Основан в 1918 году
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ISSN 3034-3690

КИНО Культура

№ 1
2026

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

КИНО Культура

№ 1
2026

Научный рецензируемый электронный журнал

ЭЛЕКТРОННОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Основан в 1918 году

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-83317 от 03 июня 2022 г.

Журнал издается с сентября 2022 года. Выходит четыре раза в год.
До 16 августа 2024 года выходил под названием «Кинема.Science»

Главный редактор П. М. Степанова

Адрес издателя и редакции:
191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13
Телефон: 8(812) 319-35-01, доб. 1244
Эл. почта: KinoKultura@gikit.ru
Сайт: http://www.gikit.ru

Дата выхода в свет 31.03.2026.
Объем издания 2,4 МБ. Тираж 500 электронных оптических дисков (CD-R).
Свободная цена

Минимальные системные требования

Тип компьютера, процессор, частота:
300 MHz или выше
Оперативная память (RAM): 64 МБ RAM
Необходимо на винчестере: 5 МБ
Операционные системы: Windows XP/7
Видеосистема: PAL, SECAM или NTSC
Дополнительное оборудование:
CD-ROM или DVD-ROM
Дополнительные программные средства:
Adobe Acrobat Reader или другая программа для чтения файлов формата .pdf

При использовании материалов ссылка на журнал «КиноКультура» обязательна

© Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2026

Редакционный совет

Виктор Евгеньевич Татарский, и. о. ректора Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, член Союза кинематографистов России и Гильдии режиссеров России

Виктория Николаевна Алесенкова, доцент кафедры мастерства актера, ведущий научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, доктор искусствоведения

Анжелика Александровна Артюх, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения

Биргит Боймерс (Великобритания), почетный профессор Аберистуитского исследовательского филиала Университета Пассау, редактор журнала Studies in Russian and Soviet Cinema (Taylor & Francis)

Любовь Дмитриевна Бугаева, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук

Татьяна Диомидовна Булгакова, профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор культурологии, профессор

Марина Владимировна Гаврилова, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор филологических наук, доцент

Павел Вячеславович Данилов, проректор по учебной и научной работе Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук, доцент

Вадим Игоревич Максимов, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, профессор кафедры балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения, профессор

Светлана Ивановна Мельникова, заведующий кафедрой драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор искусствоведения, профессор

Юлия Всеволодовна Михеева, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

Елена Анатольевна Русинова, заведующий кафедрой звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения, доцент

Александр Юрьевич Ряпосов, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения

Наталья Васильевна Суленева, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, доктор культурологии, доцент

Александра Милованович (Сербия), доцент кафедры теории и истории Университета искусств в Белграде, кандидат наук

Юнчэнь Жуань (Китай), преподаватель Хайнаньского педагогического университета, кандидат искусствоведения

Марина Николаевна Цветаева, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, доктор культурологии, доцент

Editorial Board

Victor Tatarskiy, Acting Rector of the St. Petersburg State University of Film and Television, Member of the Union of Cinematographers of Russia and the Guild of Directors of Russia

Victoria Alesenkova, Associate Professor of the Department of Acting Skills, leading researcher at the International Center for Integrated Artistic Research of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Dr in Arts

Anzhelika Artyukh, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts

Birgit Beumers (United Kingdom), Affiliated Research Associate and Adjunct Professor at the Aberystwyth University (The University of Passau), editor of the journal Studies in Russian and Soviet Cinema (Taylor & Francis)

Lyubov Bugaeva, Professor of the Department of History of Russian Literature at the St. Petersburg State University, Dr in Philology

Tatyana Bulgakova, Professor of the Department of Ethnocultural Studies, Herzen State Pedagogical University, Dr in Culturology, Professor

Marina Gavrilova, Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Philology, Associate Professor

Pavel Danilov, Vice-Rector for Research at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics, Associate Professor

Vadim Maksimov, Head of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Professor of the Department of Ballet Studies of the Vaganova Academy of Russian Ballet, Dr in Arts, Professor

Svetlana Melnikova, Head of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Arts, Professor

Yulia Mikheeva, professor of the department of sound engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

Elena Rusinova, Head of the Department of Sound Engineering at the All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK), Dr in Arts, Associate Professor

Alexander Ryaposov, Professor of the Department of Russian Theater of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts

Natalya Suleneva, Professor of the Department of Stage Speech at the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Culturology, Associate Professor

Aleksandra Milovanović (Serbia), associate professor at the Department of Theory and History of The University of Arts in Belgrade, PhD

Yongchen Ruan (China), lecturer, associate professor of the Hainan Normal University, PhD in Arts

Marina Tsvetaeva, Professor of the Department of Philology and Art History of the St. Petersburg State University of Film and Television, Dr in Culturology, Associate Professor

Редакционная коллегия

Полина Михайловна Степанова, главный редактор, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, доктор искусствоведения, доцент

Маргарита Борисовна Капрелова, заместитель главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения, доцент

Елизавета Владимировна Прохорова, помощник главного редактора, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения

Мария Александровна Дробинцева, редактор, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения, специалист по УМР 1-й категории кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

Элла Юрьевна Павлова, заведующий издательско-полиграфическим комплексом Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат экономических наук

Editorial College

Polina Stepanova, editor-in-chief, professor of the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television, professor of the Department of Foreing Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Dr in Arts, Associate Professor

Margarita Kaprelova, deputy editor-in-chief, Associate Professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts, Associate Professor

Elizaveta Prokhorova, assistant editor-in-chief, associate professor of the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Arts

Maria Drobintseva, editor, senior lecturer at the Department of Drama and Film Studies, specialist in the Department of Drama and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television

Ella Pavlova, head of the publishing and printing complex of the St. Petersburg State University of Film and Television, PhD in Economics

К читателям

Дорогие читатели!

Большая часть материалов первого номера журнала 2026 года посвящена остросовременным проблемам кинопроизводства. Две статьи подводят итоги кропотливой работы кафедры продюсирования СПбГИКиТ и посвящены важным аспектам создания фильмов и оптимизации кинопроката, восприятия кинематографической продукции зрителем. Так, в тексте Т. В. Ртищевой освещены сложнейшие вопросы экологических подходов в полном цикле кинопроизводства: от функционирования съемочной группы до проката. Работа П. А. Алексеевой обращается к проблемам рынка документального кино в нашей стране. Сложным аспектам воспитания и последующей работы актера на съемочной площадке посвящена статья А. П. Пахомовой.

