

*На правах рукописи*

Бавыкина Мария Сергеевна

**Длинный кадр как инструмент киноязыка**

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

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва — 2026

Диссертация выполнена на кафедре киноведения ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова» (ВГИК)

Научный руководитель:

**Рейзен Ольга Кирилловна,**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры киноведения ВГИК

Официальные оппоненты:

**Степанова Полина Михайловна,**  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры драматургии и  
киноведения ФГБОУ ВО  
«Санкт-Петербургский государственный  
институт кино и телевидения»

**Першеева Александра Дмитриевна,**  
кандидат искусствоведения, доцент Школы  
дизайна факультета креативных индустрий  
Национального исследовательского  
университета «Высшая школа экономики»

Ведущая организация:

**ФГБ НИУ «Государственный институт  
искусствознания»**

Защита состоится «12» октября 2026 г. в 12.00 час. на заседании Диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Диссертационный совет.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2026 г. и размещен на сайтах <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; <https://vak.gisnauka.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета  
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

## Общая характеристика работы

Стремительное развитие технологий в начале XXI века активно влияет на переосмысление отношений человека со временем и пространством: виртуальная реальность, искусственный интеллект, рост скоростей и динамики существования, повсеместная цифровизация и увеличивающийся поток информации, расширение опыта зрительского восприятия, стирание границ между полем современного искусства и кинематографом (включая форматы показа произведений), рост числа сериальной продукции — все это провоцирует изменение мышления и, как следствие, оказывает влияние и на восприятие образов. В последние несколько десятилетий, на фоне всего перечисленного выше, в кинематографе особенно заметно обращение авторов к использованию увеличенной длительности кадра. А вместе с длительностью — и к созерцательности, постепенному погружению во внутреннее содержание демонстрируемого, а также к драматизму простоты и незначительности происходящего на экране. Возникают новые термины, такие как «медленное кино» и «длинное кино», описывающие направление эстетических поисков авторов в русле вышеупомянутых тенденций с использованием в том числе такого инструмента киноязыка, как длинный кадр. Очевидно, что теоретиков в большей степени интересует разговор об общих эстетических особенностях в кинематографе последнего времени, чем о конкретном инструменте, который остается немного в тени, когда анализируется большое количество разных по смыслу и целям картин, включаемых в область рассмотрения «медленности». Данное исследование, наоборот, предлагает обратиться к подробному анализу именно длинного кадра как инструмента киноязыка, который формируется, на наш взгляд, еще на заре возникновения искусства кино, а в настоящее время переживает очередной этап переосмысления своих качеств и функций.

Итак, чаще всего именно в контексте «медленного кино» можно встретить разговор о длинном кадре. При этом сложно найти хотя бы попытку дать, насколько это возможно, точное определение этому понятию (не говоря уже о

проблеме выбора самого термина: на русском языке чаще всего можно встретить словосочетание «длинный план», что с нашей точки зрения не является достаточно точным выбором). Длинный кадр вносят в список инструментария, который позволяет добиться той самой «медленности», а иногда смело утверждают, что он является неотъемлемым ингредиентом «медленного кино»<sup>1</sup>. При этом из рассмотрения исключаются примеры использования длинного кадра с целью усиления драматического эффекта и захвата зрительского внимания (так как это автоматически выпадает из задач «медленного» кинематографа), что не дает возможности составить целостное представление о данном инструменте. Такой тип длинного кадра оценивается достаточно критически, так как решает в некотором роде простые «развлекательные» задачи, а не прокладывает путь к новым эстетическим открытиям. С нашей же точки зрения, длинный кадр (и его выразительные возможности) не порождение «медленного кино», скорее данное направление вырастает на базе такого типа кадра и является лишь одним из вариантов воплощения его эстетических возможностей. Например, качество длительности — изначальное для кадра (как основной структурной единицы кинематографа), так как оно существует еще до появления монтажа и склейки. Это позволяет начинать разговор о длинном кадре с момента возникновения кинематографа и вести речь об эволюции инструмента на базе различных жанров и направлений, а не ограничиваться его особой ролью в современном «медленном кино», что мы и выбираем одной из своих целей.

### **Актуальность темы исследования**

Актуальность темы обусловлена современными тенденциями использования инструментов киноязыка, в частности активным обращением к выразительности длинного кадра. Важным является уточнение и расширение подходов к изучению особенностей природы длинного кадра, системное

---

<sup>1</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 22.

рассмотрение эволюции данного инструмента киноязыка, выявление его качеств и функций. Все это может быть актуально как для теоретической стороны кинематографа — с точки зрения понимания процессов формирования образа на киноэкране и особенностей зрительского взаимодействия с этими образами, так и для практической — с точки зрения влияния на использование длинного кадра как инструмента киноязыка с максимальным потенциалом выразительности.

