидзогути этого периода, поэтому в своих текстах сосредоточен на 1940-х годах как пике обращения к реалистичности и формированию нового киноязыка, хотя Мидзогути в данном случае даже более радикально экспериментален, чем Уэллс и Уайлер, несмотря на разные эстетические задачи. Однако и для Фланагана, который как раз в своем исследовании упоминает «Гионских сестер»<sup>236</sup>, послевоенное европейское кино все равно в большей степени становится основой для современного «медленного». Мы же обратим особое внимание на методы, которые закладывает Мидзогути, — их отголоски будут возникать и далее в стилистических подходах различных авторов. Мидзогути использует длинный кадр, давая возможность рассматривать как бы незначительное течение времени обыденной жизни, дрейфовать по его поверхности, что идет от первого качества длинного кадра, и в то же время, за счет содержания, ритма и дистанции съемки то, что попадает в кадр автора,

---

<sup>235</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 77–78.

<sup>236</sup> Ibid.

становится самым важным (в том числе и по причине того, что самые острые события — насилие, смерть и другие — Мидзогути часто оставляет за кадром<sup>237</sup>), что демонстрирует уже второе качество кадра, но в конечном итоге позиция камеры, характер движения, отстраненность наблюдателя в совокупности с перечисленным ранее переводят происходящее на экране в две воплощенные модели жизни (в случае «Гионских сестер» — в две философии, скрытые и воплощенные в героях).

В 1941 году у К. Мидзогути выходит «Верность в эпоху Гэнроку / 47 ронинов» (1941–1942). Все то же обращение к длинному кадру на протяжении всей картины, медленное движение камеры и ее замирание на диалогах героев, без приближения к ним. Но добавляется активное использование верхней точки съемки в начале или в конце кадра — камера или двигается вниз, ближе к происходящему, или, наоборот, поднимается над ним. Похожий подход мы видели в картине «Тони», но Ренуар таким образом встраивал персонажа в естественную природу, а Мидзогути подчеркивает отстраненный характер взгляда камеры-наблюдателя — чуть сверху и со стороны, надмирный. Но главное, что удается создать Мидзогути в картине, — состояние воплощенного ожидания на экране, материальным эквивалентом которого и становится длинный кадр. В «Гионских сестрах» этого еще не было — зрителю предоставлялась возможность наблюдать за повседневной жизнью сестер, характером поведения каждой, разговорами и т. д. В «Верности в эпоху Гэнроку» жизнь на экране предстает как ожидание смерти, которая окажется вынесенной в закадровое пространство (как это часто бывает у Мидзогути с главными и острыми событиями). Сакральное время жизни — в кадре, за кадром — ее не менее сакральная вечность. И задача длинного кадра — показать «истинное величие свершающегося течения времени»<sup>238</sup> (особенно хорошо это демонстрирует кадр, когда самураи приносят

<sup>237</sup> Мунипов А. Ю. Мидзогути: отрешенный взгляд // Искусство кино. 2003. № 3. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (дата обращения: 11.03.2025).

<sup>238</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия // Художественная культура. 2025. № 4. С. 762.

на могилу своего господина голову врага<sup>239</sup>), заключенного в драму ожидания. И это один из интереснейших способов использования длинного кадра для усиления зрелищности «от обратного» — через нагнетание отсутствия активного драматического действия, но, заметим, не через создание «скуки», а именно через нагнетание отсутствия, которое здесь переходит и преобразуется в материальное воплощение «скрытого» — силы духа, которой наполняется каждая минута длинного кадра.

А вот следующий пример использует иные возможности длинного кадра — нагнетание, но не через отсутствие, а через манипуляцию со знанием и незнанием, а также через особенности детективного жанра. Длинный кадр демонстрирует в прямом смысле «скрытое» — ту или иную неизвестную кому-то информацию, но при этом переводит ее в саспенс. Для этого следующему автору понадобился весь опыт декоративности, конструирования, театрального наследия в плоскости работы с пространством, который приводит к попытке произвести радикальный формальный эксперимент, не отрицающий при этом драматургию, а, наоборот, усиливающий ее. Выверенное пространство как способ управления восприятием времени и драматургическим эффектом, а также переводом информации на экране в иное состояние — очень ярко представлено в конструкции картины А. Хичкока «Веревка» (1948). Хичкок манифестирует использование потенциала длинного кадра как драматургически осознанной формы для целого фильма (хотя в картине есть склейки, обусловленные техническими возможностями того времени) — именно одним кадром Хичкок и хотел снять фильм в качестве эксперимента: «Для меня “Веревка” — всего лишь трюк; только так я и могу к ней относиться. Не знаю даже, что меня в ней так позабавило, что я решил ею заняться»<sup>240</sup>. Интонация, с которой автор высказывается о своем эксперименте, кажется нам немного лукавой — так как это весьма важный опыт по изучению зрительского восприятия и того, как на него может влиять форма произведения.

---

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996. С. 101.

«Однокадровостью» Хичкок добивается слома четвертой стены и позволяет зрителю «со-присутствовать по месту»<sup>241</sup>, само же время у него и длительность скорее вторично способствуют этому пространственному слову<sup>242</sup>. Неслучайно идея фильма возникла у Хичкока после просмотра театральной постановки по пьесе Патрика Хэмилтона, в которой его поразило именно совпадение сценического времени и реального. Иными словами, ему нужна была управляемая декорация единства в длинном кадре — и даже радикальнее, в одном кадре. Его не интересует естественность действия и ее созерцание через реальную длительность, его задача — это выстроенный рисунок действия, который запускает необходимый эффект «включенности» зрителя. В частности, это выражено в том, как строится кадр, как он местами мерцает между парадной групповой фотографией и театральной мизансценой, увиденной с центрального места в партере. Камера Хичкока движется степенно и медленно, в ритме светского человека, пришедшего на вечеринку, которую организовали два друга, только что хладнокровно убившие третьего ради испытания особых ощущений и под влиянием сомнительных идей о праве одних и бесправии других. Камера перемещается за героями по квартире-декорации. Ритм, и близкая дистанция, и то, как автор вводит зрителя в происходящее (через кадр, который начинается с удушения, показанного крупным планом фронтально, а потом дает нам возможность отойти вместе с камерой и обозреть происходящее), и, конечно, самое главное, то, что мы знаем, что в сундуке, на котором накрыт стол, лежит труп, — все это создает ощущение нахождения в пространстве вместе с героями истории: саспенс, щекотание нервов и дискомфорт причастности. Естественным образом один кадр, который не разрушает тягучее повествование, — идеальное решение. Поэтому слова Хичкока о трюке кажутся несколько лукавыми — слишком ловко придуманный трюк. Своим экспериментом Хичкок задает направление работы с однокадровой съемкой, которой будет не так много в

---

<sup>241</sup> Бавыкина М. С. Чудо как инструмент киноязыка. Однокадровые фильмы // Чудо как эстетическая категория в литературе и кино. М. : ВГИК, 2025. С. 21–29.

<sup>242</sup> Там же.

кинематографе, но тем не менее в дальнейшем возникнут яркие решения, в которых единство кадра даст возможность и структурировать повествование, и вывести его на новый смысловой уровень. Стоит отметить также, что опыт Хичкока в работе с длинным кадром будет использован и в контексте многих детективных историй, но в более упрощенном варианте — для нагнетания атмосферы.

В 1950-е в использовании длинного кадра с движением камеры на первый план выходит стремление не к усилению соприсутствия или зрелищности, а, наоборот, к созданию эффекта отстраненности, задумчивости и, в некоторых случаях, к активной эстетизации того или иного аспекта: например, детальности происходящего (своего рода увеличение времени как под лупой) или пустоты содержания происходящего между героями. Длительность становится инструментом для разговора и об избытке, и о недостатке наполнения. Кажется, здесь не обошлось и без влияния на европейский кинематограф описанного нами японского опыта, который как раз в 1950-е стал достаточно известен. Важным для нас автором, который обращается к этому избытку и недостатку как к «скрытому», которое поднимается его волей на поверхность, становится М. Антониони. Имя Антониони связывают с неореализмом на основании его ранних работ («Люди с реки По» (1947)), но он достаточно быстро переосмысляет эстетику данного направления, наполняя ее собственным взглядом, меланхоличным, философским и интеллектуальным, которого в том числе во многом требует историческое время. Однако в контексте нашего разговора важно отметить, что некоторые аспекты, в том числе и использование длинного кадра, Антониони из неореализма переносит в свою индивидуальную стилистику. К. Марнох формулирует особенность этого переноса таким образом: «В фильме “Хроника одной любви” Антониони опирается на эстетические достижения неореализма, в частности на его акцент на пространственной цельности и физическом присутствии окружающей среды, достигаемом в основном с помощью длинных кадров. Но Антониони также развивает свою работу в новом направлении, исследуя связь между внешним миром, в котором живут персонажи,

и их внутренним, психологическим состоянием»<sup>243</sup>. Мы склонны согласиться со многими нюансами, подмеченными исследователем, — Антониони действительно сохраняет пространственную цельность, идущую из неореализма, но при этом его пространство становится совсем другим: оно формально организовано (кстати, о важности формальной организации кадра Марнох далее тоже пишет<sup>244</sup>), ему нет необходимости нести в себе интонацию «документальной» цельности протекающей перед глазами жизни. Пространство Антониони — это во многом экзистенциальный кинематографический вакуум, форма для изображения, способная вывернуть его наизнанку и за счет этого представить невидимое, а именно состояние героев (а с ним и состояние времени, истории и отношений), при том что и герои, и пространство не сами по себе важны и не главные, важным становится то, что они порождают через «лупу» увеличенной длительности. Тут мы склонны добавить к вышеупомянутым словам К. Марноха, что, на наш взгляд, связь с внешним миром персонажей для Антониони уходит на второй план, впрочем, как и вообще сам внешний мир. Для этого ему и требуется длинный кадр, который участвует в достижении цели автора, верно подмеченной А. Севастеенко: «Время события приравнивается к времени кинофильма. Вернее, кинофильм длится ровно столько, сколько длится описываемое в нем событие или даже его рассмотрение режиссером в малейших особенностях»<sup>245</sup>. Начав с одной мысли, она приходит к более точному замечанию — что ключевым аспектом формирования длительности как раз будет время режиссера. Кадр будет длиться столько, сколько требуется рассматривать событие режиссеру, а не столько, сколько идет само событие в реальности, — в этом тоже скрыт отход Антониони от неореализма. Длительность события — искусственная, конструируемая структура с целью перехода ее в иное состояние, скрытое за реализмом происходящего. Это демонстрация того, что мы бы назвали *внутренним интеллектуальным реализмом*, — скрытого в людях, событиях и т. д., — где сам

<sup>243</sup> Marnoch C. The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis. University of London, 2014. P. 80.

