

УДК 791.43.01
ББК 85.37

Бавыкина Мария Сергеевна

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

Ключевые слова: длинный кадр, фотография, время, киноязык, статика, движение, мгновение, «статика-движение»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-394-413

Для цит.: Бавыкина М.С. Мгновение растянутое и остановленное:
длинный кадр vs фотографии // Художественная культура. 2025. № 2.
С. 394–413. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-394-413>.

For cit.: Bavykina M.S. A Moment Stretched and Stopped: Long Take vs
Photographs. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2,
pp. 394–413. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-394-413>. (In Russian)

Бавыкина Мария Сергеевна

Мгновение растянутое и остановленное: длинный кадр vs фотографии

Bavykina Maria S.

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

Keywords: long take, photography, time, film language, static, movement,
moment, 'statics-movement'

Bavykina Maria S.

A Moment Stretched and Stopped: Long Take vs Photographs

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния эстетических свойств фотографического изображения на стратегии использования длинного кадра в кинематографе. Объединяющим концептуальным компонентом для обоих видов изображения выбирается категория «мгновение» — соответствующая и движущемуся (как «вырванному» фрагменту из общей длительности реальности), и статичному кадру. При разборе ряда фильмов, использующих длинный кадр как базовый инструмент, можно выявить спектр авторских подходов, переосмысляющих диалог статики и движения в контексте феномена формирования изображения как копии фрагмента действительности. При этом форма произведения может стремиться к концептуальному жесту или оставаться в границах повествования, тяготеющего к реалистической природе. Мысль о важности диалога статичного и движущегося изображения, особенно в контексте длинного кадра, не нова. Однако важным в этом вопросе является именно выявление конкретных стратегий авторского (режиссерского) изучения категории «мгновение», таких как пристальное препарирование «мгновения перехода» одного типа изображения в другое (статики в динамику или наоборот — как происходит у А. Киаростами); фиксация «мгновения-сбоя» пространства или времени (на примере фильмов Ш. Акерман и Ц. Минляна); внимание к работе с фиксацией «образа факта» в изображении при обращении к диалогу статики и движения (Р. Депардон и Г. Панфилов). Это позволяет говорить об особом переходном состоянии «статика-движение», которое формируется на границе соприкосновения свойств фотографического и длинного кинематографического кадра. А также выделить данное состояние как одно из эстетических свойств длинного кадра как инструмента киноязыка.

Abstract. The article is devoted to studying the influence of the aesthetic properties of the photographic image on the strategies of using the long take in cinema. The unifying conceptual component for both types of images is the category of 'moment', which corresponds to both moving (as a 'torn' fragment from the general duration of reality) and static shots. The analysis of a number of films that use the long take as a basic technique allows identifying a range of authorial approaches that reinterpret the dialogue between statics and movement in the context of the phenomenon of image as a copy of a fragment of reality. Meanwhile, the form of the work may aspire to a conceptual gesture or remain within the boundaries of the narrative gravitating towards a realistic nature. The idea of the importance of the dialogue between static and moving images, especially in the context of the long take, is not new. However, it is critical to identify specific strategies of the director's exploration of the category of 'moment', such as: a close dissection of the 'moment of transition' of one type of an image into another (static into dynamic or vice versa, as in the films by A. Kiarostami); fixation of the 'instant-failure' of space or time (as in the films by Ch. Akerman and Ts. Ming-liang); and attention to working with the fixation of the 'image of fact' while addressing the dialogue of statics and movement (R. Depardon and G. Panfilov). This suggests a special transitional state of 'statics-movement' which is formed at the boundary of the properties of the photographic and the long cinematographic take. This state can also be identified as an aesthetic property of the long take as a film language technique.

Введение

Стоит только подумать о фотографии, в уме сразу возникает традиционная ассоциация, связанная с ней, — «остановленное мгновение». В противоположность фотографическому снимку существует кинематографический кадр, обладающий способностью фиксировать реальность в движении, тем не менее и он остается лишь фрагментом и «мгновением» из общего массива «жизни», вынесенным в новый контекст, иными словами, «остановленным». Взаимодействие человека с реальностью и бесконечные попытки познать ее путем создания подражаний и копий не прекращаются, как бы ни менялся мир, и оба медиума по-прежнему остаются ведущими в этом направлении (правда, претерпевая определенные «расширения» в современном контексте). Диалог между ними, как и диалог между статикой и движением, как и само желание познать движение через пространство и время (а также их отображение), остается одним из магистральных направлений мысли для художников и исследователей. А некоторые важные современные тенденции в визуальных искусствах, в частности обращение к акцентированной длительности и активное использование длинного кадра в кинематографе, провоцируют очередной этап пристального рассмотрения проблемы взаимодействия двух медиумов. Именно поэтому объектом нашего исследования будет актуализированный диалог фотографического и кинематографического изображения в контексте длинного кадра как особого эстетического инструмента и феномена, по ряду своих свойств тесно связанного в том числе со статичным изображением.