### **Степень научной разработанности темы**

Чаще всего длинный кадр становится лишь частью разговора о более общих темах — таких как время, длительность, опыт зрительского восприятия, которые в итоге и входят в результаты и выводы исследователей. 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. В нашем исследовании предлагается обратить внимание на длинный кадр как таковой — независимо от течений или направлений, в которых он может быть использован. Для этого представляется необходимым погрузиться в рассмотрение вопроса природы и особенностей данного инструмента, установить связь с природой и особенностями фотографического изображения и самого кинематографа, а затем рассматривать конкретные примеры и течения в истории кино.

В связи с этим диссертация опирается на различные тематические группы источников:

1. В вопросе изучения генезиса длинного кадра и его прообразов рассматриваются работы по теории статичного и движущегося изображения, среди них: тексты Р. Барта<sup>2</sup>, посвященные проблеме возможностей, которые предоставляет фотография для «взгляда» зрителя, и, в частности, такому явлению,

---

<sup>2</sup> Барт Р. Camera Lucida : Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М. : Ад Маргинем, 2021. 192 с.

как punctum; работы В. Флюссера<sup>3</sup> и В. Беньямина<sup>4</sup>, обращающие внимание на взаимоотношение фотографического изображения с реальностью и анализирующие эволюцию и стратегии создания ее копии; тексты Г. Пондопуло<sup>5</sup>, рассматривающие фотографическое изображение через призму изменения отношений человека с реальностью в исторической перспективе; исследования О. Гавришиной<sup>6</sup> о формировании визуального фотографического канона и его отражении в современности; книга Ш. Коттон<sup>7</sup>, посвященная существованию фотографии в контексте современного искусства; исследования М. Андрониковой<sup>8</sup> о «пластической родословной» кинематографа.

2. В группе работ по теории кинематографа особое значение для представленной диссертации имеют: тексты А. Базена, основные положения которых связаны с глубинной мизансценой и длительностью кадра<sup>9</sup>; его же статьи о неореализме<sup>10</sup>; тексты З. Кракауэра<sup>11</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 «Теории кино» Т. Эльзессера и М. Хагенера<sup>12</sup>.

3. В вопросе исследования диалога статичного и движущегося изображения и различных аспектов, связанных с их свойствами, диссертация

---

<sup>3</sup> Флюссер В. За философию фотографии / пер. Г. Хайдаровой. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. 146 с.

<sup>4</sup> Беньямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М. : Ад Маргинем, 2023. 128 с.

<sup>5</sup> Пондопуло Г. К. Фотография. История. Эстетика. Культура. М. : ВГИК, 2008. 336 с.

<sup>6</sup> Гавришина О. В. Империя света: Фотография как визуальная практика эпохи «современности». М. : Новое литературное обозрение, 2011. 192 с.

<sup>7</sup> Коттон Ш. Фотография как современное искусство / пер. А. Глебовская. М. : Ад Маргинем, 2020. 288 с.

<sup>8</sup> Андроникова М. И. Портрет : От наскальных рисунков до звукового фильма. М. : Искусство, 1980. 423 с.

<sup>9</sup> Базен А. Что такое кино? / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 80–120.

<sup>10</sup> Там же. С. 252–279.

<sup>11</sup> Кракауэр З. Природа фильма : Реабилитация физической реальности / пер. Д. Соколовой. М. : Искусство, 1974. 424 с.

<sup>12</sup> Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино : Глаз, эмоции, тело / пер С. Афонин и др. СПб. : Сеанс, 2018. 440 с.

обращается к таким авторам, как: Л. Малви<sup>13</sup>, которая рассматривает историю кинематографа через призму результатов прихода новых технологий, в том числе связанных с эволюцией просмотра фильма; М. Доан<sup>14</sup> — в контексте исследования репрезентации времени в неподвижном и движущемся изображении она обращается к рассмотрению практики 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>15</sup>, рассматривающая категорию длительности на основе философии А. Бергсона на материале искусства конца XIX — начала XX века (живопись, фотография).

4. В вопросах, связанных с категориями времени, длительности и процессом конструирования визуального образа диссертация опирается на тексты Ж. Делёза<sup>16</sup>, посвященные анализу «образа-движения» и «образа-времени»; работы Р. Баржавеля<sup>17</sup> и А. Базена<sup>18</sup>, посвященные понятию «тотальное кино»; М. Ямпольского о феномене изображения<sup>19</sup> и его природе в связке с конструированием образа и киноязыком — он отмечает в раннем кинематографе стремление к «ярко выраженной континуальной природе»<sup>20</sup>, а не к фрагментации мира. В рамках вышеназванных вопросов полезны работа А. Бурова<sup>21</sup>, посвященная проблемам эволюции визуальности в экранных искусствах, а также

---

<sup>13</sup> Mulvey L. *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*. London : Reaktion Books, 2006. 218 p.

<sup>14</sup> Doane M. A. *The emergence of cinematic time : Modernity, contingency, the archive*. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 289 p.

<sup>15</sup> Духан И. Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент // Логос. 2009. № 3. С. 185–202.

<sup>16</sup> Делёз Ж. *Кино* / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. 560 с.

<sup>17</sup> Barjavel R. *Cinéma total: essai sur les formes futures du cinéma*. Paris : Denoël, 1944. 106 с.

