Galactica Media: Journal of Media Studies. 2025. No 3 | ISSN: 2658-7734
Screen: Utopia, Take, Archive | https://doi.org/10.46539/gmd.v7i3.672

Long Take in Cinema: A Philosophical Analysis (Based on the Works of Andrei Tarkovsky)

Anastasia V. Kucherova

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia. Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru
ORCID https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Received: 2 February 2025 | Revised: 17 April 2025 | Accepted: 28 April 2025

Abstract

The aim of the article is to formulate the philosophical approaches to the interpretation of the long take as an aesthetic tool in the cinema of Andrei Tarkovsky. The problematic of the study lies in the possibility of a more comprehensive analysis of the long take as an aesthetic and philosophical tool in his work. It looks especially important to consider this cinematographic technique as a practice endowed with various philosophical meanings. It seems that this will potentially enrich both existing studies of long takes and the analysis of Tarkovsky's films. The relevance of the article is due to the revival in contemporary cinema of interest in contemplative aesthetics and long takes as a counterweight to the clip editing of mass cinema (which is associated with the phenomenon of "Slow cinema"), as well as the fact that Tarkovsky's legacy continues to have a significant influence on world cinema. The results of the study demonstrate that the long take in the works of A. Tarkovsky represents a special aesthetic and philosophical practice. Based on the material of his films, the relationship between the duration of shots and the ontological, existential and phenomenological aspects of the film language is revealed. It is substantiated that the long take can be considered as a means of "photographic authenticity" of cinema and enhancing realism; this activates the work of thinking and memory of the viewer, forming the basis for his/her independent interpretations of what s/he saw. Also, the long take can be considered as a way of involving the viewer as a participant in the sensory experience of the film, going beyond the direct narration. In addition, it becomes an instrument that allows time to manifest itself in its natural flow, creating conditions for understanding its ontological nature. The long take contributes to the erasure of the boundaries between the real and the imaginary and the disclosure of the transcendental, and it also forms the conditions for an ethical dialogue with the viewer. The work is addressed to film scholars, philosophers, cultural researchers, and a wider audience interested in cinema and its philosophical aspects.

Keywords

Long Take; Andrei Tarkovsky; Philosophy of Cinema; Phenomenology of Perception; Temporality; Slow Cinema; Representation of Time; Ivan's Childhood; Andrei Rublev; Solaris; Stalker; Mirror; Nostalgia; The Sacrifice

This work is licensed under a Creative Commons "Attribution" 4.0 International License

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2025. No 3 | ISSN: 2658-7734
Экран: утопия, кадр, архив | https://doi.org/10.46539/gmd.v7i3.672

Длинный кадр в киноискусстве: философский анализ (на примере творчества А. А. Тарковского)

Кучерова Анастасия Валерьевна

Институт философии РАН. Москва, Россия. Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru
ORCID https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Рукопись получена: 2 февраля 2025 | Пересмотрена: 17 апреля 2025 | Принята: 28 апреля 2025

Аннотация

Цель данной статьи — рассмотреть философские подходы к интерпретации длинного кадра как эстетического инструмента в кинематографе Андрея Арсеньевича Тарковского. Проблематика исследования заключается в возможности осуществления более комплексного анализа длинного кадра как эстетического и философского инструмента в творчестве режиссера; особенно важным представляется изучение этого кинематографического приема как практики, наделенной разнообразными философскими смыслами, что потенциально обогатит как существующие исследования длинных кадров, так и анализ картин А. А. Тарковского. Актуальность статьи обусловлена возрождением в современном киноискусстве интереса к созерцательной эстетике и длинным кадрам как противовесу клиповому монтажу массового кинематографа (что связано с феноменом “Slow cinema”), а также тем, что наследие А. А. Тарковского продолжает оказывать значительное влияние на мировой кинематограф. Результаты исследования демонстрируют, что длинный кадр в работах А. А. Тарковского представляет особую эстетико-философскую практику. На материале его фильмов выявляется взаимосвязь между длительностью кадров и онтологическими, экзистенциальными и феноменологическими аспектами киноязыка: обосновывается, что длинный кадр может рассматриваться как средство «фотографической достоверности» кино и усиления реализма, что активизирует работу мышления и памяти зрителя, формируя основу для его самостоятельных интерпретаций увиденного; как способ вовлечения зрителя как соучастника в чувственный опыт фильма, выходящий за рамки нарративной линейности; длинный кадр также становится инструментом, позволяющим времени проявиться в его естественном течении и создающим условия для постижения его онтологической природы. Кроме того, длинный кадр способствует стиранию границ между реальным и воображаемым и раскрытию трансцендентного, а также формирует условия для этического диалога со зрителем. Работа адресована киноведам, философам, исследователям культуры и широкой аудитории, интересующейся кинематографом и его философскими аспектами.

Ключевые слова

длинный кадр; Андрей Тарковский; философия кино; феноменология восприятия; темпоральность; медленное кино; репрезентация времени; Иваново детство; Андрей Рублев; Солярис; Сталкер; Зеркало; Ностальгия; Жертвоприношение

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0

Введение. Длинный кадр в кинематографе

Длинным кадром[1] принято называть продолжительный по времени непрерывный кадр, снятый без монтажных склеек. Первые эксперименты с продолжительной съемкой характерны еще для периода немого кино, когда сама техническая специфика аппарата определяла возможности монтажа: на раннем этапе (конец XIX – нач. XX вв.) продолжительность кадра ограничивалась емкостью пленочной катушки и стационарностью громоздких камер. Однако уже к 1920-м годам с развитием монтажной теории, особенно в советской школе (С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, В. Пудовкин), длинный кадр оказался противопоставлен монтажу как альтернативному принципу построения киноязыка. В то время как монтажный кинематограф разрабатывал способы конструирования смысла через столкновение и сопоставление кадров (С. Эйзенштейн) и приобретал всю большую популярность в Голливуде, представители альтернативной традиции (Ж. Ренуар, О. Уэллс, К. Мидзогути) предложили иную эстетику, подразумевавшую использование длинных кадров-эпизодов с построением глубинной мизансцены и движением камеры: оказалось, что такой способ съемки может вызывать у зрителя не меньшее напряжение, чем динамичный монтаж (что было продемонстрировано, например, О. Уэллсом в первой сцене «Печати зла» (1958), А. Хичкоком в «Веревке» (1948) — экспериментальном фильме с псевдооднокадровой съемкой).

Примечательно, что в истории кинематографа длинный кадр как ведущий художественный принцип ассоциируется с разными национальными традициями в разные периоды времени: французским поэтическим реализмом 1930-х (Ж. Ренуар), итальянским неореализмом 1940-50-х (Р. Росселлини, В. Де Сика), японским кинематографом середины XX века (особенно Я. Одзу, К. Мидзогути), а позднее — с экспериментами восточноевропейских режиссеров 1960-70-х (М. Янчо, А. Тарковский, Т. Ангелопулос). Цифровая революция 1990-2000-х годов устранила ограничения по длительности записи, а внедрение моторизованных кареток, подвесов, дронов и современных средств постобработки позволило расширить выразительный потенциал длинного кадра и сделать его инструментом создания новых кинематографических смыслов. В частности, современный этап обращения к длинным кадрам связан с феноменом «медленного кино» (Slow Cinema), который объединяет творчество различных режиссеров конца XX – начала XXI века (Б. Тарр, Т. Ангелопулос, А. Вирасетакул, А. Киаростами и др.); в эпоху доминирования активного голливудского монтажа эта традиция может восприниматься как элитарная,

1 В англоязычных исследования то, что в данной статье определяется в качестве длинного кадра, обозначается термином “long take”, который на русский язык часто переводят как «длинный план». Так как в русском языке под планом понимается крупность изображения (средний план, общий план и т.д.), представляется более уместным использовать слово «кадр»: время работы камеры с момента ее включения и до остановки съемки.

арт-хаусная, противопоставленная массовому кинематографу. Уже к началу XXI века исследователи фиксируют, что индустрия развлечений практически отказалась от длительных сцен в пользу агрессивного «интенсифицированного монтажа», нацеленного на максимально быстрое развитие сюжета (напр., концепт «интенсивной непрерывности» Д. Бордуэлла (Bordwell, 2017, p. 246–253)). В связи с этим длинный кадр становится не просто формальным приемом, но выражением определенной этической позиции противостояния быстрому ритму современной визуальной культуры, призванному формировать особый эстетический опыт, побуждающий зрителя ощущать течение времени, замечать детали и более глубоко погружаться в экранные события.

Отдельную проблему представляет определение того, какой кадр считать «длинным». Большинство исследователей сходятся в том, что длинный кадр предполагает непрерывную съемку на протяжении ощутимо большего периода времени, чем это происходит в среднем в монтажном фильме (Totaro, 2001, p. 3). При этом очевидно, что «длинность» нельзя сводить лишь к подсчету секунд: в разных стилях и у разных режиссеров одна и та же протяженность кадра способна восприниматься зрителем либо органично, либо как затянувшаяся. Вопрос усложняется и различными стилевыми конвенциями и культурными привычками: если в эпоху немого кинематографа средняя длина кадра составляла около 5-10 секунд, а в современном голливудском кино она сократилась до 2–4 секунд (Bordwell, 2002, p. 17), то в жанровом фильме кадр продолжительностью от 25 секунд уже расценивается как «долгий» (Totaro, 2001, p. 4). Соответственно, в стилистике «медленного кино», где длина кадров значительно превышает стандартную, длинный кадр может смещаться к 5–7 мин. и более (Gibbs & Pye, 2017).

