

УДК 791.43.01
ББК 85.37

Бавыкина Мария Сергеевна

Соискатель, Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва,
ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

Ключевые слова: движение камеры, длинный кадр, киноязык, ритм,
партитура движения, темпоритм, М. Офюльс, Б. Тарр, С. Шиппер,
К. Мидзогутти

Бавыкина Мария Сергеевна

Длинный кадр и движение камеры: эстетический потенциал взаимодействия



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-748-769

Для цит.: Бавыкина М.С. Длинный кадр и движение камеры:
эстетический потенциал взаимодействия //
Художественная культура. 2025. № 4. С. 748-769.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-748-769>

For cit.: Bavykina M.S. The Long Take and Camera Movement:
The Aesthetic Potential of the Interaction. *Hudozhestvennaya kul'tura*
[Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 748-769.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-748-769> (In Russian)

Bavykina Maria S.

Applicant, S.A. Gerasimov All-Russian University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0009-0007-1941-7892
ResearcherID: LMQ-0715-2024
m.s.bavykina@yandex.ru

Keywords: camera movement, long take, film language, rhythm, movement
score, temporhythm, M. Ophüls, B. Tarr, S. Schipper, K. Mizoguchi

Bavykina Maria S.

The Long Take and Camera Movement:
The Aesthetic Potential of the Interaction

Аннотация. Статья посвящена исследованию эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка через рассмотрение одного из компонентов, участвующих в формировании многоуровневой структуры кадра, — движения камеры. Данный компонент рассматривается в неразрывной связи с другим — акцентированной длительностью, что позволяет говорить о выразительных возможностях именно партитуры движения камеры, которая обретает особое эстетическое звучание в диалоге с темпо-ритмическими особенностями кадра и общей драматургией фильма. Взаимовлияние движения камеры и длительности способно достигать различного результата: время может быть нивелировано движением или, наоборот, нарочито подчеркиваться им и растягиваться еще сильнее, оно способно сгущаться и увеличиваться, как под лупой, или спрессовываться до одного метафорического мгновения или события. Примеры фильмов, выбранные для анализа в статье, позволяют продемонстрировать широкий (но не исчерпывающий) спектр методов работы с движением камеры в контексте длительности кадра. В фокусе внимания картины режиссеров, принадлежащих к разным периодам и направлениям в истории кинематографа: М. Офюльса, К. Мидзогути, Б. Тарра, С. Шиппера. Данный выбор материала для анализа позволяет приблизиться к рассмотрению эстетического потенциала длинного кадра как инструмента киноязыка. Это дает возможность говорить о длинном кадре как об особом виде кадра, который за счет акцентированной длительности в совокупности с другими формообразующими компонентами способен создавать совершенно противоположные эффекты: усиливать зрелищность или погружать в скуку.

Abstract. The article is devoted to studying the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language through the consideration of one of the components involved in the formation of the multilevel structure of the take, which is camera movement. This component is considered in inseparable connection with another one — accentuated duration, which allows us to talk about the expressive potential of the camera movement score, which acquires a special aesthetic touch in dialogue with the rhythmic features of the frame and the general drama of the film. The interplay of camera movement and duration can achieve different results: time can be levelled by movement or, conversely, deliberately emphasised by it and stretched even further, it can be condensed and magnified as if under a magnifying glass or compressed into a single metaphorical moment or event. The film examples selected for analysis in this article demonstrate a wide (but not exhaustive) range of methods for dealing with camera movement in the context of frame duration. The focus of attention is on films by directors belonging to different periods and trends in the history of cinema: M. Ophüls, K. Mizoguchi, B. Tarr, and S. Schipper. This choice of material for analysis allows us to approach the aesthetic potential of the long take as an instrument of film language. This makes it possible to speak of the long take as a special kind of take which, due to its accentuated duration in conjunction with other formative components, is capable of creating completely opposite effects: enhancing the visual appeal or plunging into boredom.

Введение

Кинематографическое произведение пребывает в состоянии движения на всех уровнях своей непростой системы. Когда имела место съемка на пленку, в первую очередь можно было говорить о материальном виде движения — фактической последовательности кадров на целлулоиде, которые и позволили воплотить в жизнь давнюю мечту человека о «движущихся картинках». Картинки, собираясь в непрерывный ряд, демонстрируют зафиксированные движения, существующие в реальности. Тела, предметы, природные явления, механизмы — объекты любопытства и любования, разглядыванием которых кинематограф заморожен и по сей день, разве что периодически меняются стратегии: от «наблюдательных» короткометражек братьев Люмьер, через авангардистское любование эстетическими возможностями ритмов (свет, крупность кадра, фазы движения механизмов — в 1920-х; форма произведения и принципы съемки как ритмообразующая основа — у «структурного кино» 1960–1970-х) до современных тенденций пристального рассмотрения «жизни» простого действия в его мельчайших подробностях, в согласии с реальным течением времени у ряда представителей направления «медленное кино», а также и у тех, кто занят более широкими практиками современного искусства. М. Фланаган (M. Flanagan) пишет, ссылаясь и на других исследователей, об этой тенденции детального рассмотрения жизни, в том числе как о желании вернуться к «скрытому потенциалу (а не “сущности”) раннего кино» [Flanagan, 2012, p. 36], которое во многом реализуется через использование такого инструмента киноязыка, как длинный кадр. Заметим, что в основе длинного кадра (как отдельного вида кадров) лежит качество, изначально присущее движущемуся изображению — длительность (когда кино появляется, монтажа и склейки еще нет, а длительность — уже существует). Обращение к длительности и, как следствие, к длинному кадру демонстрирует взгляд назад (в хорошем смысле) далеко за пределы даже кинематографа и обращает наше внимание на конструирование «эффекта» длительности в предшествовавших статичных формах и видах искусства («прообразах» [Бавыкина, 2025]), а также позволяет еще раз задуматься о «пластической родословной кинематографа» [Андронникова, 1980, с. 15]. Что подчеркивает актуальность проблемы