<sup>18</sup> Базен А. *Что такое кино?* / пер. В. Божовича, И. Эпштейн. М. : Искусство, 1972. С. 47–53.

<sup>19</sup> Ямпольский М. Б. *Изображение : курс лекций*. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.

<sup>20</sup> Ямпольский М. Б. *Язык — тело — случай : Кинематограф и поиски смысла*. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

<sup>21</sup> Буров А. М. *Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах: дис. ... канд. искусствоведения*. М., 2008. 216 с.

теоретические тексты А. Тарковского, анализирующие проблематику времени<sup>22</sup> относительно природы кинематографа и монтажной структуры<sup>23</sup>.

5. 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>24</sup> применительно к произведениям А. Киаростами, у Ж. Рансьера<sup>25</sup> в анализе творчества Б. Тара, у Л. Малви в размышлениях о «задумчивом зрителе» (*pensive spectator*)<sup>26</sup>, в статье И. Духана и А. Старусевой-Першеевой<sup>27</sup>, посвященной роли зрителя в экранных искусствах на материале видеоарта и кинематографа. В эту группу также можно включить работы о «новой визуальности» Н. Хренова<sup>28</sup>, а также работы по эстетике, посвященные проблемам восприятия<sup>29</sup>, метафизическим аспектам<sup>30</sup>, рассмотрению современного искусства в контексте эстетического опыта<sup>31</sup> Н. Маньковской в соавторстве с В. Бычковым.

6. Среди современных исследований, затрагивающих смежные области — кинематограф и современное искусство, — диссертация обращается к работе

<sup>22</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. Т. 10. С. 81–92.

<sup>23</sup> Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М. : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. 92 с.

<sup>24</sup> Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. А. Гараджи. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.

<sup>25</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.

<sup>26</sup> Mulvey L. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. London : Reaktion Books, 2006. 218 p.

<sup>27</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>28</sup> Хренов Н. А. Новая визуальность как проблема культуры. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 416 с.

<sup>29</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Феноменолого-рецептивные аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 179–194.

<sup>30</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Метафизические аспекты эстетического опыта // Вестник славянских культур. 2015. № 1 (35). С. 161–176.

<sup>31</sup> Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Современное искусство в контексте эстетического опыта // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 228–248.



Л. Кёпника «О медленности»<sup>32</sup>, в которой анализируется феномен появления в искусстве тенденций замедления на примерах произведений XX и XXI веков; к книге А. Першеевой «Видеоарт. Монтаж зрителя» (для нашей темы особого внимания заслуживают разделы, посвященный однокадровым решениям в видеоарте<sup>33</sup> и пространственному монтажу<sup>34</sup>).

7. В отношении проблематики самой структурной единицы кадра (в том числе в контексте драматургии) и связанных с ней вопросов, касающихся движения камеры, плана, внутрикадрового пространства, основой для данного исследования послужили работы С. Эйзенштейна<sup>35</sup>, Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна<sup>36</sup>, Л. Нехорошева<sup>37</sup>, Н. Изволова<sup>38</sup>, Д. Бордуэлла<sup>39</sup>, Жана-Луи Бодри<sup>40</sup>.

8. Отдельную группу составляют теоретические работы, посвященные проблематике направления «медленное кино». Среди них: сборник под редакцией Тьягу Де Луки и Нано Баррадаса Хорхе<sup>41</sup>, который рассматривает данное направление в широком историческом и географическом поле; диссертационное исследование М. Фланагана «Медленное кино: темпоральность и стиль в современном искусстве и экспериментальном кино»<sup>42</sup> (автор рассматривает зарождение эстетических характеристик течения «медленное кино» в послевоенном кинематографе и подробно анализирует его эволюцию в последние

<sup>32</sup> Кёпник Л. О медленности / пер. Н. Ставрогиной. М. : Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.

<sup>33</sup> Першеева А. Д. Видеоарт. Монтаж зрителя. М.; СПб. : Т8 Издательские Технологии ; Пальмира, 2020. С. 77–137.

<sup>34</sup> Там же С. 279–380.

<sup>35</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 329–484.

<sup>36</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Стрoение фильма / под ред. Н. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 9–208.

<sup>37</sup> Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма : учебник. М. : ВГИК, 2009. 344 с.

<sup>38</sup> Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория. М. : Материк, 2005. 164 с.

<sup>39</sup> Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино : Введение в историю и теорию кинематографа / пер. А. Иевлевой. М. : Эксмо, 2024. 656 с.

<sup>40</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>41</sup> Slow cinema / eds. T. de Luca, N. Jorge. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2015. 320 p.

<sup>42</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.

три десятилетия, в работу включен раздел посвященный длинному кадру); книга П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер» — особенно хотелось бы обратить внимание на ее новое издание<sup>43</sup>, в котором появился раздел «Переосмысляя трансцендентальный стиль в кино», куда вошли размышления Шредера о «медленном кино».