Однако особо отметим, что речь идет не о прямом отождествлении фотографии и длинного кинематографического кадра, а именно о диалоге двух видов изображений и выявлении его эстетического потенциала, который искали многие теоретики (часть из них обращалась к кадру с увеличенной длительностью, часть — занималась проблемой диалога природы фотографии и кино в общем). Здесь стоит вспомнить три крупных имени: А. Базен и его размышления о принципиальной ответственности фотографии и кинематографа, заключающейся в документировании мира [Базен, 1972, с. 40–47], а соответственно необходимость таких изображений стремиться к «реалистичности» (по Базену), в контексте которой глубинная

мизансцена и длительность (в случае кинематографа) становятся важными инструментами [Базен, 1972, с. 97–120]; теоретические рассуждения З. Кракауэра о влиянии фотографической природы на эстетический потенциал кинематографа [Кракауэр, 1974]; а также взгляды Р. Барта, который испытывал сомнения в способности кинематографа открывать простор для задумчивости, коим на его взгляд обладает фотография [Барт, 2021, с. 72], но потенциал для возникновения такой возможности он отмечал в произведениях М. Антониони, связывая это в том числе с длительностью кинематографического кадра (Ф. Уоттс проанализировал эту цепочку мыслей в своей книге о Р. Барте [Watts, 2016]).

Эволюция технических средств, процесса кинопросмотра в последние десятилетия (компьютер, телефон и регулирование скорости, длительности и возможность перерыва в просмотре) создали новую ситуацию для диалога между статичным и движущимся изображением и импульс к выходу на очередной виток пересмотра их отношений. Об этом, в частности, пишет Лора Малви в книге «Смерть 24 кадра в секунду: неподвижность и движущееся изображение» [Mulvey, 2006], анализируя прерывание просмотра как возврат к статичному изображению, предлагающий по-новому воспринять длительность кинематографического произведения. Рост скоростей в современном мире сделал вырванный фрагмент «остановки», «паузы» все более желанным для взгляда зрителя как своевременной возможности познания «мгновения» во всей его полноте, которую постепенно нивелировала и изменила скорость. Как «пауза» и остановка работает и фотографическое изображение (отсюда современная тенденция обращения к «архаическим» и альтернативным техникам создания таких изображений), и кинематографический кадр, особенно длинный, проявляющий себя как очевидную тенденцию сегодня, — это отмечают различные авторы, в частности те из них, которые затрагивают в своих исследованиях феномен «медленного кино»: П. Шредер [Шредер, 2023], Л. Кёпник [Koernick, 2017; Кёпник, 2023], М. Фланаган [Flanagan, 2012] и другие.

В фотографическом снимке неизвестно, что произошло до и что случится после, есть только часть, которая безвозвратно утратила движение, а значит способна возродить в глазах смотрящего желание вернуться к нему, даже скорее не в буквальном, а метафорическом

смысле — эта утратившая движение часть неразрывно связана со временем: «Задача фотографа — не только выхватывать из временного континуума отдельные моменты и увековечивать их для будущих поколений, но и фиксировать ситуации предельного сжатия времени: мгновения, насыщенные историческими энергиями и смыслами» [Кёпник, 2023 с. 72]. Движущееся изображение, в свою очередь, дает возможность увидеть процесс — развернуть перед глазами зрителя те самые «энергии и смыслы». Таким образом, стратегии сжатия и растяжения времени в контексте отношений фотографического изображения и кинематографического кадра часто становятся важным предметом рассмотрения для современных художников и исследователей, в частности, можно отметить в этом контексте и обращение к анализу практик использования длинной выдержки у таких фотографов, как Хироши Сугимото и Михаэль Везели, — в контексте «медленности» и работы с логикой разных времен их рассматривает Л. Кёпник [Кёпник, 2023, с. 72–100]. На наш взгляд, невозможно не отметить связь практик использования длинной выдержки и замедления процесса видения с эстетическим потенциалом длинного кадра как инструмента киноязыка (есть и ряд других направлений в поле современного искусства, которые способны расширить диапазон взгляда на длинный кадр — в частности практики видеоарта, но это уже находится за рамками данного исследования).