рассмотрения данного инструмента киноязыка и его эстетического потенциала.

Конечно, в кино движется и сюжет вместе со всеми элементами его структуры: развивается история под действием тех или иных конфликтов, меняются в своем «внутреннем движении» герои (или нет, что тоже можно считать разновидностью движения). Мотивы превращаются в лейтмотивы, детали в целые символические ряды (можно продолжать до бесконечности). Фильм имеет еще и временное измерение (в движении как время жизни, зафиксированное на материальном носителе, так и время проекции). Но в данном исследовании нас будет интересовать движение, не упомянутое до сих пор в тексте, которое формируется на базе механической природы аппарата и его возможностей перемещения в процессе создания движущегося изображения. На наш взгляд, это именно то движение, которое способно аккумулировать в себе все другие (драматургические, метафорические, реалистические и временные) и наиболее ярко выразить их в пластической партитуре. Речь о движении камеры, и в том числе связанной с ним «функции конструирования динамики», о которой писал Жан-Луи Бодри [Вивсянюк, 2017], внутри кадра (да и внутри фильма), но не просто кадра в нашем случае, — а именно кадра с акцентированной увеличенной длительностью. Такой вид кадра одновременно способствует как максимальному раскрытию возможностей работы с движением камеры и достижению за счет этого различных эстетических результатов, так и через движение камеры демонстрирует и свой потенциал, связанный с категорией длительности.

Длинный кадр часто рассматривается в контексте изучения направления «медленное кино». При этом однозначное определение самому понятию «медленное кино» найти сложно (М. Фланаган, например, отмечает недостатки термина в связи с заложенной в нем оппозиционной составляющей в контексте категории скорости [Flanagan, 2012, p. 5]). В основном теоретики выделяют ряд характеристик направления, на базе которых объединяют разнородные примеры: «медленность», дедраматизация, созерцательность, простое действие как объект внимания и другие. Длинный кадр чаще всего вносят в арсенал инструментов, которыми пользуются представители данного направления. Он не получает конкретного определения,

а концептуализируется тем или иным образом: например, как «формальное свойство» (для поля «медленного кино») [Flanagan, 2012, p. 9], «как практическая техника и как критическая концепция» [Marnoch, 2014, p. 3] в контексте истории кино. Но во всех случаях длинный кадр не рассматривается как отдельный самостоятельный инструмент киноязыка, который может работать в рамках различных направлений кинематографа — то, как предлагаем его рассматривать мы. А именно, как инструмент, у которого есть свои особенности, свойства, функции — работа с которыми позволяет достигать различных эстетических результатов, как в контексте жанровых задач, так и в контексте радикальных экспериментальных авторских поисков.

В основном авторы, например М. Фланаган или Л. Кёпник (L. Koernick) [Flanagan, 2012; Koernick, 2017; Кёпник, 2023], прослеживают истоки как самого направления «медленное кино», так и длинного кадра (как осмысленного стилистического приема) от начала послевоенного периода кинематографа (что не всегда кажется достаточно справедливым, так как есть и более ранние примеры работы с выразительной длительностью — у К. Дрейера (C.T. Dreyer), Ж. Ренуара (J. Renoir), Ж. Дювивье (J. Duvivier)) и, конечно, в связи с теоретическими работами А. Базена [Базен, 1972]. Однако особо отмечают сформировавшийся за последние десятилетия корпус произведений, по-новому осмысляющий заложенные в послевоенное время тенденции. Внимание теоретиков обращено к потенциалу длинного кадра, связанному с особым опытом восприятия (который и становится предметом рефлексии) для зрителя. Такому опыту как раз сопутствует замедление, погружение, иногда откровенная скука (в том числе как «эстетический инструмент» [Шредер, 2023, с. 33–35]), остановка движения и снижение динамики на всех уровнях (в том числе дедрамматизация и уход от нарратива, который может «заинтересовать» зрителя) — то есть то, что вносят в список отличительных черт «медленного кино». В таких длинных кадрах все виды и формы движения в кинематографическом произведении претерпевают изменение, их интенсивность снижается, и объектом рефлексии становится ситуация приближения к «статике» и взаимодействие с ней. В связи с этим, например, среди отличительных «техник», присущих «медленному кино» (а фактически и длинному кадру, интегрированному в него), выделяется именно «статичный кадр» [Flanagan, 2012; Шредер,