9. Среди исследований именно длинного кадра стоит отметить: сборник эссе (первая англоязычная книга, посвященная длинному кадру<sup>44</sup>) «Длинный кадр. Критические подходы»<sup>45</sup>; исследовательскую работу Л. Кёпника<sup>46</sup>, посвященную непосредственно длинному кадру, «Длинный кадр и категория чудесного»; диссертационное исследование К. Марноха «Длинный кадр в современном европейском кино»<sup>47</sup>, рассматривающее длинный кадр «как практическую технику и как критическую концепцию»<sup>48</sup> на базе фильмов 1950-х, 1960-х и 1970-х, в которых, по мнению автора, и формируется язык нового европейского кино. Нельзя не упомянуть и про размышления, посвященные длительности кадра, в книге «Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа»<sup>49</sup> Д. Бордуэлла, К. Томпсон и Д. Смита.

10. Также диссертация опирается на ряд исследований, обращенных к творчеству конкретных режиссеров и осмысляющих особенности их авторского языка и стилистических решений: тексты Л. Айснер<sup>50</sup> о Ф. Мурнау и характере

---

<sup>43</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

<sup>44</sup> Bugeja N. A Multitude of Meanings : The Long Take: critical approaches / eds. 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>45</sup> The Long Take : Critical approaches / eds. J. Gibbs, D. Pye. London : Palgrave MacMillan, 2017. 280 p.

<sup>46</sup> Koepnick L. The Long Take : Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>47</sup> Marnoch C. The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis. University of London, 2014. 294 p.

<sup>48</sup> Ibid. P. 3.

<sup>49</sup> Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино : Введение в историю и теорию кинематографа / пер. А. Иевлевой. М. : Эксмо, 2024. 656 с.

<sup>50</sup> Айснер Л. Демонический экран / пер. К. Тимофеевой. М. : Rosebud Publishing, 2010. 240 с.

движения камеры в его фильмах; Л. Фелонова<sup>51</sup> о Дж. А. Смите и отличительных чертах его ранних фильмов; Г. Прожико<sup>52</sup> о Р. Флаэрти и особенностях формирования образа на документальном экране; Ж. Рансьера<sup>53</sup> о Б. Тарре; С. Лима<sup>54</sup> о Цай Минляне; Жана-Люка Нанси<sup>55</sup> об А. Киаростами; В. Шитовой<sup>56</sup> о Л. Висконти; И. Лищинского<sup>57</sup>, А. Базена<sup>58</sup> о Ж. Ренуаре; Ж. Делёза<sup>59</sup>, Д. Гиббса<sup>60</sup>, А. Насртдиновой<sup>61</sup> о М. Офюльсе; М. Ле Фаню<sup>62</sup> о К. Мидзогути; Л. Зайцевой<sup>63</sup> о стилистических особенностях кинематографа «оттепели»; Е. Дульгеру<sup>64</sup>, М. Туровской<sup>65</sup>, С. Фрейлиха<sup>66</sup>, Р. Бёрда<sup>67</sup> о специфике фильмов А. Тарковского и его авторских решений в плоскости работы с временными слоями в кинематографическом производстве; статьи О. Рейзен<sup>68</sup>, М. Безенковой<sup>69</sup>,

<sup>51</sup> Фелонов Л. Б. Монтаж в немом кино. Ч. 2 : Ранние английские фильмы. М. : ВГИК, 1978. 56 с.

<sup>52</sup> Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного кино). М. : ВГИК, 2011. 222 с.

<sup>53</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.

<sup>54</sup> Lim S. Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness. Honolulu : University of Hawaii Press, 2014. 242 p.

<sup>55</sup> Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / пер. А. Гараджи. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.

<sup>56</sup> Шитова В. В. Лукино Висконти. М. : Искусство», 1965. 224 с.

<sup>57</sup> Лищинский И. И. Жан Ренуар во времени и в пространстве // Жан Ренуар : Статьи, интервью, воспоминания, сценарии / сост. И. Лищинский. М. : Искусство. 1972. 256 с.

<sup>58</sup> Базен А. Жан Ренуар / пер. И. Эпштейна. М. : Музей кино, 1995. 191 с.

<sup>59</sup> Делёз Ж. Кино / пер. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2020. 560 с.

<sup>60</sup> Gibbs J. Opening movements in Ophuls: long takes, leading characters and luxuries // The Long Take : Critical Approaches / eds. Gibbs J., Pye D. London : Palgrave MacMillan, 2017. P. 89–102.

<sup>61</sup> Насртдинова А. Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса // Киноведческие записки : Историко-теоретический журнал. 2013. № 102–103. С. 285–303.

<sup>62</sup> Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / пер. Е. Грушевской. М. : Rosebud Publishing, 2018. 234 с.

<sup>63</sup> Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы) : монография. М. ; СПб. : Нестор-История, 2017. 344 с.

<sup>64</sup> Дульгеру Е. Д. Фильм как молитва : Поэтика сакрального в киноискусстве Андрея Тарковского / пер. Е. Дульгеру. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2021. 256 с.

<sup>65</sup> Туровская М. И. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб. : Сеанс, 2021. 464 с.

<sup>66</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов. М. : Академический проект, 2018. 512 с.

<sup>67</sup> Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино / пер. Р. Бёрда. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 360 с.