В рубрике «Экранные искусства. История» представлены два очень разных текста, отражающих процессы жизни кинематографа в разные эпохи и в разных странах. Е. Д. Еременко пишет о научной, педагогической и просветительской деятельности Юрия Алексеевича Кузнецова, которому в сентябре 2025 года исполнилось бы 90 лет. Дебютная статья студентки третьего курса, обучающейся киноведению, Полины Савиных выявляет специфические взаимосвязи раннего творчества К. Т. Дрейера и работ Л. фон Триера.

Для нашего журнала всегда становятся событиями тексты, освещающие комплексные проблемы современного искусствоведения. Философско-культурным аспектам современного творчества посвящена статья доктора искусствоведения В. И. Максимова, она поднимает проблемы формирования и развития концепций постмодернизма, прослеживает идеи кризиса искусства на протяжении всего XX века.

В самом конце 2025 года победителем премии имени Дзиги Вертова за лучшую публикацию о неигровом кино стала книга «Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы» доцента кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ Ольги Сергеевны Давыдовой. Мы с большой радостью публикуем рецензию на этот труд одного из самых ярких современных историков и критиков кино Дарины Поликарповой в рубрике «Медленное чтение».

Приглашаем к сотрудничеству и публикации статей специалистов различных научных областей – искусствоведов, культурологов, историков и филологов.

С искренними пожеланиями научных и практических открытий
главный редактор журнала,
профессор кафедры драматургии и киноведения
доктор искусствоведения, доцент
Полина Михайловна Степанова

Содержание

Экранные искусства. История

Еременко Е. Д.
Юрий Кузнецов: киновед, педагог, популяризатор экранного искусства 9

Савиных П. Д.
Поэтика фильмов Карла Теодора Дрейера: диалог с современностью 17

Междисциплинарные исследования в области кино-, теле- и других экранных искусств

Пахомова А. П.
Трансформация метода создания роли: от театральной сцены к телевизионному экрану 33

Теория и история искусств

Максимов В. И.
Истоки кризиса постмодернизма в современной театральной эстетике 45

Актуальные вопросы современного кинопроизводства

Алексеева П. А.
Анализ конъюнктуры рынка документального кино в России 51

Ртищева Т. В.
«Зеленый» кинематограф: диалог индустрии, власти и общества 59

Медленное чтение: Обзоры, Рецензии

Поликарпова Д. А.
Рецензия на книгу Ольги Давыдовой «Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы» (СПб.: Порядок слов, 2025) 67

Требования к оформлению статьи 73

Contents

Screen Arts. History

Eremenko E. D.
Yuri Kuznetsov: film critic, academic, popularizer of screen art 9

Savinykh P. D.
The poetics of Karl Theodor Dreyer's films: a dialogue with modernity.....17

Interdisciplinary research in the field of film, television and other screen arts

Pakhomova A. P.
Acting adaptation of the dramatic method from the theatre to contemporary television 33

Theory and History of Arts

Maksimov V. I.
The origins of the postmodern crisis in modern theatrical aesthetics 45

Current issues of modern film production

Alekseeva P. A.
Analysis of the documentary film market situation in Russia.....51

Rtishcheva T. V.
"Green" cinema: a dialogue between the industry, government, and society..... 60

Slow Reading: Survey, Reviews

Polikarpova D.
Review of Olga Davydova's book "The evolution of non-fiction film, or how to watch documentaries" (St. Petersburg, Poryadok slov, 2025) 67

Requirements for Article Formatting..... 73

Научная статья
УДК 791.43:82-293.7

ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ: КИНОВЕД, ПЕДАГОГ, ПОПУЛЯРИЗАТОР ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

Евгений Дмитриевич Еременко

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

eder57@yandex.ru

Аннотация. Цель статьи – актуализация научной, просветительской и педагогической деятельности Ю. А. Кузнецова (18.09.1935–18.05.2020). Юрий Алексеевич – библиограф и архивист, редактор издательства «Художник», автор киноведческих статей, лектор Ленинградского отделения Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства, главный методист ленинградского кинотеатра Госфильмофонда «Кинематограф», автор и ведущий популярных передач «Звучала музыка с экрана» на ленинградском телевидении, преподаватель истории и теории кино. Педагогическая работа стала важным этапом в жизни Кузнецова. Он посвятил преподаванию более пятнадцати лет на кафедре кинофотоискусства в Ленинградском институте культуры (ныне – Санкт-Петербургский государственный институт культуры).

Ключевые слова: кинематограф, кинопопуляризация, киноархивистика, библиография, кинопедагогика

Для цитирования: Еременко Е. Д. Юрий Кузнецов: киновед, педагог, популяризатор экранного искусства // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 9–16.

Original article

YURI KUZNETSOV: FILM CRITIC, ACADEMIC, POPULARIZER OF SCREEN ART

Evgeny Dmitrievich Eremenko

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

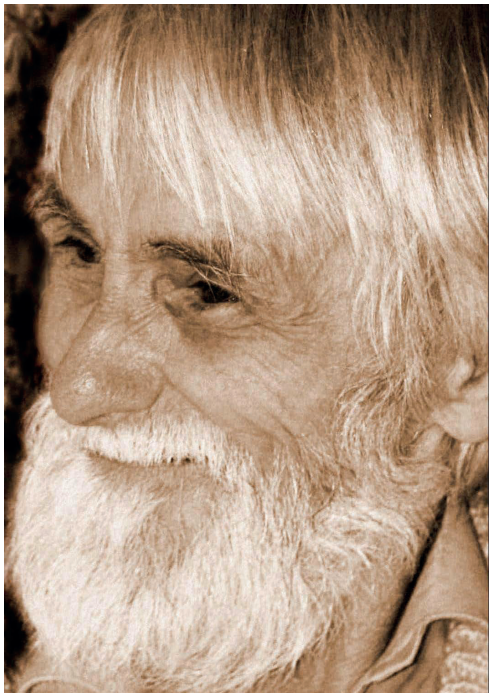
eder57@yandex.ru

Abstract. The purpose of the article is to update the scientific, educational, and pedagogical activities of Y. A. Kuznetsov (18.09.1935–18.05.2020). Yuri Alekseevich is a bibliographer and archivist, an editor of the publishing house "Artist", author of film studies, lecturer at the Leningrad branch of the All-Union Bureau of Propaganda of Cinematography, chief methodologist at the Leningrad cinema of the Gosfilmofond "Cinematograph", author and presenter of the popular programs "Music appeared from the screen" ("Zvuchala muzika s ekrana") on Leningrad television, history and theory of cinema professor. Teaching became an important stage in the life of Kuznetsov. He devoted more than fifteen years to teaching at the Department of Cinematography at the Leningrad Institute of Culture (now the St. Petersburg State Institute of Culture).