Однако нас интересует несколько другой аспект, а именно формирующееся в кадре уникальное *состояние-промежуток* перехода статичного изображения в движущееся и наоборот. Момент, когда в изображение, в котором все уже предопределено (в фотографию), врывается неожиданное движение, и наоборот, когда движущийся кинематографический кадр стремится стать фотографией. То есть речь идет не о разделении фотографического изображения и кинематографического длинного кадра и их сравнительном рассмотрении, а о случаях, когда на базе одного из них формируется другое: это может происходить буквально, как в одной из работ А. Киаростами, которая будет рассмотрена ниже, так и «метафорически» — когда опираясь на ключевые свойства, например, фотографического изображения, кинематографический кадр максимально стремится стать им, используя данную стратегию с той или иной эстетической целью. И в том и в другом случае на границе этого перехода формируется

особое состояние изображения, которое мы бы предложили назвать «статика-движение». В статье рассматривается, как на разных концептуальных, смысловых и метафорических уровнях решается диалог свойств статичного и движущегося изображения при использовании потенциала длинного кадра; предпринимается попытка выявить основные подходы и методы, которые используют разные режиссеры в работе с пограничным состоянием «статика-движение», тем самым раскрывая его эстетический потенциал, что и является предметом данного исследования. Для реализации поставленных целей и задач используется сравнительный анализ режиссерских подходов таких разных авторов, как А. Киаростами, Ш. Акерман, Ц. Минлян, Р. Депардон и Г. Панфилов.

Мгновение перехода и переход мгновения. Аббас Киаростами

Парадоксальным образом, фотография и короткий и длинный кадр одновременно — в ней всего лишь мгновение, но будучи обездвиженным, оно превращается в вечность, позволяя взаимодействовать с ним по заветам Ролана Барта: вглядываться, увеличивать, «замедлять» [см.: Барт, 2021]. Активизация взгляда — один из основополагающих процессов взаимодействия с фотографическим изображением и длинным кадром в кино, позволяющий раскрыть их потенциал.

«Киаростами мобилизует взгляд: он призывает и оживляет его, он сообщает ему бдительность. Это кино существует прежде всего и по сути — чтобы открывать глаза» [Нанси, 2021, с. 32], — так писал Жан-Люк Нанси об Аббасе Киаростами (عباس كيارستمی; 1940–2016), который во всей своей фильмографии так или иначе обращается к медитативным формам повествования и увеличению длины кадра. И.Н. Духан и А.Д. Старусева-Першеева в статье «Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду» (2022) отмечают парадоксальное сочетание медитативности визуального повествования и активизации взгляда как важную основу размышлений Жан-Люка Нанси и говорят об особой конструкции взгляда, «который становится не цепким и целенаправленным (как в традиционном кино), а скорее расслабленным и дрейфующим, это обостренная визуальная чувствительность, находящаяся в состоянии поиска» [Духан, Старусева-Першеева, 2022, с. 24]. Такое состояние

обостренного визуального поиска присуще и процессу рассмотрения статичного фотографического изображения, как было сказано выше. Не лишним будет отметить, что для авторской художественной стратегии Киаростами статичное изображение как фрагмент, как концентрированный застывший образ, как единица измерения взаимоотношений с образом реальности является важным центрирующим авторский взгляд элементом: это проявилось и в прямом обращении помимо кинематографа к практикам фотографии, а некоторые исследователи прослеживают влияние статичного изображения на конструирование образа в поэтическом тексте, которым Киаростами также занимался [Zipoli, 2014] (сам Киаростами, кстати, считал, «что поэзия – основа всего искусства» [Уроки Киаростами, 2024, с. 41]). В двух своих фильмах Киаростами предлагает зрителю прожить опыт взаимодействия с изображением, существующим на границе статики и движения, чтобы проанализировать и задействовать особенности и потенциал в том числе «мобилизованного» взгляда, реагирующего на движение или его остановку. Картины построены на двух разнонаправленных стратегиях исследования «мгновения перехода»: в случае зарождения движения в изображении и в случае его затухания, где сам процесс, предшествующий этому мгновению, также играет важную роль. Речь идет о фильмах «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (2003) и «24 кадра» (2016). Созерцательность, фигура наблюдателя, иной темпо-ритм японской культуры в целом выразились в уникальной манере повествования, основой которой становится в том числе неторопливое течение истории и увеличенная длина кадра, особенно характерная для японского режиссера Кэндзи Мидзогути (это в частности отмечает Марк Ле Фаню в своей работе «Мидзогути и Япония» [Ле Фаню, 2018]), а также точность выбора точки зрения и минимального количества средств для достижения необходимого эффекта, больше свойственная другому автору: «Всякое событие в фильме Одзу можно низвести до заранее заданного, ограниченного и точного числа планов» [Шредер, 2023, с. 79], — так пишет Пол Шредер о выражении трансцендентального стиля в кинематографе Ясудзиро Одзу. И Мидзогути, и Одзу «изучают» в своих произведениях созерцательность, граничащую с остановкой дыхания жизни — по сути с фотографией. Киаростами посвящает свою картину такой стратегии взгляда, при этом лишая происходящее на экране какого-либо