<sup>68</sup> Рейзен О. К. Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии кино // Вестник ВГИК. 2012. Т. 4 № 2–3. С. 204–219.

Л. Карахана <sup>70</sup>, Ю. Михеевой <sup>71</sup> об отдельных аспектах авторского языка анализируемых в диссертации режиссеров; а также автобиографические тексты или сборники тех или иных высказываний самих авторов: И. Бергмана <sup>72</sup>, А. Киаростами <sup>73</sup>, К. Дрейера <sup>74</sup>.

**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

---

<sup>69</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>70</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>71</sup> Михеева Ю. В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. 2015. № 3. С. 148–163.

<sup>72</sup> Бергман И. Картины / пер. А. Афиногенова. СПб. : Сеанс, 2021. 336 с.

<sup>73</sup> Кронин П. Уроки Киаростами / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2024. 256 с.

<sup>74</sup> Дрейер К. О кино : Статьи и интервью / пер. Е. Краснова и др. М. : Новое издательство, 2016. 205 с.

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.

**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 основные 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. Проанализированы 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 рассмотрении 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 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.

### **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.

### **Основное содержание диссертации**

Во **введении** сформулирована основная проблема диссертационного исследования, его объект и предмет, определены рамки, цели и задачи, обозначена актуальность темы, выявлена и описана степень научной разработанности проблемных вопросов, представлен обзор широкого спектра источников, определена методология исследования, предложена рабочая гипотеза, раскрыта научная новизна, описана теоретическая и практическая значимость результатов и выводов, изложены положения, выносимые на защиту.

В части описания степени научной разработанности темы подробно рассмотрен центральный проблемный вопрос — возможность введения в теоретическое поле точного определения для кадра с увеличенной длительностью. Нами обозначены ситуация отсутствия такового определения на данный момент и проблемные аспекты существующих концепций понимания длинного кадра,

среди которых, на наш взгляд, центральный — опора теоретиков на узкий привилегированный спектр примеров, чаще всего привязанный к какому-либо стилю, направлению или временному периоду, и выбор в качестве основной функции данного инструмента выхода на «расширение» опыта зрительского восприятия через замедление и дедраматизацию, а следовательно, отказ от внесения в фокус рассмотрения примеров, где длинный кадр усиливает драматургию и служит созданию «зрелищности». В существующих концепциях длинный кадр именуется структурным приемом и формальным свойством<sup>75</sup>, или техникой медленного кино<sup>76</sup>, или пространством для возникновения чудесного<sup>77</sup> (опять же на примерах в большей степени из «медленного кино»), или пространством цельности и единства<sup>78</sup>, связывается отношениями со зрительским ожиданием<sup>79</sup> и, предполагается, фактически может быть любой длины. Чаще всего сам длинный кадр занимает второстепенное место в исследованиях. Мы не отрицаем предположений и выводов теоретиков, а предлагаем более широкий спектр примеров, который позволяет охватить уже определенные исследователями аспекты и выявить новые.

В первой главе **«Кадр: между неподвижностью и движением»** подробно описаны теоретические и практические предпосылки диссертационной работы. Основное внимание уделено ряду центральных проблем, связанных с длинным кадром как инструментом киноязыка, в частности рассмотрены: вопрос выбора терминологии для обозначения данного инструмента, вопрос возможности формулировки определения понятия «длинный кадр», а также фундаментальные связи длинного кадра со структурной единицей киноязыка «кадром» и его

---

<sup>75</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.

<sup>76</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 68.

<sup>77</sup> Koepnick L. The Long Take: Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2017. 294 p.

<sup>78</sup> Marnoch C. The Long Take in Modern European Cinema : PhD Thesis. University of London, 2014. 294 p.

<sup>79</sup> Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / пер. А. Шульгат. М. : Des Esseintes Press, 2023. С. 22.

свойствами. Проанализирован ряд прообразов длинного кадра среди предшествовавших кинематографу искусств, что позволило выделить стратегии конструирования длительности в статичном и движущемся изображении и проследить в дальнейшем их трансформацию в качествах длинного кадра.

В параграфе 1.1. *«Длинный кадр. Проблема терминологии, определения и классификации»* рассмотрены существующие варианты для обозначения кадра с увеличенной длительностью: длинный план, длинный кадр, план-эпизод, долгий кадр. Были обнаружены существенные расхождения как на языковом, так и на понятийном уровне между представленными вариантами и отсутствие в теоретическом поле однозначной договоренности о термине. Для дальнейшего изучения длинного кадра в первую очередь в диссертации предлагается выбрать наиболее оптимальный термин: опираясь на теоретиков Ю. Цивьяна и Ю. Лотмана<sup>80</sup>, Л. Нехорошева<sup>81</sup> и представленные у них определения кадра и плана, мы в качестве такого термина принимаем *длинный кадр* как наиболее верный с точки зрения возможного разговора о данном инструменте киноязыка. Кадр понимается как *непрерывный участок фильма*<sup>82</sup>, который может создаваться как статичной, так и движущейся камерой, под планом имеется в виду изменение соотношения точки съемки и снимаемого объекта по параметру крупности (и для нас это одно из свойств кадра), под длиной кадра — фактическая длительность непрерывного участка фильма, выраженная в минутах и секундах, о которой Цивьян и Лотман пишут, что «этот параметр киноязыка свободен»<sup>83</sup>.