<sup>244</sup> Ibid. P. 112–120.

<sup>245</sup> Севастеенко, А. В. «Призраки кино»: обитаемый город // Эпистемы. Вып. 7. 2012. С. 124.

процесс демонстрации этого медленного препарирования и конструирования тоже становится объектом внимания. Фильм «Хроника одной любви» (1950) наиболее ярко демонстрирует подход Антониони к использованию длительности кадра. В этой же картине Антониони выбирает длинный кадр как способ взгляда на мир. В других его фильмах длинный кадр будет сохраняться и использоваться как один из элементов или акцентов (как в картине «Профессия: репортер»), но не будет иметь такого доминирующего положения.

Паола и Гвидо — главные персонажи «хроники». Само слово «хроника» отсылает к тому, что это должно быть фиксируемое наблюдение за течением событий, но, конечно же, это смысловая игра. «Хроника одной любви» — это и одна из многочисленных «хроник», и модель универсальной «хроники» отношений, а точнее, иллюзии этих отношений. И в «хронике» мы будем наблюдать не любовь, а распад и невозможность любви. Паола была влюблена в молодости в Гвидо, но он собирался жениться на ее подруге — роковой случай все изменил: однажды они втроем должны были сесть в лифт, но Паола и Гвидо заметили, что кабины на этаже нет — шахта зияет чернотой гибели, а подруге своей не сказали. Доля секунды разрешила ситуацию любовного треугольника — уничтожив его и заронив в души Паолы и Гвидо чувство страшной вины (вроде бы убийства как такового они не совершали, но и не предотвратили трагедию). Эта временная точка в прошлом запускает другой пласт времени, в котором и будут жить герои дальше всю свою жизнь, — пласт внутреннего тягучего и тяжелого — «невозможности» и пустоты. «Если попытаться сформулировать базовую ситуацию большинства его фильмов, то она может быть описана как выход в пустоту (иногда принимающую форму скуки, как, например, в “Затмении”»<sup>246</sup> — так написал М. Ямпольский о пустоте в кинематографе Антониони. Пустота присутствует у него в различных модификациях и, с нашей точки зрения, во многом формируется длительностью кадра, которая позволяет

---

<sup>246</sup> Ямпольский М. Б. Открытость как неопределенность. Заметки о пустоте в кинематографе Антониони // Сеанс. 2007. № 33/34. URL: <https://seance.ru/n/33-34/in-memorian33-34/otkrytost-kak-neopredelennost/> (дата обращения: 24.09.2025).

перейти на уровень экзистенциальной пустоты. Фильм в основном строится на кадрах от 40 секунд и более, самый длинный — почти три с половиной минуты. Важно отметить, что каждый длинный кадр Антониони конструирует как замкнутую сцену — все-таки не эпизод, так как в нашем понимании это более развернутая и крупная единица повествования, — а именно как ключевую сцену эпизода.

Частный детектив, нанятый богатым мужем Паолы, начинает раскапывать историю ее прошлой жизни. Этому посвящен целый эпизод его путешествия в город, в котором жила Паола, с визитом в школу, разговорами с разными людьми и т. д. Однако именно ключевая сцена представлена кадром длительностью две с половиной минуты: детектив посещает дом бывшей подруги Паолы и, не застав ее дома, беседует с ее мужем, который медленно перемещается по комнате почти что по кругу, совершая бессмысленные бытовые действия, пока детектив сидит на стуле и слушает подробности о прошлом Паолы, тут-то и узнавая о тайной смерти. Камера у Антониони чаще всего в длинном кадре находится в движении, для каждого ее перемещения становится важна новая композиционная позиция в кадре: геометрия, положение фигур относительно друг друга — все это способствует конструированию состояния отношений «между строк» (меняющаяся композиция важна, но даже при всей своей выстроенности она не так нарочита, как, например, у Уэллса). Это очень хорошо можно проследить в нескольких длинных кадрах встреч Паолы с Гвидо: кадр на набережной, когда Паола первый раз встречается со своим давним возлюбленным и узнает о расследовании. Набережная, ее уходящие в перспективу строгие линии, фигуры героев, расставляемые режиссером то рядом друг с другом, то спиной друг к другу, то на разных уровнях, воплощают геометрически визуальную музыку, поддерживаемую движением камеры. Антониони все время сопоставляет Паолу и Гвидо, создавая пульсацию их взаимоотношений через длительность, — при этом никаких важных действий они не совершают, просто «бессмысленно» блуждают в необходимом режиссеру пространстве. Так, например, происходит и в номере какой-то дешевой гостиницы, где они встречаются на короткие часы близости, в

нескольких длинных кадрах осознавая невозможность будущего своих отношений. «Паола и Гвидо часто представлены как одинокие фигуры, оторванные от повседневной жизни, происходящей в городе и вокруг него»<sup>247</sup> — не только от города, они оторваны от всего. Они замкнуты в вакууме своей внутренней памяти, из-за которой способны вести себя в обществе нарушая все границы того самого мира, от которого они отделены, так как, по сути, эти границы их не волнуют. Кульминационный длинный кадр (с точки зрения именно кульминации линии внутреннего состояния персонажей) — кадр на мосту, когда Паола и Гвидо решают, каким образом им убить ее мужа. Кадр начинается с общего плана, на котором виден фрагмент дороги, ведущей к мосту, постепенно камера поворачивается, и в жесткой геометрии черных опор моста появляется Паола, которая смотрит куда-то в ожидании Гвидо, потом появляется он, и камера наблюдает за их диалогом, партитура которого раскладывается на перемещения между двумя сторонами моста: герои переходят через дорогу, возвращаются, сомневаются, пока наконец Паола не обвиняет Гвидо в убийстве ее подруги в те незапамятные времена. Он объявляет ей, что сегодняшним вечером они убивают вместе. Камера возвращается к дороге вдалеке, герои расстаются. Почти три с половиной минуты на, без сомнения, метафорическом мосту Антониони демонстрирует модель состояния метаний человека перед совершением выбора. Судьба в отношении этого выбора окажется как всегда хитрее. Антониони в своей работе с длинным кадром совмещает и часть подхода Уэллса, когда каждое движение камеры открывает новую композицию и акцент в информации (но у Антониони это выстроено на тонких нюансах, не таких явных, как у Уэллса), и часть подхода Мидзогути — в созерцании течения времени ожидания, и неореалистические аспекты, о которых мы писали выше, и даже в некотором смысле формальный подход Хичкока. На выходе же получается длинный кадр, от начала и до конца искусственно сконструированный, переворачивающий эффект реализма единого фрагмента реальности в реализм единого внутреннего чувства.

---

<sup>247</sup> Там же.

Единое внутреннее чувство — сила духа — через длинный кадр воплощается на экране на метафизическом уровне у Робера Брессона в картине «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (1956). У Брессона, как и у Дрейера, длинный кадр в некоторых случаях демонстрирует телесность и материальность происходящего (например, за счет крупности) — так происходит в минутном кадре, когда в начале фильма Фонтена приводят в камеру после избиения (за попытку побега): камера находится близко к герою, двигается практически сообразно каждому его скупому движению, тем самым усиливая «телесный» эффект. Увеличение длительности будет связано у Брессона с линией активизации духа и сил главного героя — иными словами, с кадрами подготовки к побегу или его непосредственной реализации. В них герой «на грани» — и длительность способствует и формированию напряжения (опять же ощутимого «телесно»), и усилению зрелищного аспекта при отсутствии «зрелищности», а значит, проявлению «скрытого». Кадр, когда Фонтен, сделав отверстие в двери, первый раз выходит наружу и почти беззвучно ходит по этажу; кадр, когда они с Жостом начинают побег и вылезают через окно в крыше, — долго на крупном плане Брессон показывает, как руки вытягивают канаты-веревки через отверстие (растягивает время); и, наконец, две с лишним минуты длится кадр, когда Фонтен спускается со стены и за углом его ждет часовой, которого нужно нейтрализовать, — камера замирает на долгий крупный план Фонтена, который сомневается и готовится к следующему судьбоносному шагу, потом он исчезает за углом, а мы остаемся некоторое время смотреть на покинутый кадр в неведении. Мы неслучайно сопоставили использование длинного кадра у Брессона и у Дрейера: П. Шредер, например, их обоих включает в свою книгу о «трансцендентальном стиле»<sup>248</sup>, что позволяет допустить, что и длинному кадру присущи черты этого стиля, хотя Шредер об этом прямо и не пишет. Важно отметить еще один аспект — звук. У Дрейера — в картине нет звука, хотя он уже мог бы быть, у Брессона работа со звуком такая же точечная, как и с изображением. «В контексте

<sup>248</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

напряженного психологического сюжета фильма на первый план выходят внутрикадровые шумы и конкретные звуки. Они приобретают сверхреальный характер (благодаря в том числе микрофонному усилению в звукозаписи), поскольку непосредственно связываются автором с темой судьбы и божественной благодати: грохот проходящего поезда; автоматные очереди; скрежет “ножовки”; стук ключа надзирателя по лестничным перилам; хруст гравия»<sup>249</sup>. «Сверхреальный характер» присущ и длинным кадрам — метафизическое «скрытое», воплощенное в длительности.