«содержания» — главным героем становится вода, текучая и пластичная, помещенная в статичную рамку пяти длинных кадров (только последний кадр с луной является комбинацией ряда кадров, но так, чтобы зритель этого не заметил), и незначительные события на ее фоне, представленные либо идущими утками, либо парой беседующих: да, эти появляющиеся персонажи находятся в движении, впрочем как и волны, набегающие на берег, но ритм движения выстроен Киаростами таким образом, что возникает ощущение, что кадр зафиксирован. Такой ритм движений в кадре, поддерживаемый монотонной звуковой партитурой (набегающие волны или квакающие лягушки), на уровне ощущения удваивает длительность кадров и одновременно пытается свести ее на нет, превращая в «мерцающую» статику или формируя особое пространство между двумя полюсами неподвижного и движущегося изображения, в котором «может разворачиваться сложный живописный процесс» [Honarpisheh, 2018]. Несколько слов о цифре пять — можно предположить, что Киаростами не случайно использует именно такое количество кадров, если вспомнить о традиции учения о пяти первостихиях, которые касаются и материальных аспектов, и чувственного восприятия человека; как раз к восприятию и может отсылать длительность кадров, исследуя устойчивость, гибкость, мощь и пустоту, присутствующие в учении.

В фильмах Одзу взгляд автора статичен, он смотрит в вечность через призму переходных состояний. В свою очередь, для иранского кинематографа и в целом персидской культуры одной из основополагающих метафор является метафора пути (напомним об указанных выше, осмысляемых Киаростами категориях в диалоге статики и динамики, на базе которых строятся его две стратегии: мгновение и процесс — они отсылают как к «пограничности», так и к «пути»). Процесс «пути зафиксированного взгляда», в который погружает зрителя Киаростами, приводит к тому, что движущееся изображение постепенно «трансформируется» (конечно, не буквально, а скорее на уровне ощущений) в статичное. Один кадр — одно мгновение. У него нет протяженности — оно и вспышка, и бесконечность одновременно. С помощью длинного кадра Киаростами буквально «ощупывает» этот вопрос, используя, как уже было сказано, две стратегии: в «Пяти» он подводит нас к «мгновению перехода» в статику, а в «24 кадрах» зритель, наоборот, выходит из этого мгновения к движению.

Картина «24 кадра» состоит из нескольких типов изображений: одного произведения живописи («Охотники на снегу» (1565) Питера Брейгеля Старшего), ряда фотографий из личного архива автора (с которыми он производит художественные манипуляции) и демонстрируемого покадрово (на экране компьютера в финальном кадре) фрагмента, кажется, из фильма «Лучшие годы нашей жизни» (1946) Уильяма Уайлера. Недвусмысленно прочитывается формальный ход от статичного живописного полотна через фотографию (которую Киаростами «оживляет» искусственным путем, как и живопись) к движущемуся изображению; да и название «24 кадра» не оставляет сомнений в том, что произведение есть посвящение кинематографу и исследование магии движения. Киаростами «распаковывает» фотографию, вычленив из нее «до» и «после», которые отсутствуют в ее природе, но концентрируются в рамке кадра при нажатии кнопки спуска — мы наблюдаем мгновение возрождения или зарождения движения внутри фотографии, встроенной в кинематографический длинный кадр с регламентированной автором длиной, равной «4 минутам 30 секундам» [Карахан, 2017] — внутри модуля для «конвертации запечатленного мгновения в длительность» [Карахан, 2017]. «Путь зафиксированного взгляда» разворачивается как бы в обратном направлении — если долго вглядываться в статичное изображение, в нем может появиться жизнь (Киаростами решает это буквально). И конечно же, его интересует, как при этом меняются наши отношения с изображением на этическом и эстетическом уровне.