Следующая часть параграфа посвящена рассмотрению фундаментальных свойств структурной единицы кинематографа — кадра. В тексте «Диалог с экраном» Ю. Лотман и Ю. Цивьян обращают внимание на три определения

<sup>80</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. 9–208.

<sup>81</sup> Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма : учебник. М. : ВГИК, 2009. С. 24.

<sup>82</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>83</sup> Там же. С. 70.

данной единицы<sup>84</sup>. В каждом из них отмечено важное качество — эти же качества лежат в основе длинного кадра, но переосмысляются уже через акцентированную длительность. Первое сводится к тому, что кадр — 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>85</sup>. На базе этого качества четко просматривается связь длинного кадра с ранним кинематографом. Активное обращение к свойствам фотографического изображения демонстрируют и фильмы раннего кинематографа, и фильмы начала XXI века. Подтверждение этому мы находим у теоретиков: Н. Изволов<sup>86</sup> пишет, по сути, о первых однокадровых фильмах<sup>87</sup> Дж. А. Смита; М. Фланаган в исследовании, посвященном «медленному кино», с опорой на мнение ряда других исследователей высказывает мысль о том, что современная тенденция внимательного рассматривания жизни проистекает из обращения к «скрытому потенциалу (а не «сущности») раннего кино»<sup>88</sup>; а во вступительной статье сборника «Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)» Ю. Цивьяна можно обнаружить замечание об особом «русском стиле»<sup>89</sup> и «полной сцене»<sup>90</sup>, которые также позволяют рассмотреть отношения с

---

<sup>84</sup> Там же. С. 69–71.

<sup>85</sup> Изволов Н. А. Феномен кино : История и теория. М. : Материк, 2005. С. 40.

<sup>86</sup> Там же. С. 36.

<sup>87</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 фотографии, которая приносит с собой отношение к запечатленному как к достоверному (хотя эта достоверность, конечно, иллюзия).

<sup>88</sup> Flanagan M. 'Slow Cinema' : Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film : PhD Thesis. University of Exeter, 2012. P. 36.

<sup>89</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.

длительностью кадра на раннем этапе кинематографа и выявить тенденции, связанные со свойствами статичного запечатленного фрагмента, которые в дальнейшем развивает этот инструмент киноязыка. В современности же на такой диалог со статичным изображением откликаются эксперименты авторов: А. Киаростами, Ш. Акерман, Цай Минляна и других, — подробно рассмотренные во второй главе в качестве примеров. Второе определение кадра из «Диалога с экраном» гласит, что кадр — это «непрерывный участок фильма, состоящий из нескольких»<sup>91</sup> тех самых статичных мгновений. Опираясь на это понимание, основанное на «непрерывности» некоего снятого фрагмента, в нашем случае кинематографического кадра, следует выделить такую его образную характеристику, связанную с этой непрерывностью, как «целостное воспроизведение реальности»<sup>92</sup> — такое определение можно встретить (пусть и не в контексте разговора о длинном кадре, но применительно к кинематографической идее в общем) у А. Базена в статье «Миф тотального кино». На эту «целостность», на которой базируется миф, общий для всех видов «механического воспроизведения реальности»<sup>93</sup>, на наш взгляд, во многом опирается, усиливает ее и даже делает своей целью длинный кадр. Третье определение кадра<sup>94</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>95</sup>

---

<sup>90</sup> Там же. С. 10.

<sup>91</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Стрoение фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 69.

<sup>92</sup> Базен А. Жан Ренуар / пер. И. Эпштейна. М. : Музей кино, 1995. С. 50.

<sup>93</sup> Там же. С. 51.

<sup>94</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном // Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г., Разлогов К. Э. Стрoение фильма / под ред. Н. А. Кочеляевой. М. : Культура ; Альма матер, 2024. С. 71–73.

<sup>95</sup> Под закадровым пространством мы понимаем пространство, оставленное за границами рамки кадра. Оно полноправно участвует в формировании драматургии: что-либо скрывая и создавая напряжение — что-либо открывая в определенный момент. 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.

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 восприятия длительности кадра.

В первом параграфе предложено на базе свойств кадра как структурной единицы разделить длинные кадры на два вида: снятые статичной камерой и с использованием возможностей движения аппарата, а также выведены предполагаемые качества и функции длинного кадра, которые будут подробно рассмотрены и подтверждены во второй и третьей главах широким спектром кинематографических примеров.

В параграфе 1.2 *«Прообразы длинного кадра и его качеств»* описаны основные прообразы длинного кадра: наскальные росписи, свитки и панорамы, живопись и фотография. В случае каждого из них выявлены стратегии конструирования длительности, которые в дальнейшем используются и в структуре длинного кадра: слои, фазы, процессуальность и перформативность взаимодействия (это характерно для наскальных росписей); «растяжение» границ изображения в буквальном смысле слова (свитки и панорамы), а также «фланирующий» взгляд (важны размышления В. Бенямина о фигуре фланера в панорамах<sup>96</sup>); активизация взгляда и работа с «внутрикадровым» монтажом в живописном полотне (здесь важны взгляды С. Эйзенштейна<sup>97</sup>); «серийность» импрессионизма; и свойства фотографического изображения, связанные с длительностью: с одной стороны, мгновенный кадр, с другой стороны — бесконечный фрагмент времени для протяженного взгляда.