Исследователи неоднократно обращались к вопросу, почему один и тот же временной отрезок в одних случаях становится субъективно «замедленным», а в других не вызывает аналогичного ощущения. Одной причины, конечно, не существует; на это влияет множество факторов: общий ритм фильма, степень эмоциональной и визуальной насыщенности сцены, насмотренность зрителя и его готовность к восприятию длиннокадровых эпизодов. Подчеркнем, что длинный кадр определяется не только как технический способ съемки, но прежде всего как «эффект, который он производит в окончательной версии фильма» (Totaro, 2001, p. 11). При этом он не обязательно представляет собой изолированную сцену, снятую одним непрерывным дублем — его воздействия часто формируется в сочетании с монтажом. Как подчеркивает Брайан Хендерсон, один из первых академических теоретиков “long take”, стиль длинного кадра «всегда предполагает взаимодействие длинных кадров и монтажа» (Henderson, 1971, p. 7). Кроме того, длинный кадр ассоциируется с непрерывностью места, пространства и действия, что является важным аспектом его концептуального определения в кинематографе.

Таким образом, «длинный кадр» не может быть описан лишь через его временные количественные характеристики: каждый конкретный случай употребления данного приема зависит от контекста, задается стилистическими и эстетическими параметрами всего фильма.

Не будет преувеличением сказать, что среди режиссеров, работавших с длинным кадром, Андрей Тарковский занимает особое место. Для его кинематографического языка характерно столь активное использование длинных кадров, что это делает их, согласно типологии Д. Тотаро, исключительным структурным принципом его фильмов (Totaro, 2001, p. 19). Техника длинных кадров прослеживается уже в его ранних работах, особенно начиная с «Андрея Рублева» (1966), и достигает кульминации в «Жертвоприношении» (1985), где первая сцена представляет собой единый кадр продолжительностью около девяти минут. Следует отметить сложность построения таких кадров у А. Тарковского, обусловленную внутрикадровым монтажом и их многофункциональностью. Так, практически во всех его фильмах встречается экспозиционная функция длинного кадра как общего заявочного плана, который позволяет очертить пространство действия и одновременно задействовать воображение зрителя. Например, в начале «Ностальгии» (1983), автомобиль пересекает поле на дальнем плане и останавливается, сопровождаемый закадровым разговором героев о посещении церкви. Зритель пока ничего не знает ни об их взаимоотношениях, ни о сюжете; длинный кадр утреннего поля с остановившейся вдали машиной побуждает его строить предположение о происходящем, активизируя восприятие и погружая зрителя в произведение. Представляется, что в творчестве Тарковского длинный кадр наряду с «техническими» функциями (экспозиционной, ритмической, монтажной) обретает и качественно иное значение. Тарковский видел в кинематографе не столько средство повествования, сколько способ исследования фундаментальных вопросов человеческого существования, и длинный кадр стал для него не техническим решением, но методом философского осмысления реальности, времени и духовных аспектов человеческого бытия, что делает его творчество особенно значимым в рамках теоретического анализа этого приема.

Философские измерения длинного кадра

Реалистическая традиция

Начало серьезного теоретического осмысления длинного кадра положили работы французского кинокритика Андре Базена, который противопоставлял два подхода к созданию фильма, выделяя «тех, кто верит в образность, и тех, кто верит в реальность» (Базен, 1972, с. 81). «Верящие в образ» — это главным образом представители монтажной школы (Эйзенштейн, Кулешов), которые посредством монтажа создавали новые смыслы, не существовавшие в отдельно взятых кадрах. «Верящие в реальность» — режиссеры, предпочитавшие длинные кадры и глубинную мизансцену (Ренуар, Уэллс,

позже — Росселлини, Де Сика), стремившиеся передать реальность в ее непрерывности, минимизируя вмешательство режиссера в естественный ход событий. В своих фундаментальных трудах, в частности вошедших в сборник «Что такое кино?» (1958–1962), Базен развил теорию «чистого» кинематографа и сформулировал преимущества реалистической манеры съемки перед монтажным кино: по его мнению, длинный кадр в наибольшей степени соответствует онтологической природе кинематографа как «окна в реальность», поскольку «уже не раскадровка выбирает за нас то, что надлежит увидеть, придавая таким образом увиденному априорную значимость; теперь сам разум зрителя вынужден различать свойственный данной сцене драматический спектр, вглядываясь в своеобразный параллелепипед непрерывной действительности» (1972, с. 265), благодаря чему он «имеет полную возможность наблюдать и выбирать и даже время от времени делать выводы» (1972, с. 109). Длительная сцена побуждает аудиторию активнее вовлекаться в смыслообразование фильма: вместо того, чтобы с помощью монтажа направлять внимание зрителя, режиссер предлагает ему свободу восприятия и размышления. В этом Базен усматривал особую честность кинематографа, время и пространство в котором могут быть представлены как единое целое, не расчлененное монтажом.

Другой классик теории кино, Зигфрид Кракауэр, также подчеркивал реалистическую природу киноискусства, считая, что фильм должен стремиться к раскрытию физической реальности, показывая мир таким, какой он есть: именно длительные незамаскированные наблюдения за материальным миром придают кинематографу способность фиксировать «непосредственное присутствие» вещей. Кракауэром было введено понятие своеобразного «сновидческого реализма», подразумевающего настолько правдивое и невымышленное отображение фильмом материального мира, что последнее производит на зрителя впечатление ирреального сна. Как он писал в работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960), «фильм больше всего походит на видение тогда, когда он потрясает нас неприкрашенным и бесспорным присутствием естественных объектов — когда они выглядят так, словно камера только что извлекла их из чрева физического бытия, так, словно еще не перерезана пуповина, соединяющая изображение с реальностью» (Кракауэр, 1974, с. 220). Кажется возможным заключить, что в некотором смысле «шокирующая достоверность» непрерывных кадров как раз и создает эффект подлинного присутствия, о котором писали реалистически настроенные теоретики. В русле созданной ими традиции длинный кадр стал рассматриваться как средство «фотографической достоверности» кино: он фиксирует происходящее во времени и пространстве без очевидного вмешательства монтажа, оставляя зрителю свободу для интерпретации увиденного.

Продолжая эту линию рассуждений, английский теоретик Питер Уоллен писал, что в авторских фильмах 1960-х –1970-х годов сложился особый стиль, основанный на использовании длинных кадров: режиссеры вроде Миклоша Янчо, Микеланджело Антониони, Тео Ангелопулоса и Андрея Тарковского стали ассоциироваться прежде всего с неторопливым стилем съемки, возникновение которого исследователь связывает с реакцией на ускоряющийся монтаж мейнстримного кинематографа (Wollen, 2002, p. 270). В отличие от этого, если кадр растягивается во времени, аудитория вынуждена самостоятельно наполнять пустоту интерпретацией и эмоциональным содержанием (De Luca & Jorge, 2015, p. 317), что формирует у зрителя активную позицию со-творца: будучи оставленным наедине с длительной сценой, он привносит в нее свои ассоциации, свой культурный и личный опыт. Созерцание длинного кадра предстает как герменевтический акт, способный также некоторым образом изменить самого зрителя: согласно Х.Г. Гадамеру, в переживании искусства зритель не пассивен, но становится его участником (Гадамер, 1991, с. 289–297), потенциально трансформируется под влиянием искусства; при этом он, «как и художник, играет важнейшую роль в развитии тем, которые затрагивает искусство» (Stanford Encyclopedia of Philosophy), так что «мы рассматриваем создание произведения и как задачу, относящуюся к нам самим» (Гадамер, 1991, с. 294). В результате происходит не только рождение смысла во взаимодействии зрителя с образами, но и его более глубокое психологическое вовлечение в происходящее: длинные кадры способны функционировать как своего рода «антисобытие», замедляя темп повествования и переводя фокус с внешнего действия на внутренние переживания персонажей и зрителя, «они растягивают или сжимают время не затем, чтобы сбить нашу концентрацию, а чтобы усилить процессы восприятия и обострить чувствительность к тому, что в суете современности обычно ускользает от глаз» (Koepnick, 2017, p. 2).

Наряду с рассуждениями о «демократичности» длинного кадра, предоставляющего зрителю свободу выбора объектов внимания, традиционно подчеркивается, что данная свобода не абсолютна: даже в длительных статичных кадрах композиционные решения, освещение, цветовые акценты и другие элементы мизансцены определенным образом задают последовательность визуального восприятия (Bordwell, 2017, p. 213). Так, для Тарковского характерен прием медленного наезда камеры в пределах единого статичного кадра, который обеспечивает тонкую трансформацию композиционного строя, управляя взглядом зрителя посредством увеличения крупности плана и формируя особую динамику перцептивного процесса, исключающую монотонность восприятия. Кроме того, в картинах режиссера присутствует сложная работа камеры и звука, позволяющая удерживать внимание и одновременно создающая пространство для размышления, приглашающая зрителя бродить по картине взглядом и вслушиваться — как если бы он физически находился

в показываемом месте (когда, например, на экране демонстрируется колыхание травы, течение воды, общие планы природы, каких-либо объектов и т. п.), что создает «текучую мизансцену». Вовлекаясь в происходящее, зритель сильнее погружается в материальный мир кадра, где пространство становится осязаемым, что побуждает искать подходы, которые могли бы объяснить этот уникальный опыт.