Теперь самое время перейти к примеру, в котором мы не найдем минимализма решений, характерного для всех предыдущих случаев: наоборот, длинный кадр будет использован по максимуму и с точки зрения длительности, и с точки зрения движения камеры, наполнения кадра действиями и комфортной близкой дистанцией. Это однокадровый телевизионный фильм Б. Тарра «Макбет» (1982). Точнее, конечно, в нем всего два кадра, четко разложенных в структуре повествования. Радикальная одна склейка для телевидения — казалось бы, такой формат не подразумевает столь оригинальных ходов. Некоторые критики отмечают<sup>250</sup>, что именно на этой картине во многом совершается переход к тому авторскому языку, которым Б. Тарр будет в дальнейшем знаменит, — возможно, и так, но все-таки в творчестве режиссера картина выделяется, даже, пожалуй, существует сама по себе. Склейка разделяет пролог с предсказанием Макбету будущей власти (длится пять минут) и все остальное «безумие», которое последует далее, после того как оно будет не только предсказано, но и названо титром. Безумие в реальном времени, где опущены все временные и пространственные разделения между событиями: состояние главного героя спрессовано в дрящееся изображение и в длительность произносимого текста,

<sup>249</sup> Михеева Ю. В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. 2015. № 3. С. 152.

<sup>250</sup> Луговой С. Корова-мутант, театр в тюрьме и собачатина: 10 самых неожиданных экранизаций Шекспира // Искусство кино. 29.07.2019. URL: <https://kinoart.ru/cards/korova-mutant-teatr-v-tyurme-i-sobachatina-10-samyh-neozhidannyh-ekranizatsiy-shekspira> (дата обращения: 11.03.2025).

который заполняет экран практически без пауз. Сцена меняется исключительно за счет входа в кадр нового персонажа и начала его речи, само действие разворачивается в обезличенных каменных стенах, поглощенных темнотой, которую не в силах преодолеть расставленные то тут то там факелы; в финале экран и вовсе заволакивает туман где-то на неопределенной территории без глубины пейзажа. Все это может вызвать у зрителя обманчивый эффект просмотра телевизионного спектакля. И все бы было так — если бы не решение Тарра выбрать длинный кадр. Длинный кадр с минимальной дистанцией к героям: практически все снято на крупном плане, в котором герои зажаты пространством содержания пьесы, вытекающей из углов темнотой и, наконец, режиссерской рамкой кадра. Они буквально дышат друг другу в лицо, не имея возможности сделать лишний вдох и отойти хоть на метр от гнетущей болезненной близости тел. Зритель же в этот момент оказывается в непосредственной близости к «оболочке» экранного времени, даже больше, именно к внутреннему состоянию героев, — крупный план делает свое дело, а с ним вместе и периодический разворот лица актеров в камеру, и снижение громкости произносимых монологов практически до шепота: словно Макбет дрожит и мечется прямо в комнате рядом со зрителем. Переживания Макбета становятся похожими на документальную хронику событий. Длинный кадр в этой картине, на наш взгляд, конструирует ситуацию перформативного соучастия, и в результате театральность (и со стороны текста, и со стороны некоторых решений) вдруг оборачивается совсем другим эффектом — становится максимально реалистической, хроникальной. В дальнейшем Б. Тарр будет много работать с длинным кадром и совершенствовать свой подход; среди примеров можно перечислить «Проклятие»<sup>251</sup> (1988), «Сатанинское танго» (1994), «Туринскую лошадь» (2011). Нюансы в использовании длинного кадра в этих фильмах будут отличаться, но можно выделить и важное общее, в том числе касающееся функции проявления «скрытого», так сформулированное Жаком Рансьером относительно героев Тарра:

<sup>251</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия // Художественная культура. 2025. № 4. С. 748–769.

«Мы не можем отождествить себя с их чувствами. Но мы проникаем в нечто более существенное, в ту самую длительность, в недрах которой в них проникают и на них воздействуют вещи, в страдание повторения, в смысл какой-то другой жизни, в достоинство, требуемое, чтобы преследовать мечту о ней и вынести в ней разочарование. В этом коренится точное соответствие между этическим посылом режиссера и завораживающим великолепием снятого одним планом эпизода, отслеживающего траекторию дождя в душах и силы, которые те ему противопоставляют. Это соответствие — одновременно и соответствие радикального реализма и высшей искусственности»<sup>252</sup>. Позволим себе вырвать из этой цитаты два словосочетания — радикальный реализм и высшая искусственность. На наш взгляд, они в полной мере описывают и принцип работы Белы Тарра, и то, каким в его картинах предстает длинный кадр. Высшая искусственность и есть представление автора о внутренней жизни человека.

Звучавшее уже не раз в этом параграфе слово «хроника» (в контексте фильма Антониони и «Макбета») оказывается неслучайно важным для третьей функции длинного кадра: стремление к сконструированной авторской «хроникальности» прослеживается как способ «визуализации» скрытой кардиограммы смысла. Еще один автор в этом контексте — А. Тарковский. Мы обратимся к одной из картин, разбора которой будет достаточно для выявления особенностей взаимоотношения автора и длинного кадра, — к фильму «Ностальгия» (1983). О Тарковском написано бесчисленное количество текстов: все они так или иначе говорят о времени (длительность тоже к этому подключается), сакральности, особом пространстве, которое конструирует автор. Мы не будем пытаться подробно расшифровывать глубокую смысловую составляющую, скорее возьмем за основу несколько точек зрения исследователей, которые не всегда напрямую пишут именно о длинном кадре, но их восприятие особенностей языка Тарковского, на наш взгляд, касается и объяснения выбора автором данного инструмента, и тех эстетических результатов, которых за счет

---

<sup>252</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 98.

него режиссер достигает. Так какую же роль выполняет длинный кадр у Тарковского? Если совсем коротко — мифологизирования и мистифицирования «хроникального» материала реальности. С. Фрейлих в своем тексте о стиле А. Тарковского упоминает<sup>253</sup> особую роль хроники в его творчестве — как в буквальном смысле хроникальных материалов, так и в переносном, когда «хроникальность» создается автором. Этот метод можно перенести и на использование длинного кадра, который становится способом хроникальной записи времени (которое было главным в кинематографе для Тарковского), но не просто времени реального, а скорее странной субстанции, которую Е. Дульгеру характеризует применительно к фильму «Ностальгия», используя конструкцию отрицания: «...он изображает время не-действия, чуждое даже созерцанию, время, не присущее ни взрослому возрасту, ни поэтически-созерцательному состоянию, то есть и не-время вовсе»<sup>254</sup>. «Не-время» — это время, которое течет в «фантазиях» автора (в данном случае Тарковского) или в снах. М. Туровская, определяя общие черты картин Тарковского, напишет: «Недаром так велика в них доля снов, наваждений — не фантастики, но фантазии. Между фантазией и реальностью нет цезуры: они обладают одинаковым статусом достоверности»<sup>255</sup>. Вот этот-то самый «статус достоверности», как нам кажется, сны и фантазии Тарковского обретают благодаря созданию особой дистанции по отношению к показываемому на экране, выраженной в темпо-ритмическом рисунке кадра, а именно в увеличении длительности и использовании плавного, чаще (особенно если мы говорим о «Ностальгии») горизонтального движения-плавания камеры. Из него возникает то ощущение «хроникальности» совершенно «не хроникального» материала, о котором писал С. Фрейлих, ко всему прочему замечая, что «хронику как “матрицу времени” он использует в решающие

---

<sup>253</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов. М. : Академический проект, 2018. С. 285–287.

<sup>254</sup> Дульгеру Е. Д. Фильм как молитва : Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского / пер. Е. Д. Дульгеру. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 135.

<sup>255</sup> Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб. : Сеанс, 2021. С. 338.

моменты действия»<sup>256</sup>. Обращение к длинному кадру в системе повествования как к способу акцентирования (с различными оттенками) важных моментов мы встречали во многих примерах, описанных выше: тут ничего нового, новое скорее именно в этом способе выведения «хроникального» состояния из фантазий с помощью возможностей длинного кадра. Длиннокадровые сновидческо-хроникальные структуры Тарковского открывают простор как раз для разговора о сакральном<sup>257</sup> и трансцендентном<sup>258</sup>, на чем обычно фокусируют свое внимание исследователи. Но дело не только в этом. На наш взгляд, Тарковский, используя такую стратегию, конечно же, в том числе решает и задачу работы со зрительским восприятием. Поэтому мы не можем в полной мере согласиться с мыслью О. Аронсона о том, что у Тарковского длинный кадр — форма, воплощающая само время, а у других «практически повсеместно длинный план остается приемом, позволяющим решать конкретные задачи зрительского восприятия (как у Хичкока и Уэллса) или интеллектуального прочтения эпизода (Антониони)»<sup>259</sup>. Да, действительно, как мы и писали выше, у Хичкока и у Уэллса длинный кадр работает на усиление зрелищного аспекта, но в контексте разных функций длинного кадра, и Хичкок уже не просто усиливает зрелищность, а предьявляет зрителю буквально скрытое через длительность, а у Антониони все обстоит еще сложнее. Но и Тарковский выбирает длинный кадр не просто так и не только потому, что это «загадочная» форма, которая может предьявить само время, как оно есть, которым он хотел в кинематографе мыслить и «писать», — это еще и осознанный выбор конструирования авторского мира, с целью достижения ситуации определенного зрительского опыта, в нашей классификации — опыта столкновения со «скрытым». Нам кажется, что отрицать это в достаточной степени бессмысленно, потому что Тарковский свои фильмы показывал зрителю,

<sup>256</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. М.: Академический проект, 2018. С. 286.