Зафиксированное мгновение сбоя реальности. Шанталь Акерман и Цай Минлян

Отчетные, повторяющиеся, удваивающиеся и отражающиеся друг в друге, как вариации одного мгновения (сродни «ракурсам» и фазам), кадры из фильма Шанталь Акерман (Chantal Akerman, 1950–2015) «Жанна Дильман, набережная Коммерции 23, Брюссель 1080» (1975) похожи на скрупулезный отчет об обыденных фрагментах из жизни, которые предшествовали тотальному «сбою» — где «сбой» может восприниматься и как событие, которого до этого времени не было в повествовании, и как «вскрытие» однообразного привычного изображения, под непримечательной поверхностью которого при

активизации взгляда можно разглядеть то, что имеет потенциал резко изменить ход действительности (что-то похожее на *punctum* Ролана Барта [см.: Барт, 2021], если применить его образно ко всему визуальному повествованию). Акцентированная длина, статичная камера, выверенное пространство каталогизируют последовательность действий Жанны, в восприятии зрителя фильм практически способен превратиться в один кадр, замедленный до статичных «кадриков» на пленке, из которых он состоит. Максимальное стремление к течению реального времени фактического действия на экране, при минимальном количестве речи (что немаловажно для восприятия длительности), замедляет действие до такой степени, что оно пребывает на грани того, чтобы стать фотографией; особенно это видно в те моменты, когда героиня выходит из кадра, а камера продолжает терпеливо наблюдать за оставшимся в одиночестве пространством. Было ли в этом пространстве вообще движение? Акерман словно проверяет статичные стены, закрепленные в рамке кадра, тем, что внедряет в них фигуру человека (стоит отметить название, которое выглядит как строка из адресной книги — где имя «булавкой» прикреплено к предельной точке в пространстве). Проверяет она и нас, зрителей, сталкивая с вопросом о природе движения как такового — оно иллюзия или нет и что считать фактом его запечатления. И только «решающий момент»⁽¹⁾ (позволим себе применить этот термин в таком контексте), выраженный в действии — убийстве, которое совершает главная героиня, ненадолго разрушает зафиксированную «статику» серийных действий. Из потока изображений «выпало» одно, разорвав цепочку фаз, став визуальным и смысловым событием, — одна из причин, по которым изображения вообще создаются.

Если Шанталь Акерман интересует сбой-событие, который разрывает «статику» пространства и кадра и становится «решающим» подтверждением «движения», то Цай Минлян (Cài Míngliàng, род. 1957) в своих картинах, снятых в манере, тяготеющей к эстетике фотографического изображения, скорее обращается к сбою во времени и к его материальному подтверждению именно за счет изображения,

(1) Понятие решающего момента ввел Анри Картье-Брессон применительно к репортажной фотографии — как самого концентрированного момента для съемки фотографии, в котором может выразиться содержание во всей полноте.

стремящегося к фотографии. Для Цай Минляна размышление о времени, одна из основополагающих тем в его фильмах, в том числе в раскрытии аспекта, связанного с соотношением времени реально-го действия (в жизни) с его временем на экране (эту важную черту языка Цай Минляна, связанную с сопоставлением длительности двух времен упоминает С. Лим [см.: Lim, 2014] как одну из причин обращения к длинным кадрам), мы бы назвали работой с исследованием «сбоя», который происходит с реальным временем при его попадании в экранное пространство или даже шире, в пространство зафиксированного изображения, предназначенного для просмотра. В картине «Прибежище дракона» (2003) одной из тем становится сама материальность процесса просмотра и его длительность. Кинотеатр, экран, пленка — фиксированные «статичные», замирающие и уходящие в прошлое атрибуты взаимодействия с визуальным произведением. Попадание в кинотеатр зрителя — это уже сбой во времени для Цай Минляна, возможность встречи с «призраками» других времен — то свойство, которое несет в себе и фотография, и кинематограф с момента своего возникновения. Невероятно длинные кадры в полупустом зале кинотеатра накануне его закрытия, где актеры предлагают наблюдать за тем, как они смотрят фильм (движущееся изображение) в специально предназначенной для этого «декорации», кинотеатре (который, кстати, также потерял свои позиции в современном контексте просмотра — нам бы хотелось обратить особое внимание на то, что именно условия просмотра фильма в кинотеатре максимально способствуют «активизации взгляда», о важности этого процесса было написано выше). Этими длинными кадрами Цай Минлян раскладывает течение времени на фрагменты, «подтверждая» существование материальности каждого. Особую роль играет присутствие смотрящих людей (как в кинотеатре в фильме, так и уже непосредственно зрителей самой картины Цая): Цай Минлян превращает кадры своего фильма в изображения сродни фотографическим или похожим на «живые картины», намекая, что именно длительность взгляда, направленного на них, способна дать им жизнь (как и взгляд человека подтверждает своим интересом существование объекта), а не длительность, заложенная в изображении как таковом. Тем самым он будто бы нивелирует разницу между фотографией и кинематографическим длинным кадром: и то