Keywords: cinematograph, cinema popularization, cinema archivistics, bibliography, cinema pedagogics

For citation: Eremenko E. D. Yuri Kuznetsov: film critic, academic, popularizer of screen art. *Film culture.* 2026; 1: 9–16. (In Russ.).

© Еременко Е. Д., 2026



Юрий Алексеевич Кузнецов
(из личного архива автора статьи)

18 сентября 2025 г. исполнилось 90 лет со дня рождения Юрия Алексеевича Кузнецова: киноведа, кинопедагога, популяризатора экранного искусства.

Ребенком Юрий оставался в Ленинграде на протяжении всей блокады. Как вспоминает супруга Кузнецова, Тамара Алексеевна Акимова, детские воспоминания будущего киноведа непосредственны и полны «экранной» выразительности («…Лежал на подоконнике и смотрел, как зенитки сбивают самолеты»). Годы Великой Отечественной сформировали желание стать профессиональным военным. Эта мечта не реализовалась из-за проблем здоровья. Радио, постоянно звучавшее в доме, а затем и кинематограф постепенно сформировали активный интерес Юрия к аудиовизуальной культуре и тиражированному искусству. Коллекции марок, фотоколлажи, посвященные театру и, особенно, кино – станут для Кузнецова важной частью как творческой, так и научной, популяризаторской деятельности.

Получив специальность филолога по окончании ЛГУ в 1962 г., Юрий Алексеевич работает библиографом научной библиотеки им. М. Горького в Ленинградском университете (1962–1967). Далее, в 1968–1971 гг., становится редактором в издательстве «Художник РСФСР». В 1972 г. выходит книга-альбом «Петербург – Ленинград глазами художников» [1], в которой Кузнецов выступает как художник-оформитель, составитель и автор текста. В издании проводится подробный анализ графических изображений Петербурга – Петрограда – Ленинграда на протяжении без малого трех столетий: от гравюры П. Пикарта в середине первого десятилетия XVIII в. до линогравюр А. Ушина конца 1960-х гг. Ю. Кузнецов отмечает, что для самых ранних изображений характерны величественные панорамы, с картографическими подробностями отражающие горизонтали и перспективы столицы. Но уже к началу XIX в. художники активно вводят стаффажные фигуры, дополняющие пейзаж города на Неве. Затем портрет города начинает дробиться от «общего плана» к детальному. Крупнее, подробнее подаются виды Петропавловской крепости, набережной Невы у Летнего сада.

Книга-альбом включает гравюры, литографии, рисунки выдающихся художников: А. Зубова, С. Галактионова, А. Давыдова, Ф. Бенуа, И. Репина, К. Беггерова, А. Остроумовой-Лебедевой, Е. Лансере, М. Добужинского, Г. Верейского, С. Юдовина, Р. Тупикина и других. Работы этих мастеров представлены в книге так, что читатель, словно посетитель картинной галереи, перемещается по воображаемым залам, стены которых знакомят с постепенно меняющимся образом великого города. Талант художника-составителя, сопроводительное слово, с которым Ю. Кузнецов обращается к читателям, делают книгу интересной и в наши дни.

С конца 1960-х – начала 1970-х гг. изучение теории и истории киноискусства занимает все более обширную часть профессиональной деятельности Юрия Алексеевича. Главные направления его киноведческих интересов раскрыты уже в первых публикациях:

«Авторское слово в советском агитационном искусстве» [2] и «Надпись “от автора” в советском кинематографе немого периода» [3], «Автор говорит со зрителем (речь в кино)» [4]. Опыт изучения данной темы обобщен Ю. Кузнецовым в диссертационной работе «Авторский голос в советской кинематографии» [5], которую он защищает в 1972 г. по окончании аспирантуры сектора кино в научно-исследовательском отделе Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне – Российский институт истории искусств). Содержание этого диссертационного исследования актуально и в наши дни, когда язык экранного искусства, казалось бы, значительно расширился благодаря новейшим технологиям съемки и монтажа. Научные труды Ю. Кузнецова 1960–1970-х гг. важны не только для киноведов, изучающих ранний период экранного искусства. Это полезный материал для историков и теоретиков кинодраматургии, для начинающих и профессиональных сценаристов.

К первопроходцам, использующим прием «авторского слова» на экране, Кузнецов относит Л. Андреева, который еще в 1908 г., в сценарии «Административный восторг», в форме кинематографических реплик-титров воплотил комментарий рассказчика [5, с. 3]. Жанром, в котором данный прием начал применяться в первую очередь, становится кинокомедия, позволяющая иронично остранять манеру повествования. Вспомним первое появление на экране протагониста в чаплиновском «Малыше» (1921). Кадр с оборванцем, идущим по грязным задворкам, сопровождается «солидным» титром: «Его утренний променад».

Истоки авторского голоса в кино, несомненно, восходят к литературной традиции, но содержат сугубо городские слагаемые: «…влияние прессы, городского устного творчества (романса), массовых зрелищ (цирка и эстрадного конферанса), живописного лубка»)» [5, с. 4]. Стилизаторские элементы формирующейся урбанистики гораздо позже станут заметны в оформлении фильма С. Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа», повествующего о переломных моментах в жизни и творчестве А. П. Чехова. Вершинные произведения советского немого экрана, такие как «Броненосец “Потемкин”» (1925), содержат явные признаки авторской интонации, балансирующей между сочувствием жертвам террора и гневным политическим обличением.

В конце 1920-х гг. заметный вклад в развитие эстетики авторского голоса привносят новаторы-документалисты. «Вертов первым в советском кино начал эксперименты с экранным словом: надпись расчленялась режиссером, варьировались размеры шрифта, использовалась движущаяся надпись и слово, переснятое непосредственно из газеты («слово-документ») [5, с. 4]. Ю. Кузнецов отмечает умение Вертова аранжировать текстовой документальный материал, становящийся авторской импровизацией на тему словесно-изобразительного ряда, яркое использование режиссером надписи-лейтмотива и надписи-зачина в фильмах 1926 г. («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира»). Поиски выражения авторского голоса продолжит Э. Шуб («Испания», 1939, автор закадрового текста В. Вишневский).