Феноменологический подход к длинному кадру

Феноменологический подход, сосредоточенный на исследовании способа, которым зритель переживает проявление реальности на экране, предлагает подходящий инструментарий. В русле феноменологического анализа отмечается, что подобного рода кадры не только показывают мир, а приглашают зрителя пережить его: реальность на экране становится не объектом наблюдения, но живым пространством соучастия и эмоционального вовлечения. Так как в классической феноменологии (Гуссерль, Мерло-Понти) восприятие предполагает активное участие субъекта в конструировании смысла воспринимаемого, монтаж и длинный кадр по-разному структурируют этот процесс.

Пьер Паоло Пазолини в эссе “Observations on the Long Take” (1967) предлагал задуматься о природе киноповествования на примере хроники убийства Дж. Кеннеди. Для Пазолини последняя представляет ценность именно как непрерывное наблюдение: камера в ней выступает глазом очевидца, предоставляющим единую точку зрения на реальность в отличие от дробящего единое течение времени монтажа, который, одновременно выделяя несколько «настоящих» в разных кадрах и ракурсах, лишает каждое из них абсолютной достоверности (Pasolini, 1980, p. 3). Пазолини сделал вывод: «невозможно воспринимать реальность иначе, как из одной точки зрения» в момент настоящего времени (1980, p. 3). Отсюда вытекает следующее преимущество единого длительного кадра: он наиболее близок к непосредственному человеческому опыту и создает эффект документальной правды даже в случае, если сцена вымышлена. С феноменологической точки зрения это стремление к комплексному познанию перекликается с гуссерлевским понятием жизненного мира (Lebenswelt), где реальность дана субъекту как единое поле опыта, не разделенное на дискретные элементы (Фролов, 2021). Длинный кадр, таким образом, становится способом воспроизведения этого жизненного мира на экране, позволяет зрителю проникнуть в «плоть» кинообраза.

У М. Мерло-Понти восприятие всегда связано с телесностью. В эссе «Кино и новая психология» (1948) он пишет, что фильм передает не столько визуальную информацию, сколько воспроизводит структуру восприятия и выявляет «союз духа и тела», их взаимное выражение, обозначая «специфический способ бытия в мире общения с вещами и другими» (Мерло-Понти, 1996). Другой теоретик феноменологии кино — Вивьен Собчак — развивая эти идеи,

подчеркивает, что зрители воспринимают фильмы не только визуально, но и телесно, задействуя при этом весь свой сенсорный опыт. Говоря о гаптическом восприятии, она отмечает, что «непосредственная телесная реакция на фильмы является обычным явлением. Мы воспринимаем фильмы не только глазами; мы видим, понимаем и ощущаем их всем нашим телесным существом, обогащенным всей историей и чувственным опытом нашего аккультурированного сенсориума» (Sobchack, 2004, p. 63). Здесь же можно добавить, что в этом случае длинный кадр, в отличие от монтажа, создает темпоральную и пространственную протяженность, которая позволяет пережить мир, ощущая его как продолжение своего телесного существования. Зритель оказывается настолько вовлечен в пространство фильма, что как бы перемещается вместе с камерой, ощущая физические качества среды: при просмотре он своим телом «соучаствует» в кинопространстве, экран становится продолжением его сознания, камера — своего рода феноменологическим «глазным яблоком», техническим продолжением человеческого тела (1992, p. 203). Фильм, по выражению В. Собчак, становится в этом случае совместным опытом режиссера и зрителя (1992, p. 203), в итоге наполняющие кадр образы и звуки создают у зрителя ощущение единства с увиденным — кино перестает быть «окном», через которое мы смотрим на историю, и становится средой, участниками которой мы себя чувствуем.

Таким образом, длинный кадр можно рассматривать как способ вовлечения зрителя в чувственный опыт, выходящий за рамки нарративной линейности. «Типичный длинный план Тарковского — партиципаторный, его предназначение — участие зрителя в сцене» (Ковач, 2016). В показательном в этом смысле эпизоде из «Зеркала» (1974) около двух с половиной минут камера медленного скользит по дому героя, перемещаясь из комнаты в комнату и задерживаясь на предметах. Благодаря тому, что кадр длится достаточно долго, внимание переключается с сюжета на присутствие вещей, позволяя почувствовать их «текстуру» — скрип половиц, движение воздуха, игру света на стенах. Мы слышим закадровый диалог героя с матерью, не видя его самого — больной мужчина лежит в соседней комнате, и очевидно, что движение камеры не может быть ассоциировано с его зрением. Цель использования длинного кадра «в том, чтобы зритель ощутил присутствие в пространстве, медленно блуждая по нему, и ощутил, каково это — быть там» (Ковач, 2016). Взгляд камеры в этом случае оказывается внеперсонажным, зритель ощущает себя духом, незримо присутствующим в доме автора, лично переживая при этом рождение значений: пока камера скользит по комнатам, он сам начинает конструировать эмоциональный смысл сцены — ощущение утраты детства, тоски по нему. Это соответствует тому, что киновед Тиаго де Лука назвал «реализмом ощущений»: в его концепции длинный кадр является инструментом, превращающим кино в чувственный опыт прежде всего через апелляцию к телесным ощущениям зрителя, при которой присутствует «материа-

листический импульс, посредством которого фактичность вещей и сущего довлеет над репрезентативными категориями и функциями» (De Luca, 2014, p. 12), что роднит опыт просмотра с реальным бытийным опытом. Аналогичным образом в сценах, изображающих трагические события, продолжительный пристальный взгляд камеры на персонажей позволяет зрителю физически ощутить разворачивающуюся драму, вовлекая его в т. ч. телесно в происходящее (например, пытки монаха в исполнении Ю. Никулина после взятия татарами Владимира в «Андрее Рублеве»).

В рамках феноменологического подхода особенно важно выделить роль звука в длинном кадре, который, в отличие от экранного изображения,

> «с большей достоверностью имитирует реальность <…> В работах киномастеров звуковая партитура способствует созданию художественного образа, играет драматургическую роль, выразительно передает атмосферу действия, значительно усиливает эмоциональное воздействие фильма» (Познин, 2016).

Если визуальный образ создает пространственную текстуру, то звуковой ряд добавляет «аудиовизуальную плотность», усиливая телесность восприятия. В «Зеркале» Тарковского звук ветра, скрип половиц или отдаленные голоса становятся неотъемлемой частью кадров, звуковым телом сцены, благодаря чему фильм и зритель вступают в диалог через общий сенсорный опыт, «звуки являются не просто дополнением к видеоряду, а сенсорными компонентами, повышенная телесность которых выделяется сама по себе» (De Luca, p. 12). Так, экспозиционная часть «Соляриса» (1972) представлена последовательностью длинных кадров природы, позволяющих зрителю ощутить фактуру изображаемого: в прозрачной воде колышутся водоросли, камера фиксирует крупные планы лопухов и полевых цветов, и далее, медленно поднимаясь, ее взгляд переходит на бескрайнее туманное поле, в котором стоит Кельвин. Звуковая палитра — журчание воды, жужжание пчел и утренние голоса десятков птиц, — усиливает ощущение присутствия в природном пространстве и формирует контраст с последующим изображением нечеловеческого океана Соляриса. Длинные кадры прогулки героя формируют эффект соучастия, позволяя зрителю почувствовать, что именно он гуляет вместе с Кельвином в его последнее на Земле утро. Так же в финале «Жертвоприношения» — сцене горящего дома — камера в течение нескольких минут непрерывно фиксируют процесс горения, медленно двигаясь около пожираемого пламенем строения, пока оно не рушится; звуки огня, ветра, отдаленные шаги — физически вовлекают зрителя в ощущение катастрофы.

Концепция памяти в длинном кадре

Телесный опыт восприятия длинных кадров Тарковского не только погружает в пространство сцены, но и создает условия для работы памяти: зритель начинает переживать личные образы прошлого, вызванные созерцанием кадра. Философ Гастон Башляр в работе «Поэтика пространства» (1957) писал о способности объектов «консервировать» время, выступая хранителями

памяти, которую можно пережить лишь благодаря пространству, где «находим мы прекрасные окаменелости времени, и их конкретные формы обусловлены долгим пребыванием в определенном месте. Бессознательное имеет место обитания. Воспоминания <…> размещены в пространстве» (Башляр, 2004, с. 30). Камера, задерживаясь на объектах, позволяет прошлому буквально проступить сквозь них. В разных фильмах у Тарковского присутствуют сцены, в которых медленный проезд камеры по предметам побуждает зрителя думать об их истории («Андрей Рублев» (1966), «Солярис» (1972), «Сталкер» (1979), «Жертвоприношение» (1985)). Так, в знаменитой сцене из «Сталкера» ее взгляд скользит по лежащими на дне затопленной комнаты Зоны монетам, шприцам, пистолету, иконе — следами давно минувшей жизни — подробно вычерчивая странное «озеро памяти» и позволяя рассмотреть каждый артефакт. Зритель погружается в разглядывание затонувших реликвий, и постепенно возникает чувство, что прошлое проступает через каждую вещь этих заброшенных предметов. Подобным же образом длинные кадры природы у Тарковского могут нести память о событиях: в «Ивановом детстве» (1962) долгий взгляд на мертвый лес с обломками деревьев хранит память о трагедиях войны.

Российский философ О. Аронсон, рассуждая о работах Тарковского, пишет: «вещи в кадре предстают не случайными, а словно переполненными значением» (Аронсон, 2018, с. 72), Тарковский является режиссером, для которого «не просто характерно обращение к длинному плану как кинематографическому средству, но который обнаружил особую специфику этого средства, напрямую связывающего кинематограф и память» (2018, с. 71). Аналогично М. Ямпольский писал о Тарковском со ссылкой на Делеза:

> «Делез утверждает, что кино вообще не ориентируется на субъективный режим восприятия, что для него характерны «обширные ацентрические и декадрированные зоны», которые отделяют его от субъективности. Память кино в таком случае прежде всего оказывается не памятью человека, но памятью вещи, которая реагирует на окружающий мир и сохраняет на себе следы его воздействия» (Ямпольский, 2013).