и другое, в конечном счете, — капсула времени (мгновения времен), раз и навсегда сконструированный маленький «кинотеатр» в рамке кадра. Время, отраженное в изображении, — уже и есть «сбой», так как по своей сути реальное время жизни и не должно быть материально зафиксировано (да до конца и не может), изображение же внедряется в материю жизни, крадет из нее фрагмент и оставляет его навсегда в небытии — как закрывшийся кинотеатр.

Замораживание факта безвременья. Раймон Депардон и Глеб Панфилов

Если обратиться к слову «безвременье» в значении периода смены времен, метафорически можно его применить и к статичному, и к движущемуся изображению: реальность, становясь изображением, вырывается из течения времени жизни и переходит в иное качество, которое можно было бы обозначить как безвременье. Какому времени принадлежит фотография или движущееся изображение? Можно найти различные варианты ответов на этот вопрос и сказать о художественном времени произведения, об историческом времени контекста и так далее, но факт в том, что они все перетекают друг в друга под влиянием реальности, восприятия и, по сути, пребывают в безвременье. Как и человек, который пытается маркировать «настоящее» (в том числе фиксируя его в изображении, тем самым останавливая) — в то время как оно является *не останавливающимся* периодом смены времен между прошлым мгновением и будущим.

Раймон Депардон (Raymond Depardon, род. 1942) — профессиональный фотограф, в его карьере множество работ, связанных с документальным направлением — с сохранением и предъявлением факта. В картине «Пленница пустыни» (1990) Депардон обращается к осмыслению реальной истории француженки-археолога, оказавшейся в плену в Африке (изначально автор снимал документальные материалы с ней). Для осмысления фактов он выбирает несколько важных дистанций, которые лишают эти факты привязки к реальному времени и переводят в метафорическое изображение, соответствующее внутреннему состоянию героини, в котором господствует безвременье. Каждый кадр картины представляет собой «фотографию» несмотря на то, что движение в них присутствует. Большую роль в создании такого

эффекта играет характер выстраиваемых Депардоном композиций: они всегда взвешенные, стремящиеся к плоскостному изображению, в них есть четкое сопоставление частей и их отношения, в своей лаконичности система построения изображения больше характерна для одиночного фотографического снимка, которому необходимо сконструировать исчерпывающий в своем минимализме образ. Депардон собирает на экране мир, построенный на парных сочетаниях: европейская женщина и коренной народ Африки, земля и небо (чаще всего с завышенной или очень заниженной линией горизонта в кадре), пленение и свобода и, конечно, — статика и движение. Героиня, попавшая в плен, в своем европейском, довольно городском платье и с непокрытой головой, давно уже бы умерла в пустыне — она инородна даже не по каким-то культурным и внешним признакам, она — вырванный из движения ее жизни элемент, помещенный в иной контекст (неслучайно, вспоминая свою «прошлую» жизнь, в одном из кадров героиня уничтожает фотографии — погружая тем самым себя в еще большее безвременье, избавляясь от материальных свидетельств своего существования). Депардон использует акцентированную длину кадра с четкой застывшей композицией и логическими несоответствиями внутри (например, одежда героини не соответствует месту) — он задает вопрос «что это за время, где оно?». На самом деле, этого времени нет — таким может стать зафиксированный автором факт реальности в изображении. Депардон обращается еще к одному важному аспекту, связанному со статичным и движущимся изображением, к вопросу его соотношения с реальным пространством и временем, с точки зрения фиксации (мы не говорим сейчас о вымышленных историях в фотографиях и на экране, речь идет именно о процессе создания «образа факта») — как конструируется образ факта, как из безвременья между реальностью, сознанием художника, машиной и материальным носителем в нем запускается время жизни «в глазах смотрящего». В «Пленнице пустыни» время запускается в конце, когда героиня Сандрин Боннер возвращается из плена (во всех смыслах этого слова) — и зритель вместе с ней из плена изображения. Именно для этого Депардону нужен диалог между эстетикой фотографии и длинным кадром.