Ю. Кузнецов анализирует *авторские голоса* таких несхожих мастеров, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Э. Шуб, А. Довженко, М. Ромм. Концепция, предложенная Ю. Кузнецовым, рассматривает не только собственно надписи в кадре (немое кино) или звучащее слово за кадром. Это в немалой степени *интонация*, с которой подается экранный материал: будь то титр или фраза, произнесенная невидимым рассказчиком. Авторский голос как комментарий экранного повествования анализируется на примерах классических лент – от «Броненосца “Потемкина”», «Шестой части мира» и «Конца Санкт-Петербурга» (1927) до «Поэмы о море» (1958) и «Войны и мира» (1965–1966).

В диссертационном исследовании Ю. Кузнецов затрагивает тему авторского голоса / авторской позиции на примере театра. Более подробно этот аспект показан в статье «Брехт и эпический кинематограф» [6]. Отмечаются такие кинематографические приемы, как «…надпись (проекция у Брехта), песня или куплет (зонг), авторский голос (ведущий, рассказчик) и, наконец, кинохроника, или, если говорить шире, документ» [6, с. 129]. Кузнецов отмечает явное влияние брехтовского театра на более поздний кинематографический язык (в частности, такого кинорежиссера, как Александр Клюге).

Эта статья опубликована в «Искусстве кино» – ведущем журнале СССР, посвященном кинематографу. Активным, хотя и непродолжительным, было сотрудничество Ю. Кузнецова с другим авторитетным изданием – рижским журналом «Кино». На протяжении 1980 г. выходит ряд статей, посвященных мастерам мирового экрана: Леониду Утесову [7], Гриффиту и Эйзенштейну [8], Кулешову [9], Морису Шевалье [10], Луи Деллюку [11].

Важной составляющей киноведческой деятельности Ю. Кузнецова 1970–1980-х гг. является изучение и популяризация киномузыки и жанра музыкального фильма. В 1982 г. автор публикует научную статью «Семидесятые: заметки о музыкальных фильмах» [12], в которой проводит подробный анализ таких, достаточно новых в ту пору, жанров зарубежного экрана, как нео-мюзикл и киноопера.

Научный анализ музыкального фильма начинает соседствовать с популяризацией этого киножанра на телевидении. С 1973 по 1986 гг. Юрий Алексеевич – внештатный сотрудник музыкальной редакции Ленинградского ТВ (сначала как консультант, затем как автор и ведущий передач «Звучала музыка с экрана», всего – свыше пятидесяти выпусков). Подтверждения их популярности немногочисленны: это устные воспоминания ленинградцев старшего поколения и отзывы в публицистике [13, с. 342]. Скудость свидетельств объясняется и тем, что подавляющая часть телепрограмм в 1970–80-х гг. не сохранялась по причине острого дефицита видеопленки. Часто новые передачи записывались поверх предыдущих. Подобная ситуация была характерна не только для «областного» ленинградского телевидения, но и для столичных каналов. Результатом становится утрата многих популярных видеозаписей. Пример – легендарный «Кабачок 13 стульев» [14, с. 160–162], из 133 выпусков которого ныне доступны лишь 11. Ситуация с передачей «Звучала музыка с экрана» сложилась еще печальнее – ни один ее выпуск не сохранился.

Автобиография, представленная Юрием Алексеевичем при поступлении на работу в Ленинградский институт культуры, содержит упоминание некоторых выпусков передачи[1]:

«Хроника одной дружбы» (Эйзенштейн и Прокофьев) – 1976 г.

«Для меня фильм – это музыка» (Микаэл Таривердиев) – 1976 г.

«Групповой портрет с композитором» (Андрей Петров) – 1977 г.

«В. П. Соловьев-Седой» – 1980 г.

«Просто Высоцкий» – 1981 г.

«Кинемо смеется» (к 75-летию русского кино) – 1983 г.

«3-Колкер-3» (Александр Колкер – Михаил Боярский – Константин Райкин) – 1984 г.

[1] Фрагмент машинописной автобиографии Ю.А. Кузнецова, из личного архива автора.

«Искренность» (Алексей Рыбников) – 1984 г.

«Мой любимый легкий жанр» (Людмила Гурченко) – 1984 г.

«Пять нелегких пьес Андрея Петрова для кино с музыкой» – 1985 г.

«90 лет спустя» (к 90-летию кинематографа) – 1985 г.

«Ученик Чародея» (Уолт Дисней) – 1985 г.

«Мы из джаза» (джаз в кино) – 1985 г.

«Композитор Владимир Дашкевич» – 1985 г.

«С Мишелем Леграном» – 1986 г.

«Венский квартет» (Штраус – Штольц – Легар – Кальман) – 1986 г.

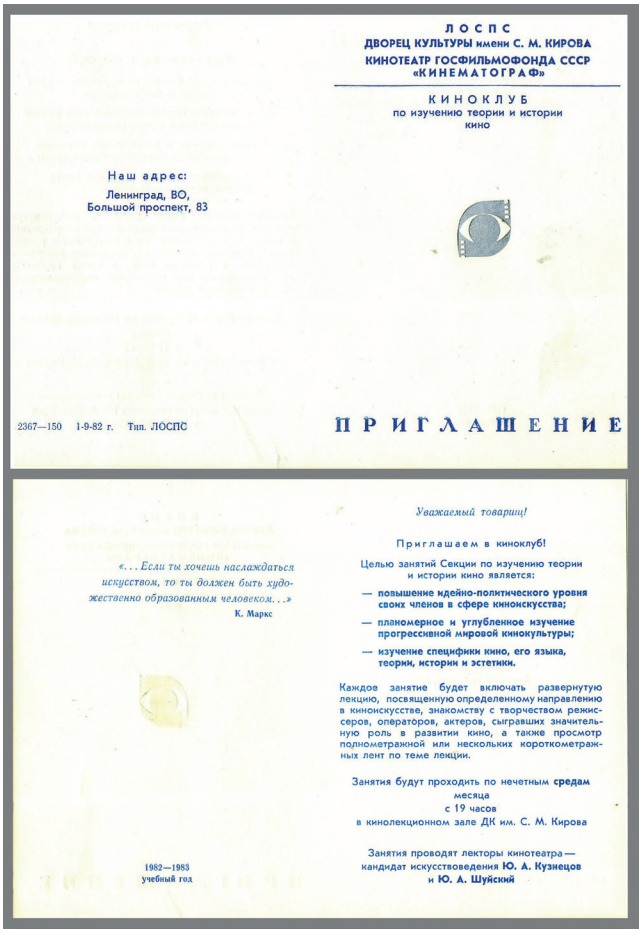
«Киномузыка Альфреда Шнитке» – 1988 г.