2023, с. 23]. Однако и про движение камеры упомянуть не забывают, так как спектр представителей «медленного кино» и стилистических решений настолько неоднороден, что выведение общих черт хоть и возможно, но с рядом допущений. П. Шредер пишет о движении применительно к «медленному кино»: «Движение камеры, когда оно происходит, является тщательным и поэтапным, причем чаще всего камера движется под прямым углом: либо из стороны в сторону, либо прямо вперед или назад» [Шредер, 2023, с. 26]. То есть утверждается некоторая ограниченность характера движения камеры в длинном кадре «медленного кино», что дискуссионно, учитывая разнообразие примеров, относимых к данному направлению. Что говорить о длинных кадрах, больше направленных на усиление зрелищности (а часто они наполнены активным и разнообразным движением камеры, как, например, однокадровый фильм «Виктория» (Victoria, 2015) С. Шиппера (S. Schipper) — пусть это и довольно радикальный пример) и не подходящих, по мнению исследователей, для разговора о «медленности» — они, как правило, вообще остаются за пределами подробного рассмотрения, хотя и упоминаются. В разговор о «медленном кино» кадры таких фильмов, пожалуй, не вписываются, но, с нашей точки зрения, они не отделимы от разговора о длинном кадре, который уникален именно тем, что способен реализовать свой потенциал в противоположных направлениях, достигая так называемой «зрелищности» (в смысле драматического аттракциона) или погружая в состояние созерцания и замедления, при этом оставаясь для обеих целей одним и тем же инструментом. В этом контексте кажется уместной и мысль Н. Изволова о том, что «...монтаж — система, рассчитанная на эффект “естественности”» [Изволов, 2005, с. 36], и, как следствие, вывод: «Монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра. Этим, вероятно, объясняется стремление современного кино к длинным планам, а самого раннего — к коротким сюжетам, когда кадр равнялся фильму» [Изволов, 2005, с. 36]. Кино, независимо от своей принадлежности к жанровому или так называемому «авторскому», или экспериментальному, стремится к «естественности», которая не столько обладает признаками реализма, сколько дает возможность выйти на новый уровень существования произведения, где максимально стираются границы между зрителем и экраном с целью достижения различных смысловых эффектов.

Таким образом, самым продуктивным может быть рассмотрение длинного кадра с учетом всех его возможностей; именно это позволит приблизиться к наиболее точному определению понятия «длинный кадр», выявлению особенностей его природы, функций и эстетического потенциала. Объектом рассмотрения в данной статье будут фильмы, содержащие длинный кадр с активным движением камеры, режиссеров, принадлежащих к разному времени и направлениям: картины М. Офюльса (M. Ophüls), К. Мидзогути (K. Mizoguchi), Б. Тарра (B. Tarr), С. Шиппера (S. Schipper). Мы постарались выбрать именно такие примеры, в которых максимально ярко можно проследить разницу авторских задач и результатов в контексте использования длинного кадра с движением камеры. Предмет исследования — один из компонентов, который может участвовать в формировании длинного кадра, — движение камеры в диалоге с увеличенной длительностью. Важным представляется выявить именно выразительный потенциал, который создается маневренностью камеры в соединении с длительностью и в соответствии с авторскими целями. Мы не ставим перед собой задачу сформулировать в статье однозначное определение понятия «длинный кадр», а также дать исчерпывающий обзор стратегий работы с движением камеры в длинном кадре, но выявляем ряд тенденций «поведения» и эстетических характеристик, которыми наделяется «камера» через партитуру движения и длительность кадра. В рассмотрении этих вариантов существования камеры в длинном кадре видится потенциал для более точного изучения особенностей самого длинного кадра.

Макс Офюльс. «Мадам де...» (1953)

«Подвижность — способность камеры занять другое положение по отношению к снимаемой сцене, а каким образом это происходит — это уже вопрос стиля» [Лотман, Цивьян, 2024, с. 160]. Вопросом стиля и даже особенностью почерка для Макса Офюльса становится спектр выразительных возможностей движения камеры внутри четко сконструированного авторского мира. «Танец» камеры вторит «танцу» общей драматургии: их базовым элементом становится кружение (у Офюльса есть фильм, буквально названный «Карусель», *La Ronde*, 1950). Как следствие — повторение элементов кружения на разных

уровнях, дублирование сцен по структурно-содержательному принципу: например, сцена прощания с возлюбленным, а затем — подобная сцена прощания с сыном (обе в картине «Письмо незнакомки», *Letter from an Unknown Woman*, 1948). Или сцена проводов любовницы на вокзале, а далее по сюжету похожие проводы жены — уже в фильме «Мадам де...» (*Madame de...*, 1953).

В картине, которая представляет для нас наибольший интерес, а это именно «Мадам де...», Офюльс на основе одноименного романа Луизы де Вильморен (1951) при помощи кинематографических ухищрений, среди которых длинный кадр и движение камеры в том числе, выстраивает всю интригу, конфликт, систему взаимоотношений через «круговорот» драгоценностей в «природе» (суть в обществе, суть в особом «алфавите» коммуникационной стратегии описываемого времени и контекста). Ж. Делёз за замкнутость и заикленность называл кино Офюльса «кристаллом»: «В кристалле мы можем только вращаться: отсюда хоровод эпизодов, но также — и цвета (“Лола Монтез”); вальсы — но также и серьги (“Мадам де...”); а к тому же еще и круговые видения конферансье в фильме “Карусель”» [Делёз, 2020, с. 337].