<sup>257</sup> Ключева Л. Б. К проблеме нуминозного. О значении нуминозного в фильмах Андрея Тарковского // Вестник ВГИК. 2017. № 3(33). С. 30–45.

<sup>258</sup> Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012. 531 с.

<sup>259</sup> Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018. С. 71.

а не делал для себя. И более того, иногда в его длинных кадрах можно встретить, с нашей точки зрения, достаточно нарочитые приемы, работающие на усиление эмоционального эффекта, как, в частности, происходит в знаменитом кадре со свечой из картины «Ностальгия». Кадр длится около девяти минут: герой в исполнении Янковского предпринимает несколько попыток пройти опустевший бассейн от одного края до другого, чтобы пронести зажженную свечу. На третьей попытке герою все хуже и хуже: очевидная метафора движения к смерти и переживание этого состояния зрителем (погаснет или не погаснет свеча) оказывают достаточно сильный визуальный эффект, в сочетании с которым замечательные редкие звуки от шагов или от каких-то попадающих под ноги предметов формируют емкий образ. Но в конце, когда слабеющая рука героя тянется, чтобы поставить свечу на выступ стены, до которой он наконец добрался, появляется музыка, усиливающая эмоциональную окраску момента. Мы обращаем внимание на эту деталь не для того, чтобы высказать критику или дать оценку, а для того, чтобы подчеркнуть, что и длинный кадр Тарковский тоже использует для решения определенных интеллектуально-эмоциональных задач, обращенных к зрительскому восприятию, например создавая кульминацию повествовательную, эмоциональную и смысловую, — и ничего в этом плохого нет. Чаще всего, когда пишут про фильм «Ностальгия» и про длительность кадра, говорят именно об этом, со свечой, почему-то игнорируя примеры других длинных кадров, которых в картине достаточно количество, — да, меньшей длительности, но все же 3–4-минутные фрагменты, использующие драматургию движения камеры, как и кадр со свечой, явно бросаются в глаза как цельная длиннокадровая линия. Например, первый кадр, который ложится под титры: две минуты, начинающиеся с движения и замирающие в фотографическое черно-белое изображение с композицией фигур в пейзаже, в конце фильма ему будет вторить последний (тоже не самый короткий кадр) с отъездом камеры, открывающим пространство, в котором схлопывается и сон и реальность, и Россия и Италия. Или второй кадр картины, в котором использовано небольшое вертикальное движение камеры: машина приезжает в утреннее поле, и герой

Янковского вместе с героиней идут к церкви — три минуты. С движением из глубины сделан и длинный кадр с разговором в холле гостиницы: герои обсуждают возвращение музыканта Сосновского в Россию и тему ностальгии. А далее будет целый ряд кадров с движением камеры по горизонтали туда и обратно — в том числе большая сцена возле бассейна, когда герой Янковского встречает местного «сумасшедшего». И попытка поговорить с этим «сумасшедшим» возле его дома с длинным движением камеры вдоль стены, также туда и обратно. И так далее. Тарковский выстраивает диалог движений между длинными кадрами из глубины на нас или от нас и по горизонтали вправо и влево, — завершая это все большим проходом со свечой. Кадры Тарковского «манифестируют» собственное хроникальное время автора, но в не меньшей степени манипулируют восприятием зрителя — «это мост пленки, брошенный через пропасть опыта, который ускользает от нас в то же время, как мы пытаемся его уловить и продлить»<sup>260</sup>.

Хроника напрямую связана с памятью. Хроника на пленке — память о времени. Даже точнее — свидетельство о времени, или «мост пленки». Именно навести такой мост и сохранить связи пытаются все герои следующего автора — Т. Ангелопулоса. Его герои дрейфуют во временных слоях, в попытках проявить утраченную скрытую связь. Длина кадра и внутрикадровое движение, например, становятся основой для выстраивания темы главного героя в фильме «Вечность и один день» (1998). Стоит отметить, что режиссер работает с длинным кадром во всех своих картинах, но несколько видоизменяя подход (или вернее будет сказать, что по мере развития языка режиссера подход выкристаллизовывается): всегда в центре фигура главного персонажа, носителя идеи всего творчества Ангелопулоса — идеи странствия и странника, вечного Одиссея, который потерялся в пространстве и времени, и заветный образ дома становится все более расплывчатым и недостижимым. Одна из причин такой недостижимости в том, что дом, или место истока жизни человека, для Ангелопулоса скрыт далеко в прошлом, в слоях памяти, личных и коллективных, которые практически с

---

<sup>260</sup> Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 280.

каждой минутой становятся все более мифическими и мифологическими. Где-то там, где рассыпаются в прах древние статуи и вечное море устало омывает песок, можно встретить себя или смутное отражение своего существования. Ангелопулос предлагает блуждать зрителю вместе со своим персонажем, подчеркивая это структурой длинного кадра: герой идет по улице в своем «настоящем» и через некоторое время незаметно для себя и для зрителя уже оказывается в своем «прошлом» — само пространство кадра остается неизменным, автор не подчеркивает временные переходы какими-либо другими выразительными средствами, только демонстрирует, что протяженность, которой обладает длинный кадр, может легко вобрать в себя и прошлое, и настоящее, и будущее (хотя категория «будущее» для Ангелопулоса вопрос открытый — о нем он не размышляет в своих фильмах напрямую, скорее задается вопросом о том, может ли оно вообще быть) — для этого достаточно соблюдать медленный ритм движения камеры, следящей за персонажем, и дать возможность довериться этому ритму, чтобы суметь расслышать то, что, как музыка, звучит здесь и сейчас: прошлое, проникающее сквозь пасмурный день.

Двоемирие — вчера и сегодня — структурная основа всех фильмов Ангелопулоса: его герой всегда ищет «вчерашний день», и это выражение в контексте звучит без иронии. Само название недвусмысленно намекает на такую дуальность. Главный герой фильма — писатель на пороге своей смерти, возможно в последний день жизни, путешествует в приграничной греческой зоне (граница тоже всегда символична у режиссера и, как правило, ее либо нельзя пересечь, либо нелегальное пересечение не дает счастья, а, наоборот, размыкает что-то важное) с мальчиком-эмигрантом, тоже бездомным, только он еще маленький и ему жить да жить, а главный герой — бездомен в категории вечности, он готовится покинуть и страну, и планету, и мир земной, чтобы отправиться туда, где сможет танцевать на берегу моря со своей покойной женой столько, сколько захочет. Длинные кадры с главным героем, который является связующим звеном между двумя компонентами (как правило, это «настоящее» героя и его «прошлое», но есть и пример, когда в длинном кадре герой набредает на свадьбу

и позиции, транслирующие временную принадлежность, меняются: он становится выражением прошлого в этом длинном кадре, уходящего, а свадьба, за которой долго следит камера, — предъявлением настоящего или мечты о будущем), выстраиваются в четкую пунктирную линию от начала фильма к концу, они звучат как тема, внутри которой герой пребывает в постоянном состоянии перехода от жизни к смерти и обратно, пока вечность не заберет его в конце концов в финале. Длительность подчеркивает это мерцающее состояние перехода, длительность звучит как напряженная тема ожидания, в которую лишь изредка врываются, как вздохи, менее длинные кадры подтемы, транслирующей окружающую героя реальность, тонущую в длительности, затягивающей его в вечность.

По такому же принципу строится работа с «длинным кадром» в картине «Взгляд Одиссея» (1995). Здесь конструкция «двоемирия» разворачивается еще в одной плоскости — реальность и кино: главный герой в исполнении Харви Кейтеля, режиссер, отправляется через свою родину в путешествие по Балканам, находящимся в тяжелом политическом и социальном положении, чтобы отыскать пленки первых кинематографистов — неизвестно, существуют ли они вообще. Как и все герои Ангелопулоса, герой Кейтеля следует за мифом, за тем утраченным и архаичным, что, как считал сам Ангелопулос, в крови у каждого, кто родился в Греции, — за мифом о взгляде на этот мир. Первый взгляд — это взгляд путешественника, исследователя, но всегда с оглядкой на дом и мечтой о возвращении — взгляд Одиссея в этой картине буквально вынесен, как вектор или ключ к произведению, в само название. Опять герой внутри одного длинного кадра размыкает причинно-следственные связи реальности: садится в поезд и видит там свою мать, которая едет с ним рядом в другом времени, в истории его детства. Герой идет по следам первых кинематографистов, периодически вдруг проваливаясь в их время (внутри длинного кадра) и испытывая то, что они испытали, и наконец со слезами на глазах обнаруживая, что нет этого «первого взгляда» (как пленки и материального носителя) — ибо он просто растворен в каждом следующем, как неразрывная связь времен. «В фильме Тео Ангелопулоса

далекое гомеровское прошлое, актуализировавшись в мотивах и аллюзиях, обеспечило такой взгляд на настоящее, который приблизил нас к нему»<sup>261</sup>. Время схлопнулось.

Буквально неразрывная связь времен как «скрытое» реализуется в одном из самых знаменитых однокадровых фильмов — «Русском ковчеге» (2002) А. Сокурова. Выбор однокадрового подхода автором можно рассматривать в различных плоскостях: например, с точки зрения категории «чуда», где единство снятого фрагмента изображения, в природе которого заложены чудесные свойства, активируется через выбор акцентированной длительности<sup>262</sup> и это позволяет создать на экране особый концентрированный образ с целью донесения авторской мысли; а можно связать этот выбор с особенностью мировосприятия художника<sup>263</sup>; допустимо также сказать, что такое формальное решение — способ усилить зрелищную составляющую кинопроизведения. И все это будет иметь отношение к эстетическим особенностям длинного кадра, которые раскрывает произведение А. Сокурова: движение и длительность единого фрагмента — как «чудо» созданной копии жизни; как длительность и созерцательность человеческого взгляда; как зрелищная конструкция, позволяющая путешествовать зрительскому вниманию в метафорических слоях исторического времени и активно погружаться в «скрытое», что, на наш взгляд, и является основной целью, так как автора занимают причины и связи всего того, что происходило и будет происходить. Объяснить, почему этот фильм вспоминают чаще всего в связи с однокадровыми экспериментами, очень просто: Сокуров максимально точно соединил авторскую метафору ковчега (культуры или жизни) с длинным кадром, который тоже становится ковчегом (образов). Точность наложения смысла и выбранного инструмента — стопроцентна, считывается и запоминается. На

<sup>261</sup> Теперик Т. Ф. Коммуникативное пространство и онейрическая реальность в фильме Т. Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995) // Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах. М. : Ин-т славяноведения РАН, 2019. С. 180.