Вторая глава **«Длинный кадр и статичная камера»** посвящена подробному рассмотрению первого вида длинного кадра. Глава разделена на три параграфа, каждый из которых представляет исследование одной из трех функций: «оптика», «пространство и время», «скрытое».

<sup>96</sup> Бенямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М. : Ад Маргинем, 2023. С. 14.

<sup>97</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 377.

В параграфе 2.1 *«Оптика. Созерцание процессов»* внимание сфокусировано на первом качестве длинного кадра: его способности предоставлять возможность разглядывать, созерцать, блуждать по поверхности кадра, замирать в пограничном состоянии «статика-движение»<sup>98</sup>, тем самым активируя диалог статичного и движущегося в рамках одного кадра. И, соответственно, речь пойдет о первой функции — «оптической». Процесс разглядывания и погружения в структуру кадра, попытка стереть границу между зрителем и экраном — во многом цель авторов в примерах, объединенных 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) — главный объект изучения: среди примеров чаще встречаются радикальные решения, позволяющие в том числе обозначить проблематику самой природы медиумов фотографии и кино, а также природы зрительского восприятия. В параграфе описаны опыты раннего кинематографа, находящиеся в тесной связи с фотографией и обращающиеся к кадру, снятому статичной камерой, по двум направлениям: как к «ожившей» фотографии, но все же живущей по законам статичного изображения (Дж. А. Смит), и как к возможности передать максимальное движение реальности, но в статичном кадре (Люмьеры). Рассмотрены обращение к выразительности продолжительности действия (а соответственно, и использование более длительного кадра) у Р. Флаэрти; радикальные жесты Э. Уорхола в контексте длительности и статики; принципы работы Цай Минляна; эксперименты А. Киаростами, направленные на изучение отношений длительности и фотографии; опыты Л. Диаса.

Параграф 2.2 *«Пространство и время. Управление историей»* посвящен реализации следующей функции длинного кадра — «пространство и время». Функция основывается на втором качестве — способности влиять на нарратив и

---

<sup>98</sup>Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413.



драматургию. Использование длинного кадра позволяет разрушить привычное течение истории, пересобирать 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 движущемся 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 будет 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 будет использоваться «точечно» — один или несколько раз, реже — как основа для всего повествования. Среди примеров: работа с длительностью, выстраиванием внутрикадрового пространства и траекторией движения персонажей у Я. Протазанова в «Горничной Дженни» (1918) и Е. Бауэра в «Немых свидетелях» (1914); осмысление возможностей связи глубинной мизансцены с увеличивающейся длительностью кадра у У. Уайлера в «Лисичках» (1941); внедрение в общую структуру повествования единичных радикально длинных кадров, формирующих структуру «фильм в фильме» у И. Бергмана в «Причастии» (1963); кадр-капсула с законченной историей в контексте длительности и статики у Р. Андерсона в «Песнях со второго этажа» (2000); эксперименты со статичной позицией камеры и одновременно движущимся пространством в кадре у С. Спрей и П. Велеса в «Манакамане» (2013); переосмысление классических историй через демонстрацию незначительного в длинном кадре у А. Серра в «Рыцарской чести» (2006) и «Птичьей песне» (2008).

Параграф 2.3 *«Скрытое. Проявление смысла»* рассматривает третью функцию 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 повествования (или почти для всего), 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 замечен в более позднем кинематографе. Среди примеров: перформативность обыденного действия, через длительность проявляющая внутреннее напряжение в картине *«Жанна Дильман, набережная Коммерции, 23, Брюссель, 1080»* (1975)

Ш. Акерман; роль длинного кадра в создании скрытого смысла в контексте использования эзопова языка в фильме «Прошу слова» (1975) Г. Панфилова; воплощенное в длинном кадре безвременье внутреннего мира героини «Пленницы пустыни» (1990) Р. Депардона; и визуальные формы памяти в «Памяти» (2021) А. Вирасетакула.

В третьей главе «**Длинный кадр и движение камеры**» рассматривается диапазон возможностей второго вида длинного кадра. Так же как и вторая глава, она разделена на три параграфа, каждый из которых представляет исследование одной из трех функций: «оптика», «пространство и время», «скрытое».