Камера через партитуру своего движения замыкает пространство героев: им не выбраться из бесконечных створок, дверей, окон, лестниц, штор и прочих элементов, маркирующих слои внутрикадрового пространства, простирающегося в глубину изображения, но лишённого этой глубины как таковой, — ибо за каждым поворотом камеры,двигающейся след в след за героями и следящей неотрывным взглядом объектива, появляется лишь новое пространственное ограничение интерьера. Д. Гиббс (J. Gibbs) отмечает, что камера любит искусственностью пространства фильмов, и это перемещение по поверхностям интерьера на фоне длительности становится для нее чуть ли не главной целью [Gibbs, 2017, p. 89–102].

Мир Мадам де... — шкаф с драгоценностями и дорогой одеждой, где она сама — всего лишь серьги, которые становятся разменной монетой в отношениях людей. Серьги передаются из рук в руки, чтобы в конечном счете остаться под стеклом как дар, принесенный в храм некой женщиной. Неслучайно Офюльс открывает картину кадром, который длится более двух минут. Нам демонстрируют постепенное движение по содержимому шкафа: в первые секунды мы видим лишь

руку (да и то в перчатке) героини фильма (в исполнении Даниэль Дарьё, Danielle Darrieux), которая не сравнима по своей смысловой роли с доминирующим присутствием предметного мира в кадре (предметный мир и его перенасыщенность — еще одна стилистическая черта произведений Офюльса, особенно ярко проявившаяся в картине «Лола Монтес», Lola Montès, 1955). Камера постепенно, от шкатулки к шкатулке открывает содержимое, затем появляется плечо и профиль, затем еще чуть больше тела и наконец аппарат выходит на портрет (но какой портрет!) — в овальной массивной резной раме зеркала, в которое смотрится Мадам де... Приняв решение, героиня встает, описывает круг по комнате (при этом зрителю открывается уже широкий обзор на общем плане следующего «шкафа», в котором заперт персонаж, — спальни) и, покидая в конце кадра комнату, она может выйти лишь в следующую.

Концептуальная конструкция первого кадра демонстрирует уменьшенную модель вселенной Офюльса, где «кружение» движений героев накладывается на «кружение» камеры и дополняется «кружением» длительности — вместе они в некотором смысле нейтрализуют друг друга. Мир Офюльса, изобилующий движением, говорит о топтании на месте, о невозможности вырваться из замкнутого круга пространства и времени, в который силами судьбы (или чего-то еще) человек оказывается втянутым: будь то замкнутый круг воспоминаний, как в «Лоле Монтес», или круг арены цирка в ней же; цепь отношений — влюбленностей в «Карусели» (важно отметить и длинный кадр, с которого начинается эта картина: конферансье проходит через сцену, на которой есть еще одна сцена, и входит в пространство — декорацию фильма); плен чувств в «Письме незнакомки», выход из которого возможен только в смерть. Камера Офюльса не отвлекается ни на секунду от фигур персонажей: они движут камерой — а камера отражает их взаимоотношения в своем движении, на фоне которого длительность выполняет в некотором смысле музыкальную функцию. «Музыкальная» фраза соответствует «танцевальной» фразе.

Один из эпизодов в фильме «Мадам де...» решает буквально через совмещение всех излюбленных приемов Офюльса: кружения, танца, длительности, заикленности — развитие отношений Луизы (Мадам де) и барона Донати, которые по сюжету влюбляются друг в друга, показаны через последовательность танцев на балу, снятых

с активным движением камеры и использованием достаточно длинных кадров (хотя и не настолько, как первый, открывающий картину). Череда поставленных друг за другом таких танцев, где течение времени различается по смене одежды и разнообразию акцентов в разговорах, состоящих почти из одних и тех же фраз, становится символическим «длинным кадром».

Кроме этого, применение приемов повторения, цикличности, дублирования, отражения действий героев и движений камеры в совокупности с длинным кадром еще больше усиливает аспект, связанный с восприятием длительности. Офюльсу необходим перенасыщенный, избыточный именно длинный кадр («зрелищный» и нескудный), при помощи которого он настойчиво добивается эффекта, приводящего к мысли о том, что время жизни стоит на месте, и любитесь пространством, состоящим из придуманных человеком правил игры, оно смотрит, не мигая, на крутящуюся в «танце» человеческую фигурку, которой не хватает воздуха, и уже начинает кружиться голова у героев и у зрителей (как в «Лоле Монтес» перед прыжком с вышки).

Где же искать воздух? Возможно, в акцентах, таких как крупный план, который не является основополагающим конструктивным элементом у Офюльса; в них А. Насртдинова, например, увидела дыхание смерти: «Движение не дает времени разжесть иллюзорную ткань мира, увидеть его изнанку. Это единственно возможное пространство для очень хрупкого существования героев. Остановка значит смерть, что подтверждается крупным планом. Карусель не должна прекращать свою круговерть — только это гарантирует неуязвимость персонажей. Но Офюльс не может обойтись без крупного плана, ибо в противном случае перед нами были бы не более чем куклы» [Насртдинова, 2013, с. 302].