<sup>262</sup> Бавыкина М. С. Чудо как инструмент киноязыка. Однокадровые фильмы // Чудо как эстетическая категория в литературе и кино. М. : ВГИК, 2025. С. 21–29.

<sup>263</sup> Виноградов В. В. «В прохладном сумраке позднего времени»: Комментарии к фильмам А. Сокурова. М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2018. С. 204.

примерах А. Хичкока, М. Фиггиса, Б. Тарра, А. Сокурова и (добавим еще одну картину) «Виктории»<sup>264</sup> (2016) С. Шиппера мы можем увидеть, как один и тот же формальный способ («однокadroвость») может активировать различные качества и функции длинного кадра и достигать различных эстетических результатов. Длинный кадр становится экранным эквивалентом и воплощением заложенного смысла — в однокadroвых фильмах это заметно особенно ярко. Интересно будет здесь привести комментарий С. Шиппера про «Викторию»: «“Виктория” — это не фильм, это не про ограбление банка, это — и есть ограбление банка»<sup>265</sup> (он также поясняет, что позаимствовал структуру этой фразы у Фрэнсиса Форда Копполы о его фильме «Апокалипсис сегодня»). Камера и длительность кадра — это и есть ограбление банка («Виктория»), это и есть ковчег («Русский ковчег»), это и есть безумие («Макбет»), это и есть точка кипения («Точка кипения» 2020, Ф. Барантини). Это и есть пересмотренная сущность раннего кинематографа в концентрированном варианте — единство кадра теперь как запечатлевает реальность, так и осмысляет ее с особой силой драматургически и выходит на совершенно новый уровень.

---

<sup>264</sup> Бавыкина М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия // Художественная культура. 2025. № 4. С. 748–769.

<sup>265</sup> Lattanzio R. No One Believed Sebastian Schipper Could Make ‘Victoria’ in One Take. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (дата обращения: 20.10.2024).

## Заключение

Основное внимание диссертации сфокусировано на изучении длинного кадра как инструмента киноязыка. Длинный кадр рассматривается как первоэлемент кинематографа, как кадр, в основе которого лежит изначально присущее данной структурной единице свойство — длительность. Свойство, имеющееся у кадра еще до возникновения монтажа и склейки. Такой ракурс позволяет изучить длинный кадр без привязки к какому-либо конкретному направлению или стилю в истории кинематографа и дает возможность обратиться к широкому спектру примеров — от ранних опытов на заре возникновения нового искусства до современных авторских поисков, не исключая и экспериментальные авангардные течения. В ходе исследования была предложена концепция определения длинного кадра, выбраны его основные формообразующие компоненты: длительность и движение камеры (включая ее статичное положение), статика (и замедление) и динамика (стремление к насыщенности) — и на их основе предложена классификация длинных кадров: разделение на два вида. Сформулированы и проанализированы такие ключевые особенности длинного кадра, как: присущие ему природные качества, тесно связанные с наследием предшествовавших кинематографу искусств; функции, которые длинный кадр может выполнять в кинематографическом произведении; эстетические результаты работы с данным инструментом у различных авторов, основанные на выявленных качествах и функциях. В диссертации представлен широкий, но не исчерпывающий список примеров, в которых, на наш взгляд, наиболее ярко реализован потенциал длинного кадра и которые позволяют проследить разнообразие подходов к работе с данным инструментом киноязыка.

В процессе исследовательской работы были решены следующие задачи:

1. Определено и выбрано оптимальное название для кадра с увеличенной длительностью — термин «длинный кадр», в котором под кадром мы понимаем

непрерывный отрезок фильма (снятый статичной или движущейся камерой), а под длительностью — фактическую длительность этого отрезка, выраженную в минутах и секундах.

2. Проанализирован генезис длинного кадра через эволюцию его прообразов, центральное место среди которых занимает фотография. Статичные прообразы длинного кадра демонстрируют развитие методов конструирования длительности и такие подходы, как: создание буквальных и смысловых слоев в изображении, удвоения и повторения, растянутость во времени, серийность и повторяемость одного сюжета, а также обращение к особой роли длительности взгляда. Все это в дальнейшем использует и переосмысляет длинный кадр, будучи встроенным в извечную цепочку решения динамических задач в изображении.

3. Сформулировано значение диалога статики и движения в изображении применительно к созданию длинного кадра. Отмечено также особое переходное состояние «статика-движение», которое часто становится предметом осмысления авторов в контексте работы с длительностью кадра.

4. Определены как основа для рассмотрения длинного кадра два его формообразующих и смыслообразующих компонента — движение и длительность. Они напрямую связаны с главным прообразом — фотографией и ее природными свойствами. Длительность — это фактическая длительность кадра. А движение предстает в двух видах: движение аппарата и движение внутри кадра.

5. Анализ широкого спектра примеров, использующих длинный кадр, позволил выявить два направления реализации взгляда на действительность в длинном кадре: стремление ее замедлить и приблизить к статике, а иногда и вовсе к фотографии, и, наоборот, использовать основное отличие кинематографа от статичного изображения — наличие движения на всех уровнях. Это привело к концепции классификации длинного кадра — к разделению на кадр, снятый статичной камерой, и кадр, в котором активно используется движение камеры.

6. На базе опыта прообразов и рассмотрения примеров работы с длинным кадром на протяжении всей истории кинематографа удалось выявить и сформулировать основные качества и функции длинного кадра. Качества:

1) возможность предоставления пространства для разглядывания и созерцания; 2) влияние на структуры нарратива — работа с пространственно-временными аспектами формирования кинематографического произведения в контексте драматургии; 3) перевод за счет длительности информации, содержащейся в кадре, в иное состояние, скрытое за реализмом происходящего (по сути, «переворот» содержания, работа со скрытым смыслом). Функции, основанные на качествах, соответственно: 1) «оптика», или оптическая; 2) «пространство и время», или работа с пространственно-временными структурами нарратива и драматургией; 3) «скрытое», или перевод происходящего в длинном кадре в иное состояние.

7. На основе результатов анализа всего сказанного выше удалось сформулировать такой вариант определения длинного кадра или подхода к его пониманию: длинный кадр — это искусственно конструируемая структура, основанная на изначально присущем кинематографическому кадру «домонтажном» свойстве — длительности и неделимости фрагмента. Основная задача этой структуры — передача целостности реальности через акцентированно протяженный взгляд на нее со стороны автора и формирование ситуации для такой протяженности взгляда для зрителя. Для активизации процесса передачи «целостности» выбирается характер поведения камеры: статичная позиция или драматургия движения аппарата. Выбор определяется авторскими задачами и основывается на качествах длинного кадра и реализации одной из его функций.

Полученные выводы последовательно изложены в структуре трех глав диссертации:

1. Материал первой главы посвящен подробному рассмотрению проблемы определения длинного кадра, начиная от вариативности самого термина для кадра с увеличенной длительностью и заканчивая рассмотрением сложностей, связанных с тем, что называть длинным кадром.

1) *В первом параграфе* проанализированы существующие названия для кадра с увеличенной длительностью, выявлены противоречия и неоднозначность вариантов. Выбран оптимальный термин для исследования — длинный кадр.

- На базе свойств кадра как структурной единицы дано обоснование того, почему данный термин является наиболее подходящим. А также данные свойства подробно разобраны в контексте кадра с увеличенной длительностью.

- Длинный кадр определяется как «первоэлемент кинематографа» на базе изначально присущего кадру свойства — длительности. Также сформулирована глобальная цель данного первоэлемента — стремление к передаче «целостности».

- Проанализирована значимость диалога статики и движения в кадре, связь этого диалога со свойствами кадра и дальнейшее влияние уже на кадр с увеличенной длительностью.

- Проведено сравнение существующих концепций длинного кадра.

- В результате для данной диссертации был выбран и четко обозначен путь рассмотрения длинного кадра как инструмента киноязыка без привязки к конкретному периоду, направлению или жанру.

- Рассмотрены формообразующие компоненты длинного кадра — длительность и движение — и на их основе предложена классификация видов длинного кадра, а также качеств и функций.

2) *Во втором параграфе* первой главы подробно рассмотрен генезис длинного кадра:

- Выявлены и проанализированы основные прообразы инструмента в предшествовавших кинематографу искусствах.

- Сформулированы методы работы с конструированием длительности в прообразах: слои, удвоения, серийность, «монтаж» внутри рамки изображения.
- Особое внимание уделено прообразу длинного кадра — фотографии. Рассмотрен потенциал ее влияния на работу с длительностью в кинематографе.

2. Вторая глава посвящена первому виду длинных кадров — с использованием статичной камеры: от Дж. А. Смита до А. Вирасетакула. Глава разделена на три параграфа на основе трех предложенных функций: «Оптика. Созерцание процессов», «Пространство и время. Управление историей», «Скрытое. Проявление смысла». В каждом параграфе проанализирован ряд примеров, по-разному использующих потенциал длинного кадра, его качества и функции: первый параграф — фильмы Дж. А. Смита, братьев Люмьер, Р. Флаэрти, Э. Уорхола, Хоу Сяосяня, Цай Минляна, А. Киаростами, Л. Диаса; второй параграф — картины Я. Протазанова, Е. Бауэра, У. Уайлера, И. Бергмана, Р. Андерсона, С. Спрей и П. Велеса, А. Серра; третий — Ш. Акерман, Г. Панфилова, Р. Депардона, А. Вирасетакула. Выявлено, что при реализации одной и той же функции возможно разнообразие акцентов: внимание автора может быть смещено как на смысл содержащегося в кадре, так и на сам процесс или даже материал кинематографа (поверхность кадра) либо структуру истории. Сформулировано особое влияние статичного кадра на длительность с учетом в том числе эстетического потенциала фотографического изображения.