Глеб Панфилов (1934–2023) в картине «Прошу слова» (1975) использует обращение к фотографическому изображению как к «свидетелю»

истории и времени, свидетелю факта, за которым может ничего и не быть. Он решает это буквально в фильме про женщину (мать, рабочую, спортсменку), которая достигает управления устройством жизни других людей: выстраивается целая линия статичных планов, в которых персонажи (или только главная героиня) надолго почти что замирают в одной позе (при этом они могут говорить, но доминирующую роль играет изображение), которая вписывается в «рамку» как в прямом, так и в переносном смысле слова. Из движущегося потока истории Елизавета Андреевна (главная героиня фильма) становится «отпечатком» — образом, или «образцом», или ни тем ни другим. Факт истории оказывается вырванным фрагментом, погруженным в «безвременье»; оживляя его, мы пытаемся взглянуть в смысл, но кажется, что движение смысла не прибавляет. Балансирование на грани статичного и движущегося изображения позволяет открыть возможность балансирования в размышлениях о «факте» и «образе факта», хранящих в себе время, и о том, какую роль в этом хранении играет динамика и пауза. А еще позволяет подумать о «правде» и «неправде» предъявленного факта (уместно будет вспомнить и об эзоповом языке, о выразительной роли которого в фильме пишет О.К. Рейзен [Рейзен, 2018, с. 29]: на наш взгляд, акцентированная длительность в некоторой степени становится одним из его инструментов). Главная героиня со своими «утопическими» идеями фиксируется режиссером с предельным вниманием к природному свойству фотографии и кинематографа создавать копию реальной действительности. Но что фиксирует камера в фильме Г. Панфилова? Правдоподобие неслучившейся утопии или утопию правды как таковой — это остается на усмотрение зрителя.

Заключение

От концептуального и философского «препарирования» движения (А. Киаростами) через разговор о взаимоотношениях пространства и времени с движением и его материальностью (Ш. Акерман и Ц. Миньян) до метафорического разговора о природе и конструкции «факта», повисающего в «безвременье» пространства художественных смыслов в статичном и движущемся изображении (Р. Депардон и Г. Панфилов), — потенциал длинного кадра в контексте диалога

с эстетическими свойствами фотографического статичного изображения дает возможность обозначить различные вопросы, связанные с природой изображения как такового и его восприятием. Активизация взгляда через акцентированную длительность и снижение интенсивности движения камеры и персонажей внутри, через особые подходы в работе со звуком (например, минимизация речи на фоне растущей длительности кадра) создает ситуацию уникального контакта между изображением и зрителем, позволяя почувствовать «материальность» незначительного времени жизни через переходное состояние «статика-движение». «В отношении к кино фотография выглядит основой и примитивом. Наверное, поэтому, несмотря на ее разрастающееся всеприсутствие в социуме, мы испытываем к ней ностальгическую нежность, словно к собственному прошлому. Она меньше и поэтому больше, чем кино, — невидимая внутри последовательности кинокадров, незаметная в гладком движении экранных образов. Она, несмотря на свою повседневную стертость, навсегда останется чем-то немислимым, каким-то невообразимым чудом» [Левашов, 2002, с. 3], — так о фотографии писал Владимир Левашов. Длинный кадр соединяет в себе и чудо фотографии, и чудо кино в своем стремлении познать чудо самой жизни.

Список литературы:

1. Базен А. Что такое кино? / Пер. с фр.; вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. 383 с.
2. Барт Р. Camera Lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с франц. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. 192 с.
3. 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. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2022-3-9-38>.
4. Карахан Л. Вне конкурса. «24 кадра», автор Аббас Киаростами // Искусство кино. 2017. № 4. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/vne-konkursa-24-kadra-avtor-abbas-kiarostami/> (дата обращения 20.02.2023).
5. Кёпник Л. О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 344 с.
6. Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой, вступ. ст. Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. 442 с.
7. Ле Фаню М. Мидзогути и Япония / Пер. с англ. Е. Грушевой. М.: Rosebud Publishing, 2018. 226 с.
8. Левашов В. Фотовек. Очень краткая история фотографии за последние сто лет. Нижний Новгород: Центр современного искусства Кариатида, 2002. 125 с.
9. Нанси Ж.-Л. Очевидность фильма: Аббас Киаростами / Пер. с франц. А. Гараджи. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 112 с.
10. Рейзен О.К. Современное российское кино в контексте мирового // Вестник ВГИК. 2018. Т. 10. № 4. С. 26–39.
11. Уроки Киаростами / Под ред. П. Кронины; пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2024. 256 с.
12. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
13. Flanagan M. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film: PhD Dis. University of Exeter, 2012. 228 p.
14. Honaripisheh D. Waves of Stasis: Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami's Five (Dedicated to Ozu) // Iran Namag. URL: <https://www.irannamag.com/en/article/waves-stasis-photographic-tendency-cinema-kindness-kiarostamis-five-dedicated-ozu/> (дата обращения 19.10.2024).
15. Koepnick L. The Long Take: Art Cinema and the Wondrous. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
16. Lim S.H. Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014. 242 p.
17. Mulvey L. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books, 2006. 218 p.
18. Watts P. Roland Barthes' Cinema / Ed. by D. Andrew, Y. Citton, V. Debaene and S.D. Iorio. Oxford University Press, 2016. 216 p.
19. Zipoli R. Still Images: Kiarostami's Poetry and Cinema // AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication. 2014. № 11. P. 9–20. <https://dx.doi.org/10.1400/231067>.