Быть может, приближение камеры к лицу персонажей (часто этот план воспринимается как «изолятор времени») на контрасте с общей концептуальной структурой у Офюльса как раз наоборот пытается ненадолго запустить остановившееся время и избежать смерти. А «пульсирующая» траектория, внутри которой камера то отпускает от себя персонажа, то притягивает к себе, в совокупности с длительностью иллюстрирует темпоральность «дыхания жизни», которое поддерживает и музыка (композиторы О. Штраус (O. Straus) и Жорж ван Парис (G. Van Parijs)), с легкостью ветра врывающаяся

в «распахнутое окно» кадра, переворачивая всю эту сложную движущуюся конструкцию повествования, насыщенного длительностью и деталями, и превращая ее во вспышку света от «кристалла», время которой меряется лишь взмахом ресниц.

К. Мидзогути. «Верность в эпоху Генроку / 47 ронинов» (1941)

Марк Ле Фаню в своей книге о Кэндзи Мидзогути пишет, что благодаря приему, получившему название «план-эпизод», который использует режиссер, возникает особое напряжение, порождаемое двумя типами ощущений: с одной стороны, из-за длительности кадра мы подвержены мысли, что исход действия еще не решен и может внезапно произойти что угодно, с другой — нас не покидает мысль о том, что «все было выстроено и искусно predetermined заранее» [Ле Фаню, 2018, с. 107], и «именно в этом напряжении, в этом “силовом поле” рождается кинематограф этого особенного типа» [Ле Фаню, 2018, с. 107]. Что это за особый тип кинематографа — тут ничего нового не скажешь: созерцательный, выжидательный, медленный, возможно основной предшественник того кинематографа, который на современном этапе именуют «медленным» как течение.

Японская культура, проявившая свои отличительные черты в исключительных стиливых решениях ряда авторов, без сомнения, оказала в этом вопросе влияние: возможно, несколько чаще в связи с «медленностью» вспоминают Я. Одзу (Y. Ozu) (вероятно, как раз по причине использования стилистики статичных кадров, о которых написано выше). Нас в контексте данного исследования больше интересует К. Мидзогути, который использует кадры с более акцентированной длительностью, чем Одзу, и совмещает их с выстроенным движением камеры.

Если камера Офюльса *следит и следует*, производя огромное количество движений и умножая слои содержимого в кадре, камера Мидзогути *наблюдает* на почтительной дистанции за отсутствием в кадре активного действия и движения. В картине «Верность в эпоху Генроку / 47 ронинов» (1941) она степенно и медленно «ступает» за повествованием на дистанции, в основном соответствующей общему плану, практически никогда ее не сокращая, часто вводя зрителя в повествование с верхней точки или, наоборот, заканчивая ею фразу.

Мидзогути, особенно в этой картине, часто оставляет за кадром основное событие (А. Мунипов отмечает, что в закадровом пространстве оказываются «самые страшные события» [Мунипов, 2003]), а помещает в центр внимания то, что ему предшествует или происходит после. Повествование формируется из промежутков-ожиданий, где узловые переходы вытесняются в незримо присутствующее закадровое пространство, оно у Мидзогути ощущается почти «материальным» именно благодаря длительности кадров и медленному движению камеры. Кажется, что сейчас она плавно повернется еще немного и откроет глазам произошедшее (тут и вспоминается первое ощущение, о котором пишет Ле Фаню), но нет — в момент возникновения такого чувства она, как правило, замирает на «статичную» паузу и погружает зрителя в диалог героев.

Если время у Офюльса уничтожается движением или ставится им на паузу, или повторяется как заевшая пластинка, время у Мидзогути концентрируется и идет именно в длинных кадрах, лишенных «событий», в каждом шаге камеры, в каждой минуте ожидания мести и исхода собственной участи для 47 ронинов. А «умирает» или просто перестает быть — в закадровом пространстве, о котором мы как зрители Мидзогути узнаем, что оказавшееся в нем, например, самоубийство самураев, само по себе не так важно (не имеет значения точка свершения чего-либо), важнее то, что этому предшествует.

Пол Шредер, перечисляя техники «медленного кино», среди прочего, пишет о «визуальной равномерности» [Шредер, 2023, с. 26], в контексте которой говорит об ограниченном движении камеры и дистанции, на которой остается зритель: «Зрителям отказывают в легком доступе к образу — их сознательно держат на расстоянии. Так зрителям остается самостоятельно формировать свои визуальные приоритеты» [Шредер, 2023, с. 26], — а также упоминает, что «медленное кино уклоняется от драмы — как от визуальной, так и от сюжетной» [Шредер, 2023, с. 26]. С одной стороны, это так, с другой стороны, драмой в таком кино становится то, что обозначил в своем подходе еще Мидзогути — вся драма и все зрелище это и есть состояние «в ожидании» событийного разрешения, драма обыденных действий и деталей. Конечно, у Мидзогути такое стилистическое решение накладывается на драматический сюжет событий, произошедших с вассалами, господин которых нарушил строгие правила и традиции

и, проявив эмоции, поднял меч на врага тогда, когда этого делать было не надо, за что и поплатился собственной жизнью (в чем была суть конфликта, мы так до конца и не узнаем, все это тоже останется в закадровом пространстве). Но то, что мы видим на экране, для истории самураев — по сути и есть набор обыденных действий и ритуалов из их кодекса, это не что-то из ряда вон выходящее. И камера, которая медленно обходит самураев, стоящих на коленях перед могилой своего господина, куда они принесли голову врага, своим движением подчеркивает: «наблюдайте», «обозревайте», потому что только издалека и в таком ритме можно почувствовать истинное величие свершающегося течения времени. И, кажется, в этом скрыто четкое руководство по формированию «визуальных приоритетов», которые не отдаются на откуп предпочтениям зрителя.