3. В третьей главе рассматривается второй вид длинных кадров — с использованием движения камеры: от Ф. Мурнау до С. Шиппера. Глава также разделена на три параграфа на основе трех предложенных функций длинного кадра: «Оптика. Драматургия рамки кадра», «Пространство и время. Расстановка акцентов», «Скрытое. Внутренний «реализм» повествования». В каждом параграфе проанализирован ряд примеров, по-разному использующих потенциал

длинного кадра, его качества и функции: в первом параграфе — фильмы Л. Висконти, Жана-Мари Штрауба и Д. Юйе, М. Сноу, Ш. Акерман, Ф. Гарреля; во втором — картины Ф. Мурнау, Ж. Дювивье, Ж. Ренуара, М. Офюльса, О. Уэллса, С. Герасимова, Жана-Люка Годара, М. Ромма, Г. Шпаликова, М. Хуциева, М. Антониони, Н. Михалкова, Гаса Ван Сента, М. Фиггиса; в третьем — К. Дрейера, К. Мидзогути, А. Хичкока, М. Антониони, Р. Брессона, Б. Тарра, А. Тарковского, Т. Ангелопулоса, А. Сокурова, С. Шиппера, Ф. Барантини. Выявлено, что при реализации одной и той же функции возможно разнообразие акцентов: внимание автора может быть смещено как на смысл содержащегося в кадре, так и на сам процесс или даже материал кинематографа (поверхность кадра) или структуру истории. Сформулировано особое влияние характера движения камеры на конструирование длительности. В длинном кадре движение камеры выстраивается в особую партитуру, которая ведет зрителя за собой.

Полученные в ходе исследования результаты могут быть использованы в дальнейшем как в области теоретического осмысления киноязыка, так и на практике, при создании кинематографических произведений:

1. Теоретическое осмысление природы длинного кадра, его определения, качеств и функций может стать основой для дальнейшего изучения длинного кадра, его эволюции и развития в альтернативных форматах — например, сериальной продукции. Также оно может быть учтено при изучении отношений с длительностью, «зрелищностью», замедлением и получением информации в контексте проблем зрительского восприятия и осмысления особенностей современного мышления.

2. Особое внимание, уделенное в диссертации, отношениям статики и движения также может быть учтено в дальнейшем изучении эволюции и фотографического изображения, и кинематографического.

3. Выявленные подходы режиссеров к работе с потенциалом длинного кадра могут быть использованы на практике при разработке режиссерских решений.

4. Материалы исследования могут быть включены в образовательные программы как для драматургов, так и для киноведов, режиссеров и операторов-постановщиков. Особенности длинного кадра могут быть по-своему учтены для различных профессиональных задач.

5. В контексте междисциплинарных исследований выводы о роли длинного кадра также могут быть полезными — особенно при изучении практик современного искусства.

В заключение необходимо отметить, что длинный кадр — инструмент, находящийся в динамическом развитии. Тенденции последних десятилетий, связанные с активным вниманием к использованию эстетического потенциала длительности кадра, демонстрируют неугасающий интерес и возможности переосмысления как отношений статики и движения, замедления и роста динамики, так и роли такого конкретного инструмента, как длинный кадр, в формировании отношений с реальностью и изображением в искусстве. Лежащая в основе длинного кадра категория времени и проблематика отношений человека с его течением актуализируются в контексте современного роста скоростей информации, виртуальной реальности и проблемы пребывания в ситуации реалистического «здесь и сейчас». Возможно, именно длинный кадр ищет эту утерянную способность проникновения и погружения в «тотальный» настоящий момент.

## Библиография

1. Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер ; пер. К. Тимофеевой. — М. : Rosebud Publishing, 2010. — 240 с.
2. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. — М. : Искусство, 1980. — 423 с.
3. Аронсон, О. В. Кино и философия: от текста к образу / О. В. Аронсон. — М. : ИФ РАН, 2018. — 109 с.
4. Бавыкина, М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия / М. С. Бавыкина // Художественная культура. — 2025. — № 4. — С. 748–769.
5. Бавыкина, М. С. Длинный кадр и его прообразы / М. С. Бавыкина // Вестник ВГИК. — 2025. — Т. 17. — № 2. — С. 147–157.
6. Бавыкина, М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии / М. С. Бавыкина // Художественная культура. — 2025. — № 2. — С. 394–413.
7. Бавыкина, М. С. Чудо как инструмент киноязыка. Однокадровые фильмы / М. С. Бавыкина // Чудо как эстетическая категория в литературе и кино. — М. : ВГИК, 2025. — С. 21–29.
8. Базен, А. Жан Ренуар / А. Базен ; пер. И. Эпштейна. — М. : Музей кино, 1995. — 191 с.
9. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен ; пер. В. Божовича, И. Эпштейн. — М. : Искусство, 1972. — 379 с.
10. Бакулев, Г. П. Англо-русский и русско-английский кинематографический словарь : ок. 4500 слов и выраж. с толкованием / Г. П. Бакулев. — М. : ТрансАрт, 2016. — 250 с.
11. Барт, Р. Camera Lucida : Комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. М. Рыклина. — М. : Ад Маргинем, 2021. — 192 с.

12. Безенкова, М. В. Тема творчества и трансформация экранной картины мира в фильмах Глеба Панфилова (на примере фильмов 60–80-х годов XX века) / М. В. Безенкова // *Философия и культура*. — 2019. — № 8. — С. 1–13.
13. Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин ; пер. С. Ромашко. — М. : Ад Маргинем, 2023. — 128 с.
14. Бергман, И. Картины / И. Бергман ; пер. А. Афиногенова. — СПб.: Сеанс, 2021. — 336 с.
15. Бёрд, Р. Андрей Тарковский: стихии кино / Р. Бёрд ; пер. Р. Бёрда. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 360 с.
16. Бодри, Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата / Ж.-Л. Бодри ; пер. О. Вивсянюк [Электронный ресурс] // *Cineticle*. — URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (дата публикации: 21.09.2017 ; дата обращения: 27.07.2024).
17. Бордуэлл, Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа / Д. Бордуэлл, К. Томпсон, Дж. Смит ; пер. А. Иевлевой. — М. : Эксмо, 2024. — 656 с.
18. Буров, А. М Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. М. Буров. — М., 2008. — 26 с.
19. Буров, А. М Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах: дис. ... канд. искусствоведения / А. М. Буров. — М., 2008. — 216 с.
20. Бычков, В. В. Метафизические аспекты эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // *Вестник славянских культур*. — 2015. — № 1 (35). — С. 161–176.
21. Бычков, В. В. Современное искусство в контексте эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // *Искусствознание*. — 2015. — № 3–4. — С. 228–248.

22. Бычков, В. В. Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вестник славянских культур. — 2015. — № 2 (36). С. 179–194.
23. Великий кинемо : Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с.
24. Виноградов, В. В. «В прохладном сумраке позднего времени» : Комментарии к фильмам А. Сокурова / В. В. Виноградов. — М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2018. — 256 с.
25. Виноградов, В. В. Стилиевые направления французского кинематографа / В. В. Виноградов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2019. — 448 с.
26. Гавришина, О. В. Империя света : Фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О. В. Гавришина. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 192 с.
27. Данилова, В. Д. Использование техники долгого кадра для визуализации идей в российском артахусном кино (на примере киноленты «Овсянки») / В. Д. Данилова [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2014. — №169. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-tehniki-dolgogo-kadra-dlya-vizualizatsii-idey-v-rossiyskom-arthausnom-kino-na-primere-kinolenty-ovsyanki> (дата обращения: 11.09.2025).
28. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз ; пер. Б. Скуратова. — М. : Ад Маргинем, 2020. — 560 с.
29. Дрейер, К. О кино: Статьи и интервью / К. Дрейер ; пер. Е. Краснова и др. — М. : Новое издательство, 2016. — 205 с.
30. Дульгеру, Е. Д. Фильм как молитва : Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского / Е. Д. Дульгеру ; пер. Е. Д. Дульгеру. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2021. — 256 с.
31. Духан, И. Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент // Логос. — 2009. — № 3. — С. 185–202.

32. Духан, И. Н. Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду / И. Н. Духан, А. Д. Старусева-Першеева // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. — 2022. — Вып. 3 (33). — С. 9–38.
33. Жан Ренуар: Статьи, интервью, воспоминания, сценарии / сост. И. Лищинский. — М.: Искусство. 1972. — 256 с.
34. Жарковский, Дж. Фотография — новый вид искусства: [сокращенная версия статьи из журнала «Диалог-США» 1/1977 год] / Дж. Жарковский [Электронный ресурс]. URL: <https://irinaklimenko.ru/the-photographers-playbook/fotografija-novuj-vid-iskusstva-dzhon-zharkovskij> (дата обращения: 21.01.2025).
35. Зайцева, Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы): монография / Л. А. Зайцева. — М.; СПб.: Нестор-История, 2017. — 344 с.
36. Изволов, Н. А. Феномен кино: История и теория / Н. А. Изволов. — М.: Материк, 2005. — 164 с.
37. Карахан, Л. М. Вне конкурса. «24 кадра», автор Аббас Киаростами [Электронный ресурс] / Л. М. Карахан // Искусство кино. — 2017. — № 4. — URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/vne-konkursa-24-kadra-avtor-abbas-kiarostami/> (дата обращения: 20.02.2023).
38. Кёпник, Л. О медленности / Л. Кёпник; пер. Н. Ставрогиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 344 с.
39. Кёртис, Д. Фильмы художников / Д. Кёртис; пер. Н. Котик. — М.: Ад Маргинем, 2024. — 304 с.
40. Кино Италии: Неореализм / сост. Г. Богемского. — М.: Искусство, 1989. — 431 с.
41. Ключева, Л. Б. К проблеме нуминозного. О значении нуминозного в фильмах Андрея Тарковского / Л. Б. Ключева // Вестник ВГИК. — 2017. — № 3(33). — С. 30–45.