В сценах, таким образом, выделяются отдельные яркие детали, размываются границы между реальностью и воображением, соотносимым с памятью. Так, ключи в «Ностальгии» (1983) вызывают у Горчакова поток воспоминаний: он видит свой русский дом и свою семью, играющих с собакой детей, показанных в поле единого кадра. Упоминание ключей от дома становится для него своеобразным порталом в прошлое и визуализацией ностальгии — болезненной тоски по родине, проявляющейся через ассоциации и воспоминания, запустить которые могут разные вещи в чужой стране.

В «Андрее Рублеве» (1966) через медленное движение камеры происходит смешение пластов реального и воображаемого: перед спором Рублева с Феофаном, происходящем скорее в сознании героя и иллюстрирующего его внутренние сомнения, происходящие в реальном времени, камера медленно панорамирует по берегу реки, делая таким образом склейку между слоем

реальности и внутреннего мира Рублева. В итоге именно длительное движение камеры становится инструментом, который органично соединяет (в отличие от рвущего монтажа) реальность и пространство памяти-воображения. Поль Рикер, размышляя о памяти, развивал платоновскую идею о «присутствии отсутствующего» как сущности воспоминания, возврат к человеку которого происходит по модели «становления образом», причем существует «постоянная угроза смешения воспоминания и воображения, вытекающая из этого превращения воспоминания в образ» (Рикер, 2004, с. 16–25). Именно эта способность длинных кадров стирать грань между реальным и воображаемым делает их идеальным средством кинематографического изображения памяти.

Особенно ярко это проявляется в «Зеркале» (1974), самой личной и экспериментальной картине Тарковского, где он создает многослойную темпорального структуру: субъективное время автобиографического героя переплетается с историческим временем эпохи и мифологическим временем сновидений и поэтических образов, — длинный кадр становится здесь инструментом создания многослойного, нелинейного повествования. Примером служит сцена, реализованная в одном продолжительном кадре, где в своем доме мальчик видит женщину, которая появляется как бы из прошлого. Чтобы подчеркнуть момент взаимопроникновения реальности и ирреального, камера сначала фиксируют пустую, заброшенную комнату, затем плавно перемещается к персонажу, сопровождая его в момент прощания с матерью, показывает его одиночество и попытки занять себя, после чего ее взгляд вновь возвращается в комнату, уже не такую ветхую, в которой теперь присутствует женщина с прислугой. Таким образом, единый продолжительный кадр обеспечивает органичное соединение различных измерений, создавая синтез объективного и субъективного в пределах единого кинематографического времени-пространства и делая границы между ними зыбкими, позволяет зрителю увидеть переплетение миров в сознании юного героя. Как отмечает в своей известной работе о Тарковском Н. Скаков, такой художественный прием дезориентирует зрителя, создавая особый тип переживания им кинематографического пространства и времени, что исследователь сравнивает с лабиринтом (Skakov, 2012, p. 12). По его мнению, в отличие от теоретических работ, где пространственно-временные отношения анализируются через логические построения, Тарковский пытается воссоздать их непосредственный чувственный опыт, его фильмы создают «видение пространства и времени» (2012, p. 12), в которых пространство и время сплетаются в единую структуру, создавая кинематографическую реальность, не подчиняющуюся привычным законам физического мира. По словам М. Ямпольского,

> «речь тут идет о способности памяти входить в соприкосновение с реальностью. То, что я помню, укоренено в реальность настолько, что может дать всходы на реальном поле. Эта укорененность, эта материальность, телесность памяти

очень существенны для Тарковского, который старался преодолеть чисто ментальный образ прошлого» (Ямпольский).

Через протяженные кадры Тарковский конструирует пространство памяти, подчеркивающее хрупкость и многообразие человеческого опыта. В одной из сцен воспоминаний камера медленно входит в пространство дома, где гуляет ветер и развиваются простыни, между которыми движется ребенок с кувшином молока — и далее продолжительный кадр долго держит его задумчивое отражение в зеркале, создавая ирреальный образ-воспоминание рассказчика о своем детстве, продолжающего живо сохраняться в его душе. Далее монтаж этого кадра с воспоминаниями о молодости матери (выше было отмечено, что длинный кадр исследователи не рассматривают исключительно изолированно, так как особое значение он приобретает в контексте монтажа), о ее старении — придают этому длинному кадру-воспоминанию особую пронзительность. Такая этетическая стратегия «Зеркала» воспроизводит время, которое «смещено и находится на множестве перетасованных слоев» (Skakov, 2012, p. 132). В этом же духе в фильме одна и та же актриса (Маргарита Терехова) играет и мать героя в прошлом, и его жену в настоящем — размытость границ между разными персонажами создает ощущение текучести, нестабильности памяти. По словам исследователя И. Евлампиева,

> «тождество героя и его сына, матери и жены — это не только и не столько тема вечного возвращения, повторение во времени того, что уже было, сколько демонстрация невозможности найти свое окончательную сущность, невозможности до конца исчерпать себя, понять себя, выразить себя» (Евлампиев, 2012, с. 98).

В сцене с горящим домом движение камеры соединяет несколько различных пространственных точек зрения на это событие. Можно резюмировать, что подобная режиссерская работа — смешение воспоминаний, мест и подлинных событий — отражает работу сознания и памяти. Такой палимпсест, когда в одном непрерывном образе зрителю одновременно дано несколько слоев реальности, являет собой квинтэссенцию образа-времени по Делезу, где кинематографические кадры трансформируются в онтологическую структуру, вмещающую существование реального и воображаемого.

Онтология времени в длинном кадре

Согласно Э. Гуссерлю, сознание воспринимает время не как дискретную последовательность мгновений, но как непрерывный поток с перетекающими друг в друга прошлым, настоящим и будущим. В своем классическом примере прослушивания мелодии Гуссерль показал, что восприятие времени не линейно, а включает ретенцию (осознание прошлого) и протенцию (осознание будущего): для восприятия музыкальной последовательности сознание должно удерживать только что прозвучавшие ноты и предвосхищать будущие, связывая их в единое осмысленное целое (Гуссерль, 1991). Применительно к кинематографу в отношении этого можно утверждать, что длинный

кадр в большей степени, чем монтажное кино, соответствует естественному процессу восприятия времени: он предоставляет зрителю «временной горизонт», в рамках которого тот может соединять отдельные моменты в целостный опыт (подобно тому, как сознание объединяет отдельные звуки мелодии). В подобном функционировании длинного кадра очевидно прослеживаются и идеи Анри Бергсона о качественном времени как непрерывном становлении, где прошлое и настоящее сосуществуют (Блауберг, 2019, с. 120). Реальное время, по Бергсону, неделимо и цельно, так что можно сказать, что длительные кадры иллюстрируют бергсоновское понятие интуиции — инструмента искусства, способного показать подлинную реальность и сделать зрителя сопричастным увиденному, будучи «единственным способом (методом) слияния с «длительностью» в ее текучести» (Усенко, 2015, с. 47–48).

Известно, что Тарковский создал собственную теорию времени, которое являлось для него главным материалом киноискусства. Тарковский подчеркивает материальность времени в кино, когда описывает работу режиссера как «ваяние из времени», в ходе которой он, подобно скульптору, отсекает от «глыбы времени» все ненужное (Тарковский, 2002, с. 163). Данная метафора явным образом подразумевает, что время не является произвольно заполняемой пустой формой, но обладает собственной структурой, плотностью и ритмом, которые требуется уловить и зафиксировать. Философски такой подход возможно интерпретировать в качестве попытки преодолеть количественное понимание времени как измеримой продолжительности в пользу понимания качественного, связанного с интенсивностью переживания.

В этом контексте особое значение приобретает длинный кадр как прием, наиболее соответствующий представлениям Тарковского о природе кинематографа: он позволяет времени проявиться в его естественном течении, с минимальным вмешательством автора фильма. В длительных кадрах «Сталкера» (1979) погружение зрителя в мир загадочной Зоны и создание ощущения реального протекания времени происходит за счет растягивания экранного события — например, в сцене путешествия героев на вагонетке в Зону или в эпизоде прохождения ими туннеля-«мясорубки». В прологе «Соляриса» (1972) — сценах на Земле — режиссер использует длинные кадры для создания особого темпорального режима, контрастирующего с привычным ритмом научно-фантастического кино; особенно показателен в этом отношении эпизод поездки по шоссе. С одной стороны, этот кадр может рассматриваться как замена показа космического путешествия — возникающее при просмотре ощущение странности как бы перемещает зрителя вместе с героем в пространство Соляриса, причем переход в иную реальность происходит не на уровне действия, но на уровне чувства и кинематографической среды, задается использованием длинного кадра (Дашкова & Степанов, 2006, с. 327–328); при этом данный кадр также устанавливает особый темп восприятия и готовит зрителя к медитативному исследованию внутреннего пространства человеческого сознания

в будущих сценах фильма. В то же время представляется, что знаменитая поездка по шоссе объединяет, являясь промежуточным звеном, пространство земли и человека (в первых кадрах заявленное через длинные кадры природы), с последующим технологичным пространством космической станции. Так или иначе, определяющим здесь становится создание Тарковским особого темпорального опыта зрителя, связанного с «растягиванием момента». В обычной жизни человеческое восприятие времени формируется практическими нуждами и привычным ритмом, длинные кадры же нарушают эту автоматизацию, заставляя зрителя ощутить время в его непривычной протяженности, что во многом достигается благодаря тому, что «у нас нет физического коррелята в нашем реальном жизненном опыте движения в таком замедленном темпе» (Totaro, 2001, p. 248).