Сотрудничая с телевидением, Юрий Алексеевич параллельно вступает в должность методиста, отвечающего за репертуар в кинотеатре «Кинематограф». Это был особый киноцентр, демонстрировавший произведения из обширной коллекции Госфильмофонда СССР.

Новой работе предшествовало увлечение киноклубной деятельностью. Еще в начале 1960-х, по окончании ЛГУ, Кузнецов становится одним из организаторов киноклуба при кинотеатре «Балтика» (7-я линия Васильевского Острова, д. 34). Здесь благодаря знакомствам в консульстве Италии проводятся показы лент неореализма и других произведений зарубежного экрана. «Кинематограф», открытый в 1967 г., становится аналогом московского «Иллюзиона» [15] и тбилисского «Газапхули» [16] – кинотеатров, специализирующихся на показе «золотого фонда» мирового кино.

Расположенный в ДК им. Кирова на Васильевском острове, «Кинематограф» действительно превращается в «диво-остров» для всех поклонников десятой музы [17, с. 86]. Ю. Кузнецов вместе с директором кинотеатра В. Масленниковым и начинающим киноведом Ю. Шуйским регулярно «расписывают» программы показов в легендарных «Белых Столбах»: поселке, в котором расположен Госфильмофонд [18, с. 40]. Следует отметить позитивное отношение к ним как к истинным ценителям экранного искусства одного из ведущих хранителей киноархива, главы отдела иностранных фильмов В. Ю. Дмитриева. Благодаря его помощи в «Кинематографе» происходят постоянные показы мировой классики. Успех работы необычного кинотеатра подтверждает то, что билеты на сеансы пользовались повышенным спросом. Практиковалась система абонементов на циклы французских, итальянских, японских фильмов. Таким образом, люди могли «застолбить» за собой посещение сразу нескольких сеансов. Ленты на языке оригинала сопровождали выдающиеся переводчики-синхронисты С. В. Сливинская [19] и Н. М. Фарфель.

Помимо составления планов показов, Ю. Кузнецов и Ю. Шуйский выступают с лекциями – как непосредственно перед сеансами в «Кинематографе», так и в киноклубе, расположенном в том же просторном здании ДК им. Кирова. Периодически Юрий Алексеевич проводит кинолекции и после закрытия «Кинематографа» в 1980 г., например на сцене «Спартака». Этот кинотеатр становится следующей ленинградской площадкой для картин Госфильмофонда [20]. Методистами-преемниками Юрия Алексеевича в «Спартаке» становятся киноведы О. А. Ковалов и Ю. А. Шуйский.



ЛОСПС
ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ имени С. М. КИРОВА
КИНОТЕАТР ГОСФИЛЬМОФОНДА СССР
«КИНЕМАТОГРАФ»

КИНОКЛУБ
по изучению теории и истории кино

Наш адрес:
Ленинград, ВО,
Большой проспект, 83

2367—150 1-9-82 г. Тип. ЛОСПС

ПРИГЛАШЕНИЕ

Уважаемый товарищ!

Приглашаем в киноклуб!

Целью занятий Секции по изучению теории и истории кино является:

— повышение идейно-политического уровня своих членов в сфере киноискусства;

— планомерное и углубленное изучение прогрессивной мировой кинокультуры;

— изучение специфики кино, его языка, теории, истории и эстетики.

Каждое занятие будет включать развернутую лекцию, посвященную определенному направлению в киноискусстве, знакомству с творчеством режиссеров, операторов, актеров, сыгравших значительную роль в развитии кино, а также просмотр полнометражной или нескольких короткометражных лент по теме лекции.

Занятия будут проходить по нечетным **средам** месяца
с 19 часов
в кинолекционном зале ДК им. С. М. Кирова

Занятия проводят лекторы кинотеатра — кандидат искусствоведения **Ю. А. Кузнецов** и **Ю. А. Шуйский**

«...Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком...»
К. Маркс

1982—1983 учебный год

Приглашение на занятия киноклуба в ДК им. С. М. Кирова (из личного архива Ю. А. Шуйского)

Основная работа Кузнецова в эти годы фокусируется на подготовке и проведении передач «Звучала музыка с экрана», ставших традиционными на ленинградском телевидении. Но добавляется и новое дело: преподавание в высшей школе.

С 1986 г. Кузнецов обучает студентов кафедры кинофотоискусства Санкт-Петербургского государственного института культуры (в советские годы – Ленинградский государственный институт культуры, ЛГИК). Более пятнадцати лет Юрий Алексеевич проводит занятия по истории и теории кино для будущих кинорежиссеров, руководителей киновидеостудий, фотохудожников. Наряду с другими видными преподавателями истории кино ЛГИКа (Б. С. Пинхасович, А. Л. Муравьев), Кузнецов знакомит учащихся с искусством мирового экрана, ведет как общие («История кино»), так и специализированные дисциплины («Рецензентский семинар»).

Крупной публикацией Ю. А. Кузнецова в середине 1990-х гг. становится учебное пособие «Сто книг о кино» [21], опубликованное кафедрой кинофотоискусств СПбГИК (в то время – Академии культуры). Книга вмещает обширный материал, касающийся широкого круга вопросов, таких как теория, история, практика кино. В учебном пособии заметен богатый опыт библиографа. Автор обращается к изданиям самых разных типов: от словарей до многотомных штудий по истории раннего кинематографа. Среди авторов – весь цвет не только киноведения, но и других гуманитарных наук, осмысляющих искусство экрана: С. Эйзенштейн и Ю. Лотман, А. Монтегю и М. Ямпольский, А. Базен и М. Туровская.

В 2001 г. Юрий Алексеевич завершает преподавательскую работу. Но его связь с профессиональным сообществом не прерывалась еще долгое время. Он выступал консультантом для учеников: теоретиков и практиков кинематографа.

Вклад Ю. Кузнецова в исследование экранного искусства остается важной составляющей петербургского киноведения, кинопопуляризации и кинопедагогики. Это подтверждают научные, научно-популярные и учебные публикации. Не забыта передача «Звучала музыка с экрана», ставшая откровением и хранящаяся в памяти ленинградского телезрителя 1970–1980-х гг. Вспоминая такого позитивного, светлого человека, как Юрий Алексеевич, не случайной представляется тема, ставшая рефреном его жизни, – это *слово*, посредством которого экран взаимодействует со зрителем. Слово *графическое*, отражавшее мысль немого кино, и слово *звучащее*, которое обрело на протяжении XX в. неслыханную силу убеждения.

За оказанную поддержку автор статьи благодарит супругу Ю. А. Кузнецова – Тамару Алексеевну Акимову, киноведов Ю. А. Шуйского и О. А. Ковалова, сотрудников кафедры кинофотоискусства СПбГИК В. С. Чутко и Н. Н. Данину.