42. Ключева, Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма : дис. ... д-ра искусствоведения / Л. Б. Ключева. — М., 2012. — 531 с.
43. Коттон, Ш. Фотография как современное искусство / Ш. Коттон ; пер. А. Глебовской. — М.: Ад Маргинем, 2020. — 288 с.
44. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; пер. Д. Соколовой. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
45. Кронин, П. Уроки Киаростами / П. Кронин ; пер. А. Шульгат. — М. : Des Esseintes Press, 2024. — 256 с.
46. Ле Фаню, М. Мидзогути и Япония / М. Ле Фаню ; пер. Е. Грушевской. — М. : Rosebud Publishing, 2018. — 234 с.
47. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — М. : АСТ, 2023. — 448 с.
48. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян // Строение фильма / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, К. Э. Разлогов ; под ред. Н. А. Кочеляевой. — М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 9–208.
49. Луговой, С. Корова-мутант, театр в тюрьме и собачатина: 10 самых неожиданных экранизаций Шекспира [Электронный ресурс] / С. Луговой // Искусство кино. — URL: <https://kinoart.ru/cards/korova-mutant-teatr-v-tyurme-i-sobachatina-10-samyh-neozhidannyh-ekranizatsiy-shekspira> (дата публикации: 29.07.2019 ; дата обращения: 11.03.2025).
50. Михеева, Ю. В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа / Ю. В. Михеева // Человек. — 2015. — № 3. — С. 148–163.
51. Мунипов, А. Ю. Мидзогути: отрешенный взгляд [Электронный ресурс] / А. Ю. Мунипов // Искусство кино. — 2003. — № 3. — URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (дата обращения: 11.03.2025).
52. Нанси, Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / Ж.-Л. Нанси ; пер. А. Гараджи. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 112 с.
53. Насртдинова, А. Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса / А. Р. Насртдинова // Киноведческие записки : Историко-теоретический журнал. — 2013. — № 102–103. — С. 285–303.

54. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма : учебник / Л. Н. Нехорошев. — М. : ВГИК, 2009. — 344 с.
55. Першеева, А. Д. Видеоарт. Монтаж зрителя / А. Д. Першеева. — М. ; СПб. : Т8 Издательские Технологии; Пальмира, 2020. — 419 с.
56. Петровская, Е. В. Боль повседневности / Е. В. Петровская // Vox : Философский журнал. — 2016. — № 20. С. 1–8.
57. Поликарпова, Д. А. Структурное кино vs Расширенное кино. В поисках кинематографического опыта // Кинематографический опыт: История, теория, практика / О. Давыдова, С. Никонова, Д. Поликарпова. — СПб. : Порядок слов, 2020. — С. 301–324.
58. Пондопуло, Г. К. Фотография. История. Эстетика. Культура / Г. К. Пондопуло. — М. : ВГИК, 2008. — 336 с.
59. Прожико, Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного кино) / Г. С. Прожико. — М. : ВГИК, 2011. — 222 с.
60. Рансьер, Ж. Бела Тарр: время после / Ж. Рансьер ; пер. В. Лапицкого. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. — 112 с.
61. Рейзен, О. К. Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино / О. К. Рейзен // Вестник ВГИК. — 2012. — Т. 4. — № 2–3. — С. 204–219.
62. Рейзен, О. К. Современное российское кино в контексте мирового / О. К. Рейзен // Вестник ВГИК. — 2018. — Т. 10. — № 4. — С. 26–39.
63. Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством / А. Руйе ; пер. М. Михайловой. — СПб. : Клаудберри, 2014. — 712 с.
64. Севастеенко, А. В. «Призраки кино»: обитаемый город / А. В. Севастеенко // Эпистемы. — Вып. 7. — 2012. — С. 112–128.
65. Серебрякова, Н. Зал ожидания. Шанталь Акерман [Электронный ресурс] / Н. Серебрякова // Cineticle. URL: <https://cineticle.com/zal-ozhidania/#3-3> (дата публикации: 02.04.2016 ; дата обращения: 24.09.2025).

66. Старусева-Першеева, А. Д. Видеоарт: знаковое отсутствие монтажа как художественный прием / А. Д. Старусева-Першеева // Вестник ВГИК. — 2015. — № 7. — С. 72–81.
67. Старусева-Першеева, А. Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте : дис. ... канд. искусствоведения / А. Д. Старусева-Першеева. — М., 2017. — 225 с.
68. Тарковский, А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский // Вопросы киноискусства. — 1967. — Т. 10. — С. 81–92.
69. Тарковский, А. А. Уроки режиссуры / А. А. Тарковский. — М. : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. — 92 с.
70. Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку / Ф. Трюффо. — М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996. — 224 с.
71. Туровская, М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского / М. И. Туровская. — СПб. : Сеанс, 2021. — 464 с.
72. Уоттс, Ф. Кинематограф Ролана Барта : [Перевод фрагмента книги] [Электронный ресурс] / Ф. Уоттс ; пер. В. Лазарева // Cineticle. URL: <https://cineticle.com/barthes-bazin-watts/> (дата публикации: 21.01.2017 ; дата обращения: 09.12.2023).
73. Федотова, Л. А. Фотограмма на стыке искусства и технологии: эволюция и трансформация в истории фотографии / Л. А. Федотова, Е. А. Лаврентьева // Художественная культура. — 2005. — № 3. — С. 474–507.
74. Фелонов, Л. Б. Монтаж в немом кино. Часть 2 : Ранние английские фильмы / Л. Б. Фелонов. — М. : ВГИК, 1978. — 56 с.
75. Флюссер, В. За философию фотографии / В. Флюссер ; пер. Г. Хайдаровой. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. — 146 с.
76. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов / С. И. Фрейлих. — М. : Академический проект, 2018. — 512 с.

77. Хренов, Н. А. Новая визуальность как проблема культуры / Н. А. Хренов. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. — 416 с.
78. «Центральный регион» Майкла Сноу. Заявка режиссера на грант. Фрагмент статьи «О Сноу» [Электронный ресурс] / М. Сноу ; пер. М. Карпицкого // Cineticle. URL: <https://cineticle.com/la-region-centrale-snow/> (дата публикации: 22.09.2020 ; дата обращения: 24.09.2025).
79. Цивьян, Ю. Г. Историческая рецепция кино : Кинематограф в России 1896–1930 / Ю. Г. Цивьян. — Рига : Зинатне, 1991. — 492 с.
80. Шитова, В. В. Лукино Висконти / В. В. Шитова. — М. : Искусство, 1965. — 224 с.
81. Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино / П. Шредер ; пер. А. Шульгат. — М. : Des Esseintes Press, 2023. — 240 с.
82. Эвалльё, В. Д. Феномен полиэкрана / В. Д. Эвалльё. — М. : Канон+ ; РООИ «Реабилитация», 2023. — 376 с.
83. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6 т. — Т. 2. — М. : Искусство, 1964. — С. 329–484.
84. Эльзессер, Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хагенер ; пер С. Афонин и др. — СПб. : Сеанс, 2018. — 440 с.
85. Ямпольский, М. Б. Изображение: курс лекций / М. Б. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2019. — 424 с.
86. Ямпольский, М. Б. Открытость как неопределенность. Заметки о пустоте в кинематографе Антониони [Электронный ресурс] / М. Б. Ямпольский // Сеанс. — 2007. — № 33/34. — URL: <https://seance.ru/n/33-34/in-memorian33-34/otkrytost-kak-neopredelennost/> (дата обращения: 24.09.2025).
87. Ямпольский, М. Б. Язык — тело — случай : Кинематограф и поиски смысла / М. Б. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.
88. Barjavel, R. Cinéma total : essai sur les formes futures du cinema / R. Barjavel. — Paris : Denoël, 1944. — 106 p.
89. Bugeja, N. A Multitude of Meanings : The Long Take: critical approaches / eds. J. Gibbs, D. Pye [Электронный ресурс]. URL:

<https://www.sensesofcinema.com/2019/book-reviews/a-multitude-of-meanings-the-long-take-critical-approaches-ed-john-gibbs-and-douglas-pye/> (дата обращения: 13.05.2025).

90. De Luca, T. On length: a short history of long cinema / T. De Luca // *Aniki : Portuguese Journal of the Moving Image*. — 2017. — Т. 4. — № 2. — P. 335–352.
91. Doane, M. A. The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive / M. A. Doane. — Cambridge : Harvard University Press, 2002. — 289 p.
92. Flanagan, M. ‘Slow Cinema’ : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis / M. Flanagan. — University of Exeter, 2012. — 228 p.
93. Gibbs, J. Opening movements in Ophuls: long takes, leading characters and luxuries / J. Gibbs // *The Long Take : Critical Approaches* / eds. J. Gibbs, D Pye. — London : Palgrave MacMillan, 2017. — P. 89–102.
94. Honarpisheh, D. Waves of Stasis : Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami’s Five (Dedicated to Ozu) [Электронный ресурс] / D. Honarpisheh. — URL: <https://www.irannamag.com/en/article/waves-stasis-photographic-tendency-cinema-kindness-kiarostamis-five-dedicated-ozu/> (дата обращения: 19.10.2024).
95. Kahng, H. “Boredom’s Erotics” : Stillness and Duration in Andy Warhol’s Empire : PhD Thesis / H. Kahng. — UCLA, 2015. — 285 p.
96. Koepnick, L. The Long Take : Art Cinema and the Wondrous / L. Koepnick. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. — 294 p.
97. Lattanzio, R. No One Believed Sebastian Schipper Could Make ‘Victoria’ in One Take [Электронный ресурс] / R. Lattanzio. — URL: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (дата обращения: 20.10.2024).
98. Lim, S. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness / S. Lim. — Honolulu: University of Hawaii Press, 2014. — 242 p.