Выбор такой позиции использования недоминирующего движения камеры и акцентированной длительности кадра не менее настойчив и красноречив, чем, скажем, выбор стратегии Офюльса, который играет избытием действий, движений и событий. К этому как раз примыкает второе ощущение, о котором говорит Ле Фаню, что все «выстроено и искусно предопределено заранее» именно в выборе позиции автора, которая и транслируется через выбор того, что считать драмой для показа. А драма ожидания, а иногда и скука, связанные с ней, — не меньшее зрелище, чем фильм, насыщенный событиями.

Бела Тарр. «Проклятие» (1988)

Жак Рансьер написал о героях Белы Тарра так: «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» [Рансьер, 2024, с. 98]. Камера Белы Тарра объединяет в себе функции свидетеля (и немного преследователя)

сродни камере Офюльса и функции наблюдателя, как у Мидзогути. Переосмысляя два типа взгляда-движения в диалоге с длительностью кадра, Тарр выводит их на новый уровень. Камера у него становится проводником. Проводником в мир, в котором в равной степени важно увидеть каждую деталь, поэтому можно медленно скользить движением по горе сохнувших стаканов в баре, прежде чем ввести в кадр человека, голос которого давно нам слышен — так он и делает в картине «Проклятие» (Kárhozat, 1988).

Если у Офюльса предметный мир поглощал человека и был главным объектом наблюдения в продуманной конструкции механизма, где не было места ожиданию, то у Тарра он дышит и живет, как человек, формируя общую материю времени, заполняющую кадр, и ждет того, что с ним что-то произойдет. Камера Офюльса, используя длительность кадра, замедляла и останавливала время через переполненное содержание кадра и избыток движений персонажей, за которыми она следовала. Бела Тарр перенасыщает кадр, добиваясь общего ощущения увеличения длительности, другими способами: в «Проклятии» в сцене исполнения героиней песни в баре камера медленно исследует сидящих посетителей. Они выглядят замершими (почти как фотографии), отчего возникает интересный эффект — будто мы смотрим движение «в рапиде», так срабатывает иллюзия «противохода» ритма движения камеры и содержания кадра. При этом на зрителя давит «пульсирующий» мотив исполняемой песни (композитор Михай Виг (Mihály Víg), название песни с венгерского можно перевести как «Все сделано» или «Все решено»), который сначала погружает в состояние транса, а потом ее нестерпимо хочется выключить — срабатывает ощущение общего избытка: медленного движения, темноты, замерших персонажей, назойливого ритма музыки и долгого приближения к лицу героини.

Ритм движения камеры вводит в вязкий мир происходящего, заставляя находиться в странном пограничном состоянии: с одной стороны, создавая ощущение дистанции, с другой — он «ввинчивает» в материю кадра через насыщение изображения деталями, которых становится много именно потому, что камера позволяет на них долго смотреть. Теперь событие — это то, как камера смотрит в длинном кадре — пристально, вязко, сквозь пелену вечного дождя Белы Тарра. Оно в этом взгляде, которым зрителя заставляют смотреть.

И формируется такой взгляд с первого открывающего «Проклятие» кадра, который строится через отъезд камеры от длительного статичного плана-пейзажа с вагонетками, перевозящими уголь, — кадр постепенно расширяется, «засасывая» зрителя в комнату и давая ему возможность занять положение за черной спиной неизвестного человека, сидящего у окна с видом на вагонетки. Ж. Рансьер назвал этот кадр «подпись под авторским стилем» [Рансьер, 2024, с. 50].

Пожалуй, в этом четко выстроенном внутрикадровом движении, помноженном на длительность, присутствует то, что отличает Белу Тарра — тревожная концентрация натуралистической «бессмысленности» длительности чистого действия. Но есть у него и другие подходы, как, например, в реже упоминаемом исследователями фильме «Макбет» (Macbeth, 1982). Картина как будто стоит особняком среди других и искушает применить к ней слово «эксперимент»: в фильме всего одна склейка, которая отделяет первый кадр (длинный, но по отношению ко второму очень незначительно) от второго. В первом — короткое предсказание, во втором — длительное концентрированное безумие, снятое как настоящее зрелище, которое не дает вздохнуть из-за постоянного беспокойного движения камеры в лабиринтах тесных коридоров замка — она дает слово то одному, то другому персонажу. Безумие в реальном времени, стремящееся и к документальности, и к театральности одновременно, не без помощи *длиннокадрового движения камеры*⁽¹⁾.

С. Шиппер. «Виктория» (2015)

От упоминания почти что однокадрового «Макбета» Тарра логичным будет перейти к последней картине в ряду выбранных для анализа, к радикальному «зрелищному» применению длинного кадра с активным движением камеры в контексте достаточно жанровой истории — к однокадровой «Виктории» С. Шиппера. Картину иногда

приводят в пример, когда хотят подчеркнуть отличия «медленного кино» от просто фильма, снятого длинным кадром [Putman, 2020]. Но поскольку нас интересует масштаб и возможности именно длинного кадра как инструмента киноязыка (а в данном случае в конкретной ситуации с использованием движения камеры), а не исключительно стилистические и эстетические характеристики направления «медленное кино», данный пример подходит лучше всего.