References:

- 1 Bazin A. *Chto takoe kino?* [What Is a Cinema?], transl. from French., intr. article I. Vaysfeld. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 383 p. (In Russian)
- 2 Barthes R. *Camera Lucida: Kommentarii k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography], transl. from French. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2021. 192 p. (In Russian)
- 3 Dukhan I.N., Staruseva-Persheeva A.D. Opticheskie strategii novykh media: ot perspektivizma k dreifuyushchemu vzglyadu [Optical Strategies of New Media: From Perspectivism to a Drifting Gaze]. ПРАЭХМА. *Problemy vizual'noi semiotiki*, 2022, issue 3 (33), pp. 9–38. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2022-3-9-38>. (In Russian)
- 4 Karakhan L. Vne konkursa. "24 kadra", avtor Abbas Kiarostami [Out of Competition. 24 Shots, by Abbas Kiarostami]. *Iskusstvo kino*, 2017, no. 4. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/vne-konkursa-24-kadra-avtor-abbas-kiarostami/> (accessed 20.02.2023). (In Russian)
- 5 Koepnick L. *O medlennosti* [On Slowness], transl. from English N. Stavrogina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 344 p. (In Russian)
- 6 Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti* [The Nature of Film: Rehabilitation of Physical Reality], short transl. from English D.F. Sokolova, intr. article R.N. Yurenev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 442 p. (In Russian)
- 7 Le Fanu M. *Midzoguti i Yaponiya* [Mizoguchi and Japan], transl. from English E. Grushevskaya. Moscow, Rosebud Publishing, 2018. 226 p. (In Russian)
- 8 Levashov V. *Fotovek. Ochen' kratkaya istoriya fotografii za poslednie sto let* [Photocentury. A Very Brief History of Photography over the Last Hundred Years]. Nizhnii Novgorod, Tsentr sovremennogo iskusstva Kariatida Publ., 2002. 125 p. (In Russian)
- 9 Nancy J.-L. *Ochevidnost' fil'ma: Abbas Kiarostami* [The Evidence of the Film: Abbas Kiarostami]. Moscow, Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2021. 112 p. (In Russian)
- 10 Reizen O.K. Sovremennoe rossiiskoe kino v kontekste mirovogo [Contemporary Russian Cinema in the Context of World Cinema]. *Vestnik VGIK*, 2018, vol. 10, no. 4, pp. 26–39. (In Russian)
- 11 *Uroki Kiarostami* [Lessons from Kiarostami], ed. P. Kronin, transl. from English A. Shulgat. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2024. 256 p. (In Russian)
- 12 Shreder P. *Transsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bressson, Dreier* [Transcendental Style in Movies: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. from English A. Shulgat. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russian)
- 13 Flanagan M. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, PhD Dis. University of Exeter, 2012. 228 p.
- 14 Honaripisheh D. Waves of Stasis: Photographic Tendency and a Cinema of Kindness in Kiarostami's *Five* (Dedicated to Ozu). *Iran Namag*. Available at: <https://www.irannamag.com/en/article/waves-stasis-photographic-tendency-cinema-kindness-kiarostamis-five-dedicated-ozu/> (accessed 15.10.2024).
- 15 Koepnick L. *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. 288 p.
- 16 Lim S.H. *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2014. 242 p.
- 17 Mulvey L. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London, Reaktion Books, 2006. 218 p.
- 18 Watts P. *Roland Barthes' Cinema*, eds. D. Andrew, Y. Citton, V. Debaene and S.D. Iorio. Oxford University Press, 2016. 216 p.
- 19 Zipoli R. Still Images: Kiarostami's Poetry and Cinema. *AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication*, 2014, no. 11, pp. 9–20. <https://dx.doi.org/10.1400/231067>.