У Тарковского это проявляется и в особом внимании к физическим проявлениям времени в человеческом теле: усталости, напряжению. Особенно характерна в этом отношении сцена несения свечи в «Ностальгии» (1983): в течение почти девяти минут камера фиксирует путь героя через пустой бассейн с горящей свечой. Физическое напряжение, усталость, сосредоточенность персонажа создают образ не просто психологического, но телесного переживания времени. Как пишет профессор богословия Дж. Лафлин,

> «пересечение Горчаковым бассейна — это прямое запечатление жизни на пленке. Эта идея усиливается историей о том, что незадолго до съемок сцены Тарковский объяснил актеру Олегу Янковскому, что он хочет, чтобы тот “показал всю человеческую жизнь в одном кадре, без всякого монтажа, от начала до конца, от рождения до самого момента смерти”» (Loughlin, 2009, p. 376).

При этом, несмотря на то, что кадр внешне стремится быть отражением реального времени, в действительности, как замечает Лафлин, миг пролетает мгновенно, дистанция между событием и его значением отсутствует, в то время как в этом длинном кадре «событие проникнуто значимостью времени, времени как явления; времени, которое существует помимо себя самого или выходит за собственные пределы» (2014, p. 377). Похожую мысль высказывал и Ф. Джеймисон, отмечавший, что в подобных кадрах у Тарковского «камера и актеры передвигаются чуть ли не медленнее самого реального времени» (Джеймисон, 2014, с. 373).

О ситуациях, когда время высвобождается из подчинения действию и становится самостоятельным объектом, требующим созерцания, размышлял Делез, говоря о «чисто оптических и звуковых образах» послевоенного кино, в которых персонажи оказываются в условиях, где возможна лишь регистрация ими происходящего, но не конкретное действие в его отношении (Делез, 2004, с. 293). Когда камера долго всматривается в разрушенный собор в «Ностальгии» или альбом с репродукциями в «Жертвоприношении», показывает путь героев в Зону в «Сталкере» или дом под дождем в «Зеркале» — зритель переживает особую темпоральность, которую можно назвать «расши-

ренным настоящим»: в таких кадрах повествование как бы приостанавливается, уступая место чистому созерцанию.

Длинные кадры в этом контексте функционируют не как средство повествования, но как способ удостоверения бытия. Долго всматриваясь в мир, камера дает вещам и событиям возможность явить себя зрителю в своей подлинности, и в этом смысле длинные кадры соответствуют хайдеггеровской идее Gelassenheit – предоставленности вещей самим себе, отрешенности от них. В труде «Бытие и время» и ряде поздних эссе Хайдеггер рассматривал время не просто как последовательность «теперь», но как горизонт, на фоне которого разворачивается человеческое бытие, что отражает понятие несокрытости aletheia — раскрытия истины через самопроявление сущего. Искусство, согласно Хайдеггеру, — один из способов такого раскрытия бытия (Хайдеггер, 2008). Пока камера неспешно фиксирует течение времени, зритель всматривается и «вслушивается в бытие», которое открывается ему в этом процессе. Так, в эпизоде с веревкой непрерывность кадра обеспечивает раскрытие природы Зоны, позволяя зрителю пережить вместе с персонажами ее изменчивую пространственно-временную среду, в которой не работают привычные эмпирические средства оценки феноменального мира, что Д. Тотаро определяет как «время творения» — процесс, при котором истина проявляется не через монтажное построение, но в самом течении экранного времени (Totaro, 2001, p. 261–275). В сцене после прохождения «мясорубки» движение камеры от дальнего плана Писателя, стоящего среди песчаных дюн, к среднему и далее крупному плану происходит настолько постепенно, что «все происходящее в этой комнате воспринимается как “крупный план времени”» (Petric, 1989–1990, p. 31); зритель не осознает изменение в каждой конкретной момент, в связи с чем можно сказать, что длинный кадр функционирует как способ «удостоверения бытия»: камера не навязывает интерпретацию, но предоставляет объектам возможность самопроявления.

Таким образом, длинный кадр не только фиксирует время в его фактической протяженности, но и создает условия для постижения его онтологической природы за счет вдумчивого всматривания и вслушивания. Зритель, пребывая в остро осознаваемой им временной плоскости, постепенно начинает видеть за явлениями реальности нечто большее.

> «Типичный долгий план Тарковского можно охарактеризовать как инструмент, дающий зрителю время, чтобы испытать погружение в изображение. Медленность — ключевой эффект работы камеры и монтажа <...> Специфика медленности Тарковского — в том, как он использует ее, чтобы дать время, необходимое для трансцендентного зрения, проникающего сквозь физические предметы» (Ковач, 2016).

Время у Тарковского переносится и в сферу духовного, становясь мостом к трансцендентному, — длинный кадр, выступая пространством созерцания бытия, связывает экзистенциальное с вечным.

Духовное измерение длинного кадра

«Время, в котором существует человек, дает ему возможность осознать самого себя как существо нравственное, стремящееся к истине» (Тарковский, 2002, с. 156). То, что время у Тарковского не просто физический или психологический феномен, но и способ связи человека с вечностью, с трансцендентным, придает его концепции времени духовное, даже религиозное измерение. В соответствие с этим длинные кадры Тарковского часто рассматриваются как сходные по характеру и способу воздействия с молитвой или медитацией как практиками сосредоточения внимания, ведущими к измененному состоянию сознания и духовному прозрению (Loughlin, 2009; Lorenz, 2024; Болдырев, 2002). Это побуждает говорить о «метафизике образа» Тарковского: метод длительной съемки создает условия для появления в кадре того, что лежит за гранью материальной повседневности, «его [Тарковского] стихия — глубинно личностное и одновременно метафизическое исповедальное» (Болдырев, 2002). В этом смысле фильмы Тарковского близки к религиозной живописи: длинный кадр призван не столько изображать предмет, сколько отправлять мысль зрителя к некому первообразу, «функция движения камеры <…> у Тарковского — проникнуть в факты окружающей среды, основываясь на вере режиссера в способность камеры раскрыть скрытое значение материального мира» (Petric, 1989–1990, p. 30).

Киновед П. Шредер в работе «Трансцендентальный стиль в кино» (1972) отмечал, что режиссеры духовного кино (Одзу, Брессон, Дрейер) используют предельно сдержанные, статичные кадры, чтобы привести зрителя к ощущению святости момента и чувству трансцендентного. Более того, для Шредера статичное изображение, с которыми ассоциированы длинные кадры в силу замедленности действия в них, создающей иллюзию статики, в принципе является ключевой характеристикой религиозного искусства в различных культурах (Schrader, 1972, p. 49), в связи с чем их использование создает образ альтернативной реальности, принципиально иного измерения бытия. При этом скрупулезное изображение скучных, банальных вещей обыденной жизни, которое раньше, например, Базеном, могло быть названо реализмом, согласно Шредеру следует рассматривать как стилизацию (так как желание лишить жизнь всякого выражения не соответствует действительности, где присутствуют напряженные и эмоциональные моменты), которая «подготавливает реальность к вторжению Трансцендентного», чтобы последнее смогло скорее ее устранить (1972, p. 39).

Представляется возможным заключить, что описанные Шредером принципы могут рассматриваться как один из способов интерпретации длинных кадров А. Тарковского с их неспешным повествованием и вниманием к мельчайшим проявлениям жизни, что переводит зрителя в состояние созерцания и делает обыденное пространством для проявления духовного. Рассуждая о фотографии, С. Зонтаг писала о стирании ею границы между значительным и

будничным, т. к. «нечто безобразное или гротескное возвеличивается только тем, что удостоено внимания фотографа» (Зонтаг, 1995). Не представляется натяжкой применить это и к кинематографу, который также способен фиксировать и возвышать обыденное, превращая его в пространство для философского и метафизического осмысления. Внимание камеры к мелочам жизни не просто фиксирует реальность, но открывает ее новые грани, позволяет зрителю переосмыслять привычное, в связи с чем особый ритм и глубина длинных кадров, где каждая деталь — будь то движение листвы или звук капель дождя — становится частью чего-то большего: «Именно под репрезентативным аспектом изображения скрываются многочисленные слои невыразимого трансцендентного значения» (Petric, 1989–1990, p. 30).

Длительность в кадре может быть нужна, чтобы зритель успел перейти из состояния обыденного восприятия в состояние созерцания тайны. В финале «Сталкера» дочь героя — Мартышка — двигает стаканы силой мысли. Начиная с чувства недоверия к происходящему и попытки найти его рациональное объяснение, зритель переходит к чувству принятия невозможного: истинное чудо происходит не в мистической Зоне, куда жаждали попасть персонажи. Движение стакана перестает быть физическим феноменом и становится знаком присутствия невидимого в видимом, духовного в материальном, с помощью длительной съемки одним кадром Тарковский дает зрителю возможность пережить тайну бытия, а закадровое использование музыки Бетховена переводит произошедшее в масштаб надличностного, космического события.