В параграфе 3.1 «*Оптика. Драматургия рамки кадра*» внимание обращено к первой функции длинного кадра, но теперь в связке с движением аппарата. Многие функциональные особенности и задачи остаются теми же, что и в случае съемки статичной камерой, но добавляется и ряд новых: 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. Среди примеров: приоткрывающаяся панорама времени в неореалистической картине «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти; путешествие-исследование «поверхности» музыки в нотах-изображениях и в кадрах исполнения произведений через длительность в «Хронике Анны-Магдалены Бах» (1968) Жана-Мари Штрауба и Даниэля Юйе; «структурные» эксперименты по осмыслению движения аппарата, материи и поверхности медиума на фоне длительности в фильмах «Длина волны» (1967) и «Центральный регион» (1971) М. Сноу; «пейзаж» времени, пристально смотрящий на зрителя в картине «С Востока» (1993) Ш. Акерман; достижение эффекта таинства и ритуала через

погружение в «дрейф» длительности ощущений во «Внутренней ране» (1972) Ф. Гарреля.

В параграфе 3.2 *«Пространство и время. Расстановка акцентов»* описан широкий спектр вариантов использования длинного кадра с движением камеры в контексте работы с драматургией и выстраиванием нарратива. При помощи такого длинного кадра можно усиливать ключевые моменты и линии повествования, как и в случае со статичным кадром, можно пересобирать и эффектно дополнять, закручивать историю, увеличивать зрелищность, подчеркивать через форму смысловые структуры. Пожалуй, в истории кинематографа больше всего примеров, которые можно отнести к данной группе. Исследование обращается лишь к части из них и при этом старается охватить максимум разнообразия подходов. Среди примеров: подчеркивание центральных эмоциональных сцен в «Последнем человеке» (1924) Ф. Мурнау и «Бальной записной книжке» (1937) Ж. Дювивье; стремление к «правдоподобию» и воплощение главных конфликтов в структуре длинных кадров в «Тони» (1935), «Великой иллюзии» (1937) и «Правилах игры» (1939) Ж. Ренуара; длительность кадра как способ удвоить насыщенность движущегося мира на буквальном и смысловом уровнях в «Карусели» (1950) и «Мадам де...» (1953) М. Офюльса; длинные кадры как строгие структурные абзацы повествования в картинах «Гражданин Кейн» (1941) и «Великолепие Амберсонов» (1942) О. Уэллса; длинный кадр как форма для раскрытия линии развития героя в фильме «Маскарад» (1941) С. Герасимова; разрушение привычных и гармоничных повествовательных структур через длинный кадр в «Жить своей жизнью» (1962) и «Уик-энде» (1967) Жана-Люка Годара; усиление драматически-чувственного эффекта через строгое выстраивание длинного кадра с движением камеры в картине «Девять дней одного года» (1961) М. Ромма; стремление к документальности с помощью длительности кадра в фильмах «Долгая счастливая жизнь» (1966) Г. Шпаликова, «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») (1964) и «Июльский дождь» (1967) М. Хуциева; длинный кадр как система акцентов в «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони, в «Родне» (1981) Н. Михалкова;

исследование повествовательных структур через длительность кадра в «Джерри» (2002) и «Слоне» (2003) Гаса Ван Сента; восприятие и драматургия в экспериментальном поликадровом и однокадровом «Таймкоде» (2000) М. Фиггиса.

В параграфе 3.3 *«Скрытое. Внутренний “реализм” повествования»*, как и во третьем параграфе второй главы, рассматривается возможность длинного кадра (только на этот раз с подвижной камерой) перевести реализм повествования в иное состояние — эквивалент внутреннего мира 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. Среди примеров: воплощенные концепции бытия в длинном кадре в картине «Страсти Жанны д’Арк» (1928) К. Дрейера; отстраненный взгляд философа-наблюдателя в «Гионских сестрах» (1936) и «Верности в эпоху Гэнроку / 47 ронинов» (1941–1942) К. Мидзогути; буквальное детективное «скрытое» и саспенс в длиннокадровом эксперименте «Веревка» (1948) А. Хичкока; внутренний интеллектуальный реализм героев, воплощенный в длинном кадре в картине «Хроника одной любви» (1950) М. Антониони; сила духа в фильме «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (1956) Р. Брессона; «радикальный реализм и высшая искусственность»<sup>99</sup> авторского почерка в однокадровом «Макбете» (1982) Б. Тарра; сконструированная авторская «хроникальность» в длинных кадрах «Ностальгии» (1983) А. Тарковского; система двоемирия в длительности кадра в картинах «Вечность и один день» (1998) и «Взгляд Одиссея» (1995) Т. Ангелопулоса; однокадровая форма как эквивалент смысла в «Русском ковчеге» (2002) А. Сокурова и других картинах.

---

<sup>99</sup> Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / пер. В. Лапицкого. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 98.

В **заключении** подводятся итоги решения поставленных задач и формулируются выводы исследования:

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 (сюда относится и статичное положение) 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.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях, рекомендованных  
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего  
образования Российской Федерации:**

1. Бавыкина М. С. Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2. С. 394–413. DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-394-413. (0,8 а.л.)
2. Бавыкина М. С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2(64). С. 147–157. DOI: 10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157. (0,5 а.л.)
3. Бавыкина М. С. Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия // Художественная культура. 2025. № 4. С. 748–769. DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-748-769. (0,8 а.л.)

**Публикации в других рецензируемых научных изданиях:**

4. 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. (0,4 а.л.)

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 2,5 а. л.