В фильм и, как следствие, в его увлекательную однокадровую форму съемки упакована история одной ночи в Берлине, участниками которой становятся девушка Виктория из Испании (плохо понимающая местный язык) и компания парней хулиганского вида, которых она случайно встречает где-то в клубе. Стремительное развитие событий подчеркнуто очень живой траекторией движения камеры, которая практически не отходит от персонажей и все время норовит заглянуть в глаза или тронуть участников действия за плечо — некоторым образом имитирует ситуацию соприсутствия, позицию соучастника, включенного в сценарий непредсказуемых ночных прогулок.

В одном из интервью Шиппер сказал о своей картине: «“Виктория” — это не фильм, это не про ограбление банка, это — и есть ограбление банка» (не забыв пояснить, что позаимствовал структуру этой фразы у Френсиса Форда Coppola о его фильме «Апокалипсис сегодня», 1979) [Lattanzio, 2016]. Собственно, в этой фразе и сконцентрирована формулировка того результата, который режиссер хотел получить избранными средствами, среди которых длинный кадр и движущаяся активная, почти документальная камера, — не рассказ о чем-то, а само это что-то, предъявленное в первозданном виде ежесекундного формирования. Камера Шиппера и свидетель (который преследует персонажей), и наблюдатель (да, на короткой, даже интимной дистанции, но наблюдатель — вмешаться и остановить неизбежное мы не можем), и взгляд, которым предлагают смотреть — пассивного соучастника, и само событие одновременно. Снятое одним кадром концентрированное движение в единый временной промежуток становится само по себе художественным жестом, превращая фильм в метафорическую капсулу с запечатанной моделью жизни. Виктория проходит путь от встречи через выстраивание отношений, симпатию до потери и символического рассвета новой жизни в конце (и на этом пути ее сопровождает неустающая камера) — единственная

(1) Длиннокадровое движение камеры здесь понимается как возможный теоретический термин, обозначающий особый вид движения камеры, который возникает в результате взаимовлияния двух компонентов длинного кадра: движения камеры и акцентированной длительности. Длительность структурирует такое движение камеры и одновременно сама формируется им.

оставшаяся в живых из всей ночной компании, погибшей из-за внезапно обнаружившейся необходимости грабить банк (должок одного из персонажей бывшему покровителю из тюрьмы). Это и «есть ограбление банка» — это и есть обнуление героини. Можно ли было рассказать такую историю иначе? Кажется — нет.

Заключение

Быстрое, медленное, эмоционально окрашенное или строгое и будто бы безразличное, пульсирующее, осторожно наблюдающее, маниакально следящее — движение. Примеры фильмов, выбранные для статьи, не являются исчерпывающей совокупностью для описания всего спектра возможностей, скрытых в использовании движения камеры, положенного на длительность кадра. Но они позволяют говорить о том, что в акцентированной длительности рождается не просто окрашенное каким-либо оттенком движение (которое, конечно, может существовать и в коротком варианте — быть резким, оборванным и т.п.), а именно партитура движения, которая внутри длинного кадра раскрывается и вступает во взаимодействие со временем, выполняющим функцию структурирования по отношению к движению камеры, и одновременно приобретает структуру через это движение.

Взаимовлияние двух компонентов длинного кадра (движения камеры и длительности) способно достигать различного эстетического результата: время может нивелироваться движением (Офюльс), или нарочито подчеркиваться им и растягиваться (Мидзогути), или сгущаться и увеличиваться, как под лупой, (Тарр), или спрессовываться (в метафорическом смысле) до одного мгновения или одного события (Шиппер). Камера может следить, наблюдать, вести вас за руку, внедрить в происходящее как участника; рискнем сказать, что при использовании длинного кадра и движения камеры зритель вовлекается в эту материю общего многослойного движения реальности на экране гораздо продуктивнее, чем при использовании других видов выразительных средств из арсенала кинематографа. Зритель в некотором смысле становится этим движением и длительностью — отождествляет себя с ней (возможно, большей частью неосознанно), а не только с героями или показываемой историей, при этом такой

эффект от использования длинного кадра может происходить как в кинематографе, который принято относить к «зрительскому», так и в том, который существует в категории «арт-кино». Да, цель и характер «зрелища», создаваемого авторами, будут разными, но инструмент и его возможности работают и в том и в другом случае, используя одни и те же формообразующие компоненты, что позволяет говорить об особых уникальных «природных» качествах длинного кадра — его дуализме, который проявляет свой эстетический потенциал не только в паре «длительность/движение камеры», но и в паре «длительность/статика». А также позволяет задуматься и о разговоре о других эстетических парах.