Список источников

1. Петербург – Ленинград глазами художников: Альбом / сост., автор текста и художник Ю. А. Кузнецов. Л.: Лениздат, 1972. 176 с.
2. *Кузнецов Ю. А.* Авторское слово в советском агитационном искусстве (Агитфильм и плакат) // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Вып. 3. Л.: ЛГИТМиК, 1971. С. 406–408.
3. *Кузнецов Ю.* Надпись «от автора» в советском кинематографе немого периода // Вопросы истории и теории кино: сб. трудов /отв. ред. Я. К. Маркулан. Л., 1973. С. 113–138.
4. *Кузнецов Ю.* Автор говорит со зрителем (речь в кино) // Русская речь. 1969. № 6. С. 3–5.
5. *Кузнецов Ю.* Авторский голос в советской кинематографии: автореф. дис. … кандидата искусствоведения (822) / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Сектор кинематографии. Л., 1972. 18 с.
6. *Кузнецов Ю.* Брехт и эпический кинематограф // Искусство кино. 1971. № 1. С. 129–142.
7. *Кузнецов Ю.* Леонид Утесов // Кино (Рига). 1980. № 3. С. 3
8. *Кузнецов Ю.* Гриффит и Эйзенштейн // Кино (Рига). 1980. № 1. С. 3.
9. *Кузнецов Ю.* Человек, сделавший кинематограф (Лев Кулешов) // Кино (Рига). 1980. № 6. С. 3
10. *Кузнецов Ю.* Мастеровой из Франции: Морис Шевалье // Кино (Рига). 1980. № 9. С. 3
11. *Кузнецов Ю.* Его открытия пришлось открывать заново (Луи Деллюк) // Кино (Рига). 1980. № 10. С. 3
12. *Кузнецов Ю.* Семидесятые: заметки о музыкальных фильмах // Вопросы истории и теории кино: Актуальные проблемы теории киножанров. Труды ЛГИТМиК. Вып. V. Л.: ЛГИТМиК, 1982. С. 133–143.
13. *Смехов В. Б.* В один прекрасный день… Повести и рассказы. М.: Советский писатель, 1986. 424 с.
14. Поэтика телевизионного театра / редкол. Ю. Богомолов, Ан. Вартанов, А. Липков. М.: Искусство, 1979. 239 с.
15. *Уханова А.* Ленинградский кинотеатр «Кинематограф» и зарубежное трофейное кино // ЗАВТРА.РУ. URL: https://zavtra.ru/blogs/leningradskij_kinoteatr_kinematograf_i_zarubezhnoe_trofejnoe_kino (дата обращения: 12.12.2025).
16. *Вепхвадзе Дж.* Синхронист – кинотеатр «Газапхули» // Проза.ру. URL: https://proza.ru/2010/02/20/717?ysclid=mj8h6fq3mi70790028 (дата обращения: 10.12.2025).

17. *Еременко Е. Д.* Архивное дело и источниковедение: учеб. пос. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. 106 с.
18. *Шуйский Ю. А.* К истории появления на экранах фильма «Долгие проводы» // Редактирование и редактор в отечественном кинематографе: сб. научных статей / ред.-сост. Е. Д. Еременко. СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет»»; Фора-принт, 2021. С. 35–43.
19. Лекторы в РНБ: Светлана Сливинская. Биография // Российская Национальная Библиотека [сайт]. URL: https://nlr.ru/nlr_visit/RA898/svetlana-slivinskaya?ysclid=mj4uiqwwvq709275527 (дата обращения: 04.11.2025).
20. *Трофименков М.* Другое кино. «Голливудские ночи» взялись за кинотеатр «Спартак» // Коммерсантъ. 31.07.2001. URL: https://www.kommersant.ru/doc/563532?ysclid=mj8fdtj2pk431639694 (дата обращения: 11.12.2025).
21. *Кузнецов Ю.* Сто книг о кино: учеб. пос. СПб.: СПбГАК, 1995. 76 с.

Статья поступила в редакцию 17.12.2025;
одобрена после рецензирования 23.01.2026;
принята к публикации 02.03.2026.

The article was submitted 17.12.2025;
approved after reviewing 23.01.2026;
accepted for publication 02.03.2026.

Информация об авторе:

Е. Д. Еременко – кандидат культурологии, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

E. D. Eremenko – PhD in Culturology, Associate Professor at the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 791.43:82-293.7

ПОЭТИКА ФИЛЬМОВ КАРЛА ТЕОДОРА ДРЕЙЕРА: ДИАЛОГ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Полина Дмитриевна Савиных

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

polinasavinyh6@gmail.com

Аннотация. Портрет знаменитого режиссера Карла Теодора Дрейера (1889–1968) в данном исследовании дополнен анализом картин немого периода, поскольку им уделяется недостаточно внимания в современной киноведческой литературе, а многие из них попросту игнорируются исследователями. В статье выявляются общие темы, свойственные кинематографу Дрейера, характер съемки, изменение в стиле. Важной частью выводов становятся предположения о киноэстетике современных режиссеров, наследующих традицию Карла Теодора Дрейера.

Ключевые слова: датское кино, крупный план, женский образ, обрядовость, документальные техники съемки в игровом кино

Для цитирования: Савиных П. Д. Поэтика фильмов Карла Теодора Дрейера: диалог с современностью // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 17–32.

Original article

THE POETICS OF KARL THEODOR DREYER'S FILMS: A DIALOGUE WITH MODERNITY

Polina Dmitrievna Savinykh

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

polinasavinyh6@gmail.com

Abstract. In this study, the portrait of the famous director Carl Theodor Dreyer (1889–1968) is complemented by an analysis of his silent films, which have received insufficient attention in modern film studies and have been largely ignored by researchers. The article explores the common themes in Dreyer's cinema, the nature of his filming techniques, and the changes in his style. The conclusions include insights into the film aesthetics of contemporary directors who have inherited the legacy of Carl Theodor Dreyer.

Keywords: Danish cinema, close-up, female image, rituals, documentary techniques in feature films

For citation: Savinykh P. D. The poetics of Karl Theodor Dreyer's films: a dialogue with modernity. *Film culture.* 2026; 1: 17–32. (In Russ.).

Карл Теодор Дрейер не думал об успехе: его влечение – история, лица, увековечивание драматичного накала эмоций. Он, безымянный сын шведской рабочей, умершей вскоре после его рождения от отравления, получает приют в датской семье, а еще имя от приемного отца-печатника, ставшее позже благодаря его работам символом новаторства в кинематографе и синонимом слова *cinéaste* – художником кино в широком смысле, кинематографистом.