В научно-фантастическом «Солярисе» А. Тарковский показывает взаимодействие человеческого, субъективного времени с измерением нечеловеческим, космическим, при которым ключевым инструментом становится длинный кадр, репрезентирующий инопланетный разум Соляриса. Вместо того, чтобы изображать этот разум через традиционные научно-фантастические визуальные эффекты (экзотические формы, необычные цвета, технологические интерфейсы), Тарковский представляет его через продолжительные кадры океанической поверхности планеты — камера фиксирует волнующуюся поверхность Соляриса, создавая ощущение нечеловеческого измерения. Особенно показателен в этом отношении эпизод, где Крис наблюдает за поверхностью Соляриса через иллюминатор станции: длинный кадр, в котором камера медленно движется над океаном, создает ощущение гипнотического воздействия инопланетного времени на человеческое сознание.

Созерцательное восприятие фильма и возникающая в связи с длительными кадрами, погружающими зрителя в свое пространство, внимательность к деталям рассматриваются исследователями как духовная практика, способствующая формированию навыка молитвы — высшей формы сосредоточенного присутствия (Lorenz, 2024, p. 121). С этой точки зрения профессор богословия Дж. Лафлин впервые интерпретировал «Ностальгию» Тарковского как

молитвенное действие, задающее особый мессианский темп восприятия фильма (Loughlin, 2009, p. 378). В дальнейшем другой философ религии — Дж. Лоренц — развил эту мысль, подробно рассмотрев кинематограф А. Тарковского как среду, которая формирует «практический навык» молитвы посредством практики внимательного всматривания и развития способности к сосредоточенности, что и является, по его мнению, ключевыми характерными чертами молитвы как предельной способности сосредоточения (Lorenz, 2024, p. 123–124). При этом едва уловимое движение камеры, как отмечает Петрич, создает эффект «временного отчуждения» из-за отсутствия физических коррелятов подобного замедленного движения в повседневном опыте зрителя (Petric, 1989–1990, p. 29–30), что помещает последнего в особое медидативное состояние.

Таким образом, использование длительности кадра служит способом поиска особого смысла в, казалось бы, обыденных явлениях. Ж. Делез писал в связи с этим об «образах-кристаллах», разные грани которых – реальное и воображаемое – не сливаются друг с другом, сохраняя свою отдельность. Ключевым моментом становится их парадоксальная неразличимость, при которой различия между гранями становится неопределимыми и «незадаваемыми»: каждая грань способна замещать другую, образуя систему взаимных допущений и обратимых отношений (Делез, 2004, с. 367–368). Генетический аспект образа-кристалла заключается в том, что последний представляет собой процесс, где взаимодействие актуального и виртуального создает новые образы и смыслы. Аналогично, в фильмах Тарковского физические явления становятся проводниками духовного. Вспомним сцену с зажженной свечой в «Ностальгии», о которой уже шла речь. Казалось бы, на экране человек просто несет свечу через бассейн. Но благодаря длительности единого кадра и возникающей отсюда сосредоточенности, сцена воспринимается как нечто гораздо большее: как духовный подвиг, молитва, символ надежды, и обычный предмет — свеча — обретает у Тарковского глубочайшую символику. Еще раз подчеркнем, что именно длительность замедляет восприятие, что позволяет времени «кристаллизоваться» в кадре, когда реальность становится «проницаемой» для трансцендентного, «в образе-кристалле присутствуют взаимные поиски материей и духом друг друга» (2004, с. 374–375). Уже было отмечено, что медитативные длительные планы в значительной степени способствуют их объединению. Еще один пример: кадр с дождем у комнаты желаний («Сталкер»): герои сидят у порога, не решаясь войти внутрь. Камера медленно движется, фиксирует их позы и лица, создавая ощущение остановки времени и позволяя зрителю пережить сакральность момента. Дождь в этой системе — физическое явление, актуальный образ, который кристаллизуется с образом виртуальным — внутренними сомнениями персонажей, их надеждами и страхами, и, таким образом, в комнате сливаются реальность и духовные поиски. В итоге подобные кадры не просто показывают

реальность: остановившееся время в медитативном кадре становится окном вечность, а кино — духовным опытом.

Длинный кадр как инструмент киноантропологии и этики

В заключение отметим, что длинный кадр у Тарковского также можно рассматривать как особый инструмент киноантропологии — исследования человеческого существования в его этическом аспекте и духовном бытии.

Предварительно необходимо обозначить один из ключевых приемов, способствующих психологическому вовлечению зрителя — способ съемки, при котором камера располагается на месте и уровне взгляда персонажей, что формирует у зрителя чувство соучастия в сцене. В качестве примера обратимся к эпизоду выступления скомороха во время дождя в «Андрее Рублеве». Благодаря длительной съемке и позиционированию камеры среди захваченных представлением крестьян, зритель ощущает себя непосредственным участником происходящего, что усиливает эмоциональное воздействие последующих событий, когда скомороха забирают воины князя. Аналогичный эффект создает первый кадр «Жертвоприношения», длящийся более девяти минут. Начинаясь на дальнем плане, он заставляет нас наблюдать издалека с некоторым недоверием за абсурдным, на первый взгляд, действием персонажей, сажающих мертвое дерево. По мере развития диалога крупность кадра увеличивается, мы постепенно приближаемся к героям, словно входя в их пространство и занимая место рядом с ними. Внутрикадровое движение создает динамичную композицию, сохраняя при этом драматургическое единство времени и действия, которое является характерной чертой длинных кадров, содержащих в себе завершенную сценическую структуру (Totaro, 2001, p. 8). Таким образом, само размещение камеры включает зрителя в сцену, превращая его в соучастника событий и формируя основу для возникновения эмпатической вовлеченности в происходящее на экране.

Переживания героев имеют принципиальное значение для Тарковского, поскольку переводят регистр восприятия фильма в человеческое измерение, важность чего режиссер неоднократно подчеркивал: «кажется единственно важным искать пути восстановления роли человека в своей собственной судьбе. Для этого человеку придется вернуться к понятию своей души, к страданию этой души и попытаться увязать свою совесть со своими же собственными поступками. Придется согласиться с тем, что твоя совесть не может быть спокойна, если ты осознаешь, что все идет вопреки тому, что ты сам об этом думаешь» (Тарковский, 2002, с. 341). Тарковский, по воспоминаниям М. Туровской, считал, что активный киноязык не готов к выражению подобных философских вопросов, приводя в пример икону, где «нет никакого чувства; все строго, даже схематично, но какая глубина и ощущение свободного духа» (Туровская, 1991). В связи с этим исследовательница делает предположение, что в дальнейшем Тарковский мог в принципе отказаться от кинематографа, и может быть — он стал бы только писать; по крайней мере, кино Тарковский

хотел делать «с минимумом разыгрывания. Чтобы возникло что-то космическое» (Туровская, 1991). Киновед Д. Салынский пишет, что для Тарковского

> «главным событием <…> стало “действенное бездействие”, которое в той или иной форме станет основой всех фабул Тарковского. Режиссера интересует состояние человека вне действия, в паузе между действиями. Состояние паузы входит в конфликт с динамикой фабулы <…> энергия фабулы переходит в потенциальную энергию предельного душевного напряжения» (Салынский, 2009, с. 146).

Это подводит к антропологической тематике в творчестве режиссера, который

> «отверг традиционное представление <…> о том, что человек — это только мельчайшая “песчинка” мироздания, незначительный его элемент, отличающийся и выделяющийся на фоне остального бытия только наличием разума. Для Тарковского человек — это, во-первых, неотъемлемая, слитная с целым часть бытия и, во-вторых, центр бытия, тот элемент, который осуществляет связь всех остальных элементов бытия друг с другом, через который все мельчайшие элементы бытия получают какой-то смысл, какое-то значение, складываясь в гармоничное целое» (Евлампиев, 2012, с. 68).

> «В вопросах этики задача любого произведения искусства, в том числе и кинематографа, — быть не просто правдоподобным, но — быть правдивым. Быть правдивым — значит не вводить в заблуждение, показывать подлинную реальность, а не указывать ложные пути побега от нее» (Смагин, 2020, с. 459).

Сам Тарковский подчеркивал ответственность режиссера перед зрителем в том, насколько ему удастся передать в фильме истинно человеческий опыт (Тарковский, указ. соч. с. 300), считая, что подлинная реальность достигается минимальным вмешательством монтажа (Тарковский, 1993, с. 59–77).

Анализируя прием длиннокадровой съемки Тарковского, Д. Тотаро использовал термин «мягкий формальный тематический детерминизм», с помощью которого описал способность длинного кадра усиливать драматическое, повествовательное или тематическое воздействие сцены благодаря своей непрерывности. Данный эффект достигается не потому, что длинный кадр является единственным способом передать определенную идею (в отличие от «жесткого» детерминизма), а потому, что «определенный драматический, повествовательный или тематический момент возможен только при использовании длинного плана, или <…> более эффективен и силен, поскольку снят длинным планом» (Totaro, 2001, p. 12). Герои Тарковского нередко переживают сложные кризисные эпизоды, оказываются перед необходимостью заново переопределить свое существование. Эти моменты часто представлены через длинные кадры, создающие эффект остановленного или растянутого времени, что позволяет акцентировать их духовные искания.