Список литературы:

- 1 Андроникова М.И. Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма / Вступ. ст. Р. Юренева. М.: Искусство, 1980. 423 с.
- 2 Бавыкина М.С. Длинный кадр и его прообразы // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 2 (64). С. 147–157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>.
- 3 Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр.; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 4 Вивсянюк О. Жан-Луи Бодри. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата // Cineticle. 2017. 21 сентября. URL: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (дата обращения 27.07.2025).
- 5 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 560 с.
- 6 Изволов Н.А. Феномен кино: История и теория. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. 164 с.
- 7 Кёпник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
- 8 Ле Фаню М. Мидзогучи и Япония / Пер. с англ. Е. Грушевской. М.: Rosebud Publishing, 2018. 234 с.
- 9 Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном // Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г., Разлогов К.Э. Структура фильма / Отв. ред. Н.А. Кочеляева. М.: Культура, Издательская группа «Альма матер», 2024. С. 9–208.
- 10 Мунипов А. Мидзогучи: отрешенный взгляд // Искусство кино. 2003. № 3. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (дата обращения 11.03.2025).
- 11 Насртдинова А.Р. Монтаж в кинематографе Макса Офюльса // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2013. № 102–103. С. 285–303.
- 12 Рансьер Ж. Бела Тарр: время после / Пер. с франц. В. Лапицкого. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. 112 с.
- 13 Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
- 14 Flanagan M. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film: PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.
- 15 Gibbs J. Opening Movements in Ophuls: Long Takes, Leading Characters and Luxuries // The Long Take: Critical Approaches / Ed. by J. Gibbs, D. Pye. London: Palgrave Macmillan, 2017. P. 89–102.
- 16 Koeppnick L. The Long Take: Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
- 17 Lattanzio R. No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take // IndieWire. 01.02.2016. URL: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (дата обращения 20.10.2024).
- 18 Marnoch C.S. The Long Take in Modern European Cinema: D.Sc. Thesis. Royal Holloway, University of London, 2014. 294 p.
- 19 Putman C. Countering Dominant Cinema: Temporality in *Meek's Cutoff* // Senses of Cinema. October, 2020. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (дата обращения 30.03.2025).

References:

- 1 Andronikova M.I. *Portrait: from cave paintings to sound films*, intr. article R. Yurenev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 423 p. (In Russian)
- 2 Bavykina M.S. *Dlinnyi kadr i ego proobrazy* [Long Take and Its Prototypes]. *Vestnik VGIK*, 2025, vol. 17, no. 2(64), pp. 147–157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-147-157>. (In Russian)
- 3 Bazen A. *Chto takoe kino?* [What Is Cinema?], transl. from French. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 4 Vivsyanuk O. *Zhan-Lui Bodri. Ideologicheskie ehffekty bazovogo kinematograficheskogo apparata* [Jean-Louis Baudry. Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus]. *Cineticle*, 2017, September 21. Available at: <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/> (accessed 27.04.2025). (In Russian)
- 5 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. from French. 2nd ed. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2020. 560 p. (In Russian)
- 6 Izvolov N.A. *Fenomen kino: Istoriya i teoriya* [The Phenomenon of Cinema: History and Theory]. 2nd ed., compl. and rev. Moscow, Materik Publ., 2005. 164 p. (In Russian)
- 7 Koeppnick L. *O medlennosti* [On Slowness], transl. from English N. Stavrogina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russian)
- 8 Le Fanu M. *Midzoguti i Yaponiya* [Mizoguchi and Japan], transl. from English E. Grushevskaya. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2018. 234 p. (In Russian)
- 9 Lotman Yu.M., Tsvyan Yu.G. *Dialog s ehkranom* [Dialogue with the Screen]. Lotman Yu.M., Tsvyan Yu.G., Razlogov K.E. *Stroenie fil'ma* [The Structure of the Film], ed. N.A. Kochelyaeva. Moscow, Kul'tura Publ., Izdatel'skaya gruppa "Al'ma mater" Publ., 2024, pp. 9–208. (In Russian)
- 10 Munipov A. *Midzoguti: otrezhennyy vzglyad* [Mizoguchi: A Detached Look]. *Iskusstvo kino*, 2003, no. 3. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/03/n3-article19> (accessed 11.03.2025). (In Russian)
- 11 Nasrtidinova A.R. *Montazh v kinematografe Maksa Ofyul'sa* [Editing in the Cinema of Max Ophüls]. *Kinovedcheskie zapiski: Istoriko-teoreticheskii zhurnal*, 2013, no. 102–103, pp. 285–303. (In Russian)
- 12 Rancière J. *Bela Tarr: vremya posle* [Bela Tarr: Time After], transl. from French V. Lapitsky. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2024. 112 p. (In Russian)
- 13 Schrader P. *Transtsendental'nyi stil' v kino: Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendental Style in Movies: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 14 Flanagan M. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, PhD Thesis. University of Exeter, 2012. 228 p.
- 15 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, pp. 89–102.
- 16 Koeppnick L. *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
- 17 Lattanzio R. *No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take*. *IndieWire*, 01.02.2016. Available at: <https://www.indiewire.com/features/general/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/> (accessed 20.10.2024).
- 18 Marnoch C.S. *The Long Take in Modern European Cinema*, D.Sc. Thesis. Royal Holloway, University of London, 2014. 294 p.
- 19 Putman C. *Countering Dominant Cinema: Temporality in Meek's Cutoff*. *Senses of Cinema*, October, 2020. Available at: <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/countering-dominant-cinema-temporality-in-meeks-cutoff/> (accessed 30.03.2025).