© Савиных П. Д., 2026

Приемная семья хотела, чтобы Карл научился игре на пианино, зарабатывал деньги игрой в кафе и отдавал часть им, но ничего из этого не вышло – молодой человек ушел работать клерком в телеграфную компанию, но вскоре потерял к этому интерес и устроился в журнал, так как решил посвятить себя слову. С шестнадцати лет он пишет в основном для либерального Издательского дома «Политикен» (Politiken), в частности для газеты «Экстраблодет» (Ekstrabladet), однако сам утверждает, что настроен консервативно и не верит в революции: «Они [революции] зачастую вызывают регресс развития страны. Я верю в эволюцию, когда все развивается медленно, но уверенно» [1, p. 191]. Это весьма важная деталь: Дрейер поначалу работает там, где необходима покладистость, он даже готов пожертвовать своими политическими воззрениями. С течением времени это изменится, и в будущем в режиссере не останется ничего от прилежности и готовности творить по указке.

В возрасте двадцати трех лет он начинает работать на «Нордиск Фильм» (Nordisk Film) титровальщиком, что похоже на деятельность его названого отца. Еще в журналистских работах Дрейер критиковал «бессмысленный литературный тон интертитров» [2], поэтому «Нордиск» дают ему возможность исправить эту ситуацию, покупают права на романы и пьесы, которые Дрейер адаптирует для экрана. Уже здесь прослеживается любовь Дрейера к работе над сценарием, его пристальное внимание к истории и характерным персонажам поможет ему в дальнейшем и станет отличительной чертой его подхода: долгие годы разработки, длительные репетиции и быстрые съемки.

Своим ученичеством в кино Дрейер считает пять лет редакторской работы над всеми фильмами, которые выходили тогда из-под крыла «Нордиск». Каждодневная черновая работа над фильмами разного качества позволила ему изучить ремесло и получить свою первую картину в должности режиссера [3].

Большинство фильмов Дрейера основано на различных литературных произведениях и исторических документах, зачастую сценарий пишется им самостоятельно или в соавторстве (например, к «Михаэлю» сценарий помогала писать Теа фон Харбоу). Он заинтересован в том, чтобы поместить реально произошедшую когда-то историю в пространство кино и сделать вывод о судьбах людей и их душах: поначалу это стандартное моралите, но впоследствии – притча без четкого обозначения черных и белых сторон.

«Президент» (1919) – дебют

Уже в своем дебютном фильме «Президент», который «Нордиск» поручили снять выдающемуся титровальщику, Дрейер находит применение крупным планам и лично рассказанной истории: некоторое количество повествовательных интертитров написано от первого лица, что довольно редко встречается в немом кинематографе. Вместе с этим фильм обладает яркими решениями в плане операторской работы – движение камеры на кране, а также на тележке, – все это связано с пониманием пространства и желанием продемонстрировать технические новшества. В художественно-постановочной части тоже наблюдаются приемы, характерные для дальнейшего творчества режиссера.

По сюжету фильма умирает отец Карла Виктора, будущего президента (или мэра) небольшого городка. Перед смертью отец велит сыну никогда не жениться

на простолюдинке, потому как он сам совершил такую ошибку, а сын его должен быть лучше и ценить свой статус. После смерти отца начинается вторая глава фильма, которая повествует о событиях тридцать лет спустя.

Молодому мэру приходит письмо с информацией по делу о детоубийстве, совершенному его собственной незаконной дочерью: ввиду данного отцу обещания он не смог жениться на служанке. Тут он и его ближайший друг, знающий всю правду, вступают в немой диалог с использованием крупных планов. Не произносится ни слова – это первое применение Дрейером «разговора душ». Затем следует сцена заседания суда, стандартная сейчас для процедуральной драмы (procedural drama), с раскрытием взгляда жертвы на произошедшее. Оказалось, что дочь Карла Виктора так же, как и мать, вступила в связь с богатым мужчиной, который не смог взять ответственность за свои действия. Судя по версии адвоката Виктории (дочери героя), ребенок не был убит: Викторию выгнали из дома, где она была гувернанткой, а ночью в лесу ребенок родился мертвым.

Однако суд окончен: вынесен смертный приговор. Отец и дочь встречаются в тюремной камере, Карл Виктор обещает помилование, но это оказывается неправдой.

В дальнейшем Карлу выдают ключ от города и барельеф с его портретом, в его честь устраивают парад, а он, сам не свой, решает спасти Викторию несмотря на вынесенный приговор и отказывается от поста мэра.

Виктория выходит замуж за отца ребенка. Карл Виктор признается в содеянном Вернеру, вышестоящему президенту, пишет публичное извинение и умирает на месте, где умирают все преступники, – так повествует интертитр. Так он искупает вину за погубленную – и не одну – жизнь.

Примечательно оформление стен в фильме: почти каждая стена украшена фамильными деревьями с портретами. Очередное напоминание о том, что семья главнее всего, а статус и власть, которыми наделен Карл, не могут позволить герою упасть до уровня простолюдина. Навязчивое повторение и странный орнамент, в котором расположены портреты, не дают герою забыть о его моральном долге перед отцом.

В фильме весьма важна тема нравственного долга и торжествующая в конце концов справедливость (жизнь за жизнь), которая воспринимается как искупление главным героем своего греха. При этом он сдерживает обещание, данное отцу, но добивается комфорта для своей внебрачной дочери.

Дрейер говорил, что даже для первого фильма он следовал своим зародившимся в ходе редакторской службы «правилам» художественной правды: он не искал актеров, но, скорее, искал типажи, которые хорошо смотрелись бы на экране, которые смог бы понять и прочесть любой зритель – таков был его приоритет: «если мне нужен старик, я ищу старика» [3].

В дебютном фильме Дрейер уделяет внимание внутрикадровому пространству, выстраивает мир вокруг главного героя по законам его состояния – т. е. внутреннее выражается во внешнем, но ключевыми становятся не психология, а этика наряду с голосом совести. Это отношение к герою трансформируется в будущем в работах Ларса фон Триера, где станет более циничным и ярким.

«Вдова пастора» (1920)

Второй фильм Дрейера – «Вдова пастора» – снимается в Швеции. Благодаря шведскому киноархиву сохранился черно-белый негатив, – не оригинал, но весьма в хорошем состоянии: в 2018 г. была проведена реставрация, и на данный момент это один из самых хорошо выглядящих фильмов Дрейера.