Практически все монологи у Тарковского решены через однокадровую съемку, приковывающую внимание зрителя к герою. Так, Александр из «Жертвоприношения» в ситуации надвигающейся мировой катастрофы (ядерной

войны) принимает решение принести себя в жертву, сжечь дом и отказаться от речи, чтобы предотвратить конец света, что обещает Богу в отчаянном монологе, снятом одним непрерывным кадром продолжительностью более четырех минут. Аналогичным образом построены и монологи Писателя, Сталкера и его жены, Гибаряна в «Солярисе», и Эуджении в «Ностальгии». И даже диалоговые сцены, такие как разговоры героини с мужем в «Зеркале», концентрируют зрительское внимание на ее вербальных и невербальных проявлениях, сигнализирующих о душевной боли, что раскрывается через темпоральную протяженность кадра, позволяющую сосредоточиться на внутреннем состоянии героини. Представляется также важным, что данные сцены сняты с субъективной точки зрения ее бывшего мужа, с которой ассоциирован взгляд зрителя, что интенсифицирует эффект эмоционального вовлечения в происходящее.

Таким образом, длинный кадр становится антропологическим инструментом, способным выявить внутренние переживания героев и обнажить их. Зритель, лишенный возможности произвольного выбора объекта внимания, неизбежно погружается в эмоциональное состояние персонажа, пропуская события через собственную рефлективную призму. Показательным является воспоминание М. Туровский о съемке одной из сцен «Соляриса», подчеркивающее подчиненность технологических средств задачам антропологического исследования: описывая создание сложных технических приспособлений, позволяющих камере проплывать по коридору в разных направлениях, она отмечает, что «камера могла сама по себе поразить непрерывностью, сложностью движения. Но вся эта механика нужна была только в контексте поведения людей» (Туровская, 1991), из-за чего от некоторых кадров в итоге пришлось отказаться.

Другой аспект киноантропологии можно связать с феноменом ожидания — особого экзистенциального состояния, в котором человек наиболее остро ощущает темпоральность бытия: в ожидании время перестает быть абстрактным и превращается в непосредственно переживаемую реальность. Многие длинные кадры Тарковского построены как ситуации ожидания, когда персонажи находятся в неопределенном, растянутом настоящем. Так, в «Зеркале» сцена, где героиня спешит в типографию для проверки верстки, реализована через долгие кадры, в которых камера следует за женщиной — в критический момент, когда каждая секунда приобретает значение, время субъективно замедляется, ощущение чего прекрасно и формирует этот прием. Также показателен финал новеллы «Колокол» в «Андрее Рублеве», где длинный кадр с глубинной мизансценой формирует чувство растянутого времени перед кульминационным событием — испытанием колокола. Медленные приготовления к его проверке, постепенное раскачивание и всеобщее напряженное ожидание придают течению времени особую экзистенциальную плотность. Это испытание и ожидание его исхода

влияет не только на судьбу Бориски, лившего колокол, но и на духовное состояние самого Рублева, принявшего впоследствии решение вернуться к иконописи — можно заключить, что длинный кадр функционирует как катализатор внутренний трансформации, выходящей за пределы непосредственного действия. Вообще ключевые моменты духовной эволюции персонажей у Тарковского часто представлены через продолжительные сцены, где внешнее действие минимально, но максимально внутреннее напряжение. Так, в «Сталкере» центральным эпизодом является продолжительная сцена в комнате желаний: персонажи неподвижно сидят, не решаясь войти внутрь, и в этом временном промежутке разворачивается главное событие фильма — внутриличностная борьба, столкновение людей со своими страхами и сомнениями; длительность сцены создает эффект растянутого мгновения решения, момента выбора.

Длинные кадры становятся и своеобразным этическим вызовом зрителю: способен ли он к внимательному вглядыванию, вслушиванию, проникновению в чужое бытие? В контексте современной культуры, где внимание превратилось в дефицитной ресурс, а визуальные медиа основываются на принципах максимальной стимуляции и минимального усилия со стороны зрителя, длинные кадры требуют особой дисциплины внимания, терпения, готовности к интеллектуальному и духовному усилию. Долго показывая персонажа, режиссер как бы призывает зрителя к соучастию и эмпатии, дает ему время всмотреться в чужую душу. «Показывая на экране человеческое лицо: отказываясь от выражения лица как способа передачи идей, Тарковский пытается «добраться до наших самых сокровенных чувств напомнить нам о каких-то смутных воспоминаниях и переживаниях, которые переполняют нас, волнуют наши души, как откровение, которое невозможно истолковать каким-либо определенным образом» (Petric, 1989–1990, p. 32). Отсюда камера для Тарковского — «исследовательский инструмент», способный насколько точно запечатлеть дух изображаемого, что «эмоции зрителя становятся сродни эмоциям свидетеля, если не автора» (1989-1990, p. 31). Показательна сцена из «Ностальгии»: Горчаков во время довольно долгого разговора выражает намерение покинуть гостиницу, после чего выходит на передний план, закуривает, бросает сигарету, и несколько секунд смотрит прямо в камеру — на зрителя. Значение этого взгляда остается открытым для множества интерпретаций: это просьба о совете, прощание или что-то еще? Заставляя зрителя задуматься, персонаж эксплицитно призывает его к соучастию. Сам Тарковский писал, что «самое главное — это неуснувшая совесть человека, не позволяющая ему благодушествовать, урвав свой жирный кусок от жизни» (Тарковский, 2002, с. 329). Можно предположить, что реализация данного этического императива составляла для режиссера одну из основных творческих задач.

Таким образом, этическое измерение кинематографа неразрывно связано с проблемой зрительского восприятия и требованиями, которые ему предъявляет произведение искусства. Как отмечает М. Туровская, «фильм в любом случае требует от зрителя духовного усилия. Причем по мере высвобождения “своей” формы из регламента общепринятой сюжетности коэффициент усилия возрастает» (Туровская, 1991). В связи с этим можно двояко обозначить этическую природу длинного кадра: ответственность режиссера здесь — показать мир правдиво, ответственность зрителя — внимательно вглядеться и услышать, вступить в диалог со своей совестью.

Выводы

Длинный непрерывный кадр — одно из наиболее выразительных средств кинематографа, об эстетических возможностях которого теоретики рассуждали со времен возникновения этого искусства. Философский анализ длинного кадра в творчестве Андрея Арсеньевича Тарковского позволяет сделать вывод о том, что этот кинематографический прием является не просто формальным средством выразительности, но сложным и многомерным инструментом исследования фундаментальных философских вопросов. В фильмах А. Тарковского длинный кадр выполняет ряд взаимосвязанных функций: позволяет времени проявиться в его естественном течении и создает условия для постижения его онтологической природы; феноменологический анализ длинного кадра выявляет создание им условий для глубинной вовлеченности зрителя в экранное действие, при котором он становится соучастником происходящего и получает возможность переживать фильм не только как повествование, но и как личный чувственный опыт. В контексте антропологии длинный кадр выступает инструментом исследования различных модусов человеческого существования: памяти, ожидания, духовного кризиса; через длинный кадр режиссер визуализирует сложную и противоречивую темпоральность человеческого существования, в которой прошлое, настоящее и будущее не существуют как отдельные и изолированные фрагменты, но взаимодействуют, отражаются друг в друге и образуют сложное единство. Наконец, длинный кадр становится пространством этического взаимодействия зрителя с произведением, требующим внимания, эмпатии и духовного усилия, его встречи с миром, с другим человеком и с самим собой. В итоге этот кинематографический инструмент у Тарковского представляет собой примечательный синтез визуального эстетического приема и философского поиска, позволяющий зрителю не только увидеть, но и пережить сложные философские идеи, не артикулируемые нарративно.

Кинематографический язык длинного кадра, возведенный Тарковским в ранг философского метода, стал важной частью арсенала мирового кино. Режиссеры разных стран и поколений либо напрямую указывают на вдохновляющее влияние работ А. Тарковского, либо движутся в аналогичном русле

поисков. По словам И. Бергмана, у него «знакомство с первым фильмом Тарковского оставило впечатление чуда <…>Тарковский – величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон» (Бергман, 2018). Можно резюмировать, что А. Тарковский показал новый путь развития киноязыка, в том числе связанный с рассмотренным приемом длиннокадровой съемки, чем проложил дорогу целому направлению авторского кино конца XX — начала XXI века.

Список литературы

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(3), 16–28. https://doi.org/10.1525/fq.2002.55.3.16

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction* (11th ed.). McGraw-Hill Education.

De Luca, T. (2014). *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755694617

De Luca, T., & Barradas Jorge, N. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780748696031

Freedman, C. (1998). Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema. *Science Fiction Studies*, 25(2), 300–318. https://doi.org/10.1525/sfs.25.2.0300

Gadamer's Aesthetics. (2022). In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/archIves/fall2022/entries/gadamer-aesthetics/

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780585124063

Henderson, B. (1971). The Long Take. *Film Comment*, 7(2), 6–11.

Koepnick, L. (2017). *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. University of Minnesota Press. https://doi.org/10.5749/j.ctt1pwt7j1

Lorenz, J. (2024). *The Theological Power of Film* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003451853

Loughlin, G. (2009). The Long Take: Messianic Time in Andrei Tarkovsky's*Nostalghia*. *Journal for Cultural Research*, 13(3–4), 365–379. https://doi.org/10.1080/14797580903244753

Pasolini, P. P., MacAfee, N., & Owens, C. (1980). Observations on the Long Take. *October*, 13, 3–6. https://doi.org/10.2307/3397696

Petric, V. (1989). Tarkovsky's Dream Imagery. *Film Quarterly*, 43(2), 28–34. https://doi.org/10.2307/1212806

Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press. https://doi.org/10.1525/9780520969148

Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. I.B.Tauris & Co. Ltd. https://doi.org/10.5040/9780755698448

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9780691213279

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520937826

Sontag, S. (1995). On Photography. *Moscow Art Magazine*, 8. https://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1369

Totaro, D. (2001). *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker* [PhD Thesis]. University of Warwick.