- 99.Marnoch, C. *The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis / C. Marnoch.* — University of London, 2014. — 294 p.
- 100.Morales, M. *Una mirada atenta. El trabajo con la imagen a partir de una aproximación a la obra de Chantal Akerman como performatividad / M. Morales // Fotocinema : revista científica de cine y fotografía.* — 2022. — № 24. — С. 417–437.
- 101.Mulvey, L. *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image / L. Mulvey.* — London : Reaktion Books, 2006. — 218 p.
- 102.Putman, C. *Countering Dominant Cinema : Temporality in Meek’s Cutoff [Электронный ресурс] / C. Putman // Senses of Cinema.* — URL: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (дата обращения: 30.03.2024).
- 103.*Slow cinema / eds. T. de Luca, N. Jorge.* — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015. — 320 p.
- 104.*The Long Take : Critical approaches / eds. J. Gibbs, D. Pye.* — London : Palgrave MacMillan, 2017. — 280 p.
- 105.Watts, P. *Roland Barthes’ Cinema / P. Watts ; eds. D. Andrew, Y. Citton, V. Debaene, S. D. Iorio.* — London : Oxford University Press, 2016. — 216 p.
- 106.Zipoli, R. *Still Images : Kiarostami’s Poetry and Cinema / R. Zipoli // AAM TAC : Arts and Artifacts in Movie : Technology, Aesthetics, Communication.* — 2014. — № 11. — P. 9–20.

## Фильмография

1. «Бальная записная книжка» (реж. Ж. Дювивье, Франция, 144 мин., 1937)
2. «Великая иллюзия» (реж. Ж. Ренуар, Франция, 107 мин., 1937)
3. «Великолепие Амберсонов» (реж. О. Уэллс, США, 88 мин., 1942)
4. «Веревка» (реж. А. Хичкок, США, 80 мин., 1948)
5. «Верность в эпоху Гэнроку / 47 ронинов» (реж. К. Мидзогути, Япония, 241 мин., 1941–1942)
6. «Взгляд Одиссея» (реж. Т. Ангелопулос, Греция, Франция, Италия, Германия, Великобритания, Югославия (ФР), Румыния, Албания, Босния и Герцеговина, 176 мин., 1995)
7. «Взлетная полоса» (реж. К. Маркер, Франция, 28 мин., 1962)
8. «Внутренняя рана» (реж. Ф. Гаррель, Франция, 60 мин., 1972)
9. «Время жить и время умирать» (реж. Хоу Сяосянь, Тайвань, 138 мин., 1985)
10. «Вечность и один день» (реж. Т. Ангелопулос, Греция, Италия, Германия, Франция, 137 мин., 1998)
11. «Виктория» (реж. С. Шиппер, Германия, 138 мин., 2015)
12. «Выход рабочих с фабрики» (реж. О. Люмьер, Л. Люмьер, Франция, 1895)
13. «Гионские сестры» (реж. К. Мидзогути, Япония, 69 мин., 1936)
14. «Горничная Дженни» (реж. Я. Протазанов, Россия, 60 мин., 1918)
15. «Гражданин Кейн» (реж. О. Уэллс, США, 119 мин., 1941)
16. «24 кадра» (реж. А. Киаростами, Иран, Франция, 114 мин., 2017)
17. «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, СССР, 111 мин., 1961)
18. «Деньги господина Арне» (реж. М. Стиллер, Швеция, 122 мин., 1919)
19. «Джерри» (реж. Гас Ван Сент, США, 103 мин., 2002)
20. «Длина волны» (реж. М. Сноу, Канада, США, 45 мин., 1967)
21. «Долгая счастливая жизнь» (реж. Г. Шпаликов, СССР, 76 мин., 1966)
22. «Дыра» (реж. Ж. Беккер, Франция, Италия, 131 мин., 1960)

23. «Жанна Дильман, набережная Коммерции, 23, Брюссель, 1080» (реж. Ш. Акерман, Бельгия, Франция, 202 мин., 1975)
24. «Женщина, которая ушла» (реж. Л. Диас, Филиппины, 226 мин., 2016)
25. «Жить своей жизнью» (реж. Жан-Люк Годар, Франция, 83 мин., 1962)
26. «Завтрак младенца» (реж. О. Люмьер, Л. Люмьер, Франция, 1895)
27. «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») (реж. М. Хуциев, СССР, 175 мин., 1964)
28. «Земля дрожит» (реж. Л. Висконти, Италия, 165 мин., 1948)
29. «Июльский дождь» (реж. М. Хуциев, СССР, 109 мин., 1966)
30. «Карусель» (реж. М. Офюльс, Франция, 93 мин., 1950)
31. «Лисички» (реж. У. Уайлер, США, 116 мин., 1941)
32. «Люди с реки По» (реж. М. Антониони, Италия, 11 мин., 1947)
33. «Мадам де...» (реж. М. Офюльс, Франция, Италия, 105 мин., 1953)
34. «Макбет» (реж. Б. Тарр, Венгрия, 62 мин., 1982)
35. «Манакамана» (реж. С. Спрей, П. Велес, Непал, США, 118 мин., 2013)
36. «Маскарад» (реж. С. Герасимов, СССР, 113 мин., 1941)
37. «Нанук с севера» (реж. Р. Флаэрти, Франция, США, 78 мин., 1922)
38. «Немые свидетели» (реж. Е. Бауэр, Российская империя, 65 мин., 1914)
39. «Ностальгия» (реж. А. Тарковский, Италия, СССР, 125 мин., 1983)
40. «О бесконечности» (реж. Р. Андерсон, Швеция, Германия, Норвегия, Франция, 76 мин., 2019)
41. «Память» (реж. А. Вирасетакул, Колумбия, Таиланд, Франция, Германия, Мексика, Катар, Великобритания, Китай, США, Швейцария, 136 мин., 2021)
42. «Переходный возраст» (реж. Ф. Барантини, Великобритания, мини-сериал, 2025)
43. «Песни со второго этажа» (реж. Р. Андерсон, Швеция, Норвегия, Дания, Франция, Германия, 98 мин., 2000)
44. «Пещера забытых снов» (реж. В. Херцог, Канада, США, Франция, Германия, Великобритания, 90 мин., 2010)
45. «Пленница пустыни» (реж. Р. Депардон, Франция, 96 мин., 1990)

46. «Последний человек» (реж. Ф. Мурнау, Германия, 88 мин., 1924)
47. «Правила игры» (реж. Ж. Ренуар, Франция, 110 мин., 1939)
48. «Прибежище дракона» (реж. Цай Минлян, Тайвань, 82 мин., 2003)
49. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», (реж. О. Люмьер, Л. Люмьер, Франция, 1896)
50. «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (реж. Р. Брессон, Франция, 101 мин., 1956)
51. «Причастие» (реж. И. Бергман, Швеция, 81 мин., 1962)
52. «Проклятие» (реж. Б. Тарр, Венгрия, 120 мин., 1988)
53. «Профессия: репортер» (реж. М. Антониони, Италия, Франция, Испания, 126мин., 1975)
54. «Прошу слова» (реж. Г. Панфилов, СССР, 145 мин., 1975)
55. «Птичья песня» (реж. А. Серра, Испания, 98 мин., 2008)
56. «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (реж. А. Киаростами, Иран, Япония, Франция, 74 мин., 2003)
57. «Рентгеновские лучи» (реж. Дж. А. Смит, Великобритания, 1897)
58. «Родня» (реж. Н. Михалков, СССР, 92 мин., 1981)
59. «Русский ковчег» (реж. А. Сокуров, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания, 96 мин., 2002)
60. «Рыцарская честь» (реж. А. Серра, Испания, 104 мин., 2006)
61. «Сатанинское танго» (реж. Б. Тарр, Венгрия, Германия, Швейцария, 439 мин., 1994)
62. «С Востока» (реж. Ш. Акерман, Бельгия, Франция, Португалия, 107 мин., 1993)
63. «Слон» (реж. Гас Ван Сент, США, 81 мин., 2003)
64. «Страсти Жанны д'Арк» (реж. К. Дрейер, Франция, 82 мин., 1928)
65. «Таймкод» (реж. М. Фиггис, США, 97 мин., 2000)
66. «Тони» (реж. Ж. Ренуар, Франция, 81 мин., 1935)
67. «Точка кипения» (реж. Ф. Барантини, Великобритания, Австралия, США, 92 мин., 2020)

68. «Туринская лошадь» (реж. Б. Тарр, Венгрия, Франция, Германия, Швейцария, США, 155 мин., 2011)
69. «Уик-энд» (реж. Жан-Люк Годар, Франция, Италия, 105 мин., 1967)
70. «Хроника Анны-Магдалены Бах» (реж. Жан-Мари Штрауб, Д. Юйе, Германия (ФРГ), Италия, 94 мин., 1968)
71. «Хроника одной любви» (реж. М. Антониони, Италия, 98 мин., 1950)
72. «Центральный регион» (реж. М. Сноу, Канада, 180 мин., 1971)
73. «Эволюция филиппинской семьи» (реж. Л. Диас, Филиппины, 625 мин., 2004)
74. «Эмпайр» (реж. Э. Уорхол, США, 485 мин., 1964)
75. «Я — Куба» (реж. М. Калатозов, Куба, СССР, 141 мин., 1964)