Wollen, P. (2002). *Paris Hollywood: Writings on Film*. Verso.

Аронсон, О. В. (2018). *Кино и философия: От текста к образу*. Институт философии РАН.

Базен, А. (1972). *Что такое кино?* Искусство.

Башляр, Г. (2004). *Избранное: Поэтика пространства*. Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).

Бергман, И. (2018, июнь 18). *Из буклета к фильму «Жертвоприношение»*. Сеанс. https://seance.ru/articles/bergman-itarkovskiy/?ysclid=md73c3oa8e94136041

Блауберг, И. И. (2019). Бергсон. *Философская антропология*, 5(2), 118–135. https://doi.org/10.21146/2414-3715-2019-5-2-118-135

Болдырев, Н. Ф. (2002). *Сталкер, или труды и дни Андрея Тарковского*. Урал Л.Т.Д.

Гадамер, Г.-Г. (1991). *Актуальность прекрасного*. Искусство.

Гуссерль, Э. (1991). Парижские доклады. *Логос*, *2*, 6–30.

Дашкова, Т., & Степанов, Б. (2006). Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер». В Н. Самутина (Ред.), *Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей* (сс. 311–345). Новое литературное обозрение.

Джеймисон, Ф. (2014). *Марксизм и интерпретация культуры*. Кабинетный ученый.

Евлампиев, И. И. (2012). *Художественная философия Андрея Тарковского* (2-е, переработанное и дополненное изд.). ARC.

Ковач, А. Б. (2016). Наследие Тарковского. В *После Тарковского: Материалы IV международной научной конференции, проведенной в рамках IX международного кинофестиваля им. Андрея Тарковского «Зеркало»* (сс. 15–30). Мастерская «Сеанс».

Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Искусство.

Мерло-Понти, М. (1996). Кино и новая психология. В Н. А. Кормин (Ред.), *Феноменология искусства* (сс. 171–184). Институт философии РАН.

Познин, В. Ф. (2016). О некоторых особенностях восприятия экранного звука. *Медиамузыка*, 6. http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html

Рикер, П. (2004). *Память, история, забвение*. Издательство гуманитарной литературы.

Салынский, Д. Л. (2009). *Киногерменевтика Тарковского*. Квадрига.

Смагин, В. П. (2020). Феномен христианской этики в кинокартине Андрея Тарковского «Сталкер». *Труды Нижегородской духовной семинарии*, 18, 457–471.

Тарковский, А. А. (1993). *Уроки режиссуры. Учебное пособие*. Комитет РФ по кинематографии; Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии.

Тарковский, А. А. (2002). Запечатленное время. В П. Д. Волкова (Ред.), *Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания* (сс. 95–351). Подкова; ЭКСМО-Пресс.

Туровская, М. (1991). *7 с 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского*. Искусство. https://4etalka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/207804/fulltext.htm?ysclid=md61a348n6691496165

Усенко, Л. В. (2015). Анализ концепции интуитивизма в философии А. Бергсона, Н.О. Лосского, Д.Б. Болдырева. *Гуманитарные и социальные науки*, 6, 46–53.

Фролов, А. В. (2021). Понятия Umwelt и Lebenswelt в феноменологической философии Э. Гуссерля. В *История и теория культуры: Альманах. Выпуск 3* (сс. 123–140). Издательство Московского университета.

Хайдеггер, М. (2008). *Исток художественного творения*. Академический Проект.

Ямпольский, М. (2013, июнь 17). *Память и след*. Сеанс. https://seance.ru/articles/yampolsky_zerkalo_speech/?ysclid=mclowbkgsm460344553

References

Aronson, O. V. (2018). *Cinema and Philosophy: From Text to Image*. Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. (In Russian).

Bachelard, G. (2004). *Favorites: The Poetics of Space*. Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN). (In Russian).

Bazin, A. (1972). What Is Cinema? Iskusstvo. (In Russian).

Bergman, I. (2018, June 18). *From the Booklet Accompanying the Film "The Sacrifice"*. Seance. https://seance.ru/articles/bergman-itarkovskiy/?ysclid=md73c3oa8e94136041 (In Russian).

Blauberg, I. I. (2019). Bergson. *Philosophical Anthropology*, 5(2), 118–135. https://doi.org/10.21146/2414-3715-2019-5-2-118-135 (In Russian).

Boldyrev, N. F. (2002). *Stalker, or the Works and Days of Andrei Tarkovsky*. Ural L.T.D. (In Russian).

Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(3), 16–28. https://doi.org/10.1525/fq.2002.55.3.16

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction* (11th ed.). McGraw-Hill Education.

Dashkova, T., & Stepanov, B. (2006). The Fantastic in Andrei Tarkovsky's Films "Solaris" and "Stalker". In N. Samutina (Ed.), *Fantastic Cinema. Episode One: Collection of Articles* (pp. 311–345). New Literary Review. (In Russian).

De Luca, T. (2014). *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755694617

De Luca, T., & Barradas Jorge, N. (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780748696031

Eulampiev, I. I. (2012). *The Artistic Philosophy of Andrei Tarkovsky* (2nd revised and expanded edition). ARC. (In Russian).

Freedman, C. (1998). Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema. *Science Fiction Studies*, 25(2), 300–318. https://doi.org/10.1525/sfs.25.2.0300

Frolov, A. V. (2021). The Concepts of Umwelt and Lebenswelt in E. Husserl's Phenomenological Philosophy. In *History and Theory of Culture: Almanac. Issue 3* (pp. 123–140). Moscow University Press. (In Russian).

Gadamer, H.-G. (1991). *The Relevance of the Beautiful*. Iskusstvo. (In Russian).

Gadamer's Aesthetics. (2022). In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/archIves/fall2022/entries/gadamer-aesthetics/

Gibson, A. (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9780585124063

Heidegger, M. (2008). *The Origin of Artistic Creation*. Academic Project.. (In Russian).

Henderson, B. (1971). The Long Take. *Film Comment*, 7(2), 6–11.

Husserl, E. (1991). Paris Reports. *Logos*, 2, 6–30. (In Russian).

Jameson, F. (2014). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Armchair scholar. (In Russian).

Koepnick, L. (2017). *The Long Take: Art Cinema and the Wondrous*. University of Minnesota Press. https://doi.org/10.5749/j.ctt1pwt7j1

Kovach, A. B. (2016). The Legacy of Tarkovsky. In *After Tarkovsky: Proceedings of the IV International Scientific Conference held as part of the IX Andrei Tarkovsky International Film Festival "Zerkalo"* (pp. 15–30). The "Seance" Workshop. (In Russian).

Kracauer, S. (1974). *The Nature of film. The Rehabilitation of Physical Reality*. Iskusstvo. (In Russian).

Lorenz, J. (2024). *The Theological Power of Film* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003451853

Loughlin, G. (2009). The Long Take: Messianic Time in Andrei Tarkovsky's*Nostalghia*. *Journal for Cultural Research*, 13(3–4), 365–379. https://doi.org/10.1080/14797580903244753

Merleau-Ponty, M. (1996). Cinema and the New Psychology. In N. A. Kormin (Ed.), *Phenomenology of Art* (pp. 171–184). Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. (In Russian).

Pasolini, P. P., MacAfee, N., & Owens, C. (1980). Observations on the Long Take. *October*, 13, 3–6. https://doi.org/10.2307/3397696

Petric, V. (1989). Tarkovsky's Dream Imagery. *Film Quarterly*, 43(2), 28–34. https://doi.org/10.2307/1212806

Poznin, V. F. (2016). Some Features of Perception of Screen Sound. *Mediamusic*, 6. http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html (In Russian).

Ricœur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Publisher of humanities literature. (In Russian).

Salyansky, D. L. (2009). *Tarkovsky's Film Hermeneutics*. Quadriga. (In Russian).

Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press. https://doi.org/10.1525/9780520969148

Skakov, N. (2012). *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. I.B.Tauris & Co. Ltd. https://doi.org/10.5040/9780755698448

Smagin, V. P. (2020). The Phenomenon of Christian Ethics in the Movie by Andrei Tarkovsky "Stalker". *Proceedings of the Nizhny Novgorod Theological Seminary*, 18, 457–471. (In Russian).

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9780691213279

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520937826

Sontag, S. (1995). On Photography. *Moscow Art Magazine*, 8. https://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1369

Tarkovsky, A. A. (1993). *Lessons in Directing. Textbook*. Russian Federation Committee on Cinematography; All-Russian Institute for Retraining and Advanced Training of Cinematography Workers.. (In Russian).

Tarkovsky, A. A. (2002). Captured Time. In P. D. Volkova (Ed.), *Andrei Tarkovsky: Archives, Documents, Memoirs* (pp. 95–351). Podkova; Eksmo Press. (In Russian).

Totaro, D. (2001). *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker* [PhD Thesis]. University of Warwick.

Turovskaya, M. (1991). *7½ and the Films of Andrei Tarkovsky*. Iskusstvo. https://4etalka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/207804/fulltext.htm?ysclid=md61a348n6691496165 (In Russian).

Usenko, L. V. (2015). Intuitivism Concept Analysis in A. Bergson, N. O. Lossky, D.B . Boldyrev's Philosophy. *Humanities and social sciences*, 6, 46–53. (In Russian).

Wollen, P. (2002). *Paris Hollywood: Writings on Film*. Verso.

Yampolsky, M. (2013, June 17). *Memory and Trace*. Seance. https://seance.ru/articles/yampolsky_zerkalo_speech/?ysclid=mclowbkgsm460344553 (In Russian).