История посвящена влюбленной паре, Сёфрену и Мари. Сёфрен отучился на священника и мечтает получить свой приход – ради исполнения духовного долга и чтобы получить руку Мари. Он произносит проповедь, получает отклик от прихожан, в итоге его назначают пастором. Преградой становится вдова пастора, дама Маргарет Педерсдоттер, которая имеет право попросить преемника ее погибшего мужа жениться на ней. Так она и поступает.

Влюбленные придумывают план: Мари будет жить с Сёфреном и фру Маргарет в качестве сестры пастора, а спустя какое-то время уже немолодая фру Маргарет умрет и уступит свое место ей. План кажется хорошим и претворяется в жизнь несмотря на неэтичность подобного положения.

На съемках этого фильма Дрейер работает с непрофессиональными актерами и типажами. К тому же он создает образ жуткой женщины при помощи крупных планов ее лица в разных настроениях – фактура состаренной морщинистой кожи и светотень так формируют ее мимику, что действительно поначалу герой (и зритель) чувствует угрозу. Такие же лица-маски без грима будут использованы и акцентированы в «Страстях Жанны д'Арк» спустя восемь лет. Позже и в звуковых своих фильмах режиссера отказ от грима станет маркером естественности человеческого лица, а вместе с тем и всего, что происходит в кадре.

Однако хитрость Дрейера именно в этом: на первый взгляд жуткое на поверку оказывается добрым, щедрым и всепрощающим. В этом и заключается главное поворотное событие фильма: фру Маргарет признается, что тоже обманывала своего мужа-пастора, ждала его смерти, потому что у нее был нареченный. После этой истории Сёфрен и Мари раскрывают женщине свой план. Она их понимает, прощает и вскоре тихо умирает.

Весь фильм построен на характерных образах: прихожане – экзальтированная публика, другие кандидаты на роль пастора – совершенно комедийные персонажи, прислуга в доме «играет» губами точно так же, как сама Маргарет. В мимических партитурах есть разница между героями – Сёфрен и Мари в основном «играют» глазами и бровями. Совершенно разные регистры актерской игры позволяют различать «хозяев» и «молодых гостей дома».

Много в фильме и гэговых ситуаций, которые кажутся абсолютно нетипичными для серьезного Дрейера: Сёфрен то путает свою возлюбленную со старой слугой дома, полагая, что это Мари под одеялом, то пытается напугать Маргарет в костюме приведения. Но в конце концов весь фильм сводится к драме и проблеме, на первый взгляд, жуткого и противного, которое стоит изучить поближе и обнаружить совершенно иную картину: Маргарет – закрытая книга, чью обложку видно сразу, но до содержания тяжело добраться.

Также здесь присутствует обрядовая эстетика, весьма характерная для ранних фильмов Дрейера: свадьбу играют по самым что ни на есть шведским правилам, танцуют, устраивают застолье, празднуют первую брачную ночь супругов. Обрядом к тому же выступят посещения фру Маргарет своего ушедшего любимого мужа. Примечателен крупный план на ее пальце с тремя кольцами, на который, разумеется, нельзя надеть еще одно – приходится использовать соседний палец во время свадьбы с Сёфреном. Учитывая то, что зритель затем узнает о судьбе Маргарет, кольца становятся характерным акцентом.

В идейном плане в этом фильме повторяется мотив человека, готового уйти из жизни ради других людей. Это самоотречение, приверженность своей вере и человеколюбие – главные качества по-настоящему добросердечного человека, по мнению Дрейера, и он подводит эту черту не единожды.

В этом фильме Дрейер приходит к финальной концепции людей-типажей, привлекает непрофессиональных актеров для массовых сцен, использует фольклорные и обрядовые элементы в общей киноэстетике – всё это останется и разовьется в последующих фильмах режиссера.

«Страницы из книги Сатаны» (1921)

Третьим фильмом Карла Теодора Дрейера стала вольная адаптация романа Марии Корелли «Скорбь Сатаны», которая по своей структуре несколько напоминает «Нетерпимость» (1916). Однако, в отличие от картины Д. У. Гриффита, фильм «Страницы из книги Сатаны» последовательно, без параллельного монтажа рассказывает истории, в которых Сатана соблазняет людей. Здесь показаны важные исторические моменты, которые обозначили новый поворот истории рода человеческого: предательство Иисуса Христа Иудой, испанская инквизиция XVI в., Французская революция и, наконец, Финская гражданская война 1918 г. Сатана же становится в этих историях то фарисеем, то великим инквизитором, то якобинцем Эрнестом, то русским монахом Иваном (чем-то вроде образа Распутина). Наиболее показательными стали две последние истории, в которых выкристаллизовываются приемы Дрейера, смысловое зерно фильма обозначено здесь ярко и исчерпывающе точно.

Дрейер открыто и без прикрас показывает все ужасы человеческой натуры: как Сатана может раскрывать самые страшные людские пороки, так и Дрейер выносит их на всеобщее обозрение. Причем, как обозначено в первых интертитрах, все злые козни Сатана выполняет исключительно по воле Господней.

За одного соблазненного Сатана получает сто лет мучений, за того же, кто сможет противостоять его воле, Сатана может уменьшить свое наказание на целое тысячелетие. Желая получить долгожданное спасение души, он вынужден, как человек, которому сочувствует зритель (что удивительно! даже Сатана для Дрейера человечен), всякий раз сталкиваться с тем, как легко человека искусить и повести по пути греха.

Так же открыто показана жестокость в фильме: пытки Святой инквизиции, дети, играющие в гильотину перед судом над Марией Антуанеттой. Все это усиливает эффект от художественного назидания – натуралистичность насилия со временем станет главным инструментом Дрейера в изображении ужасающего и пугающего (в «Страстях Жанны д’Арк» и «Дне гнева»).

В истории Французской революции вновь используется оформление стен фамильными гербами и тарелками – в магазине, где прячутся леди Женевьева и графиня Шамбор. Мария Антуанетта узнает о судьбе молодой леди Женевьевы и винит Жозефа, которому поручили спасти их, в том, что он сгубил юную душу. Здесь же, в революционной Франции, Сатана исчезает в белом пространстве якобинцев с использованием приема двойной экспозиции, но по-прежнему обладает авторитетом среди революционеров. Впоследствии у него получается соблазнить Жозефа.

Только в последней истории Сатана сталкивается с девушкой Сири, которая молит Бога о том, чтобы избежать искушения, она жертвует собой ради страны, а не действует во имя своего блага. Это позволяет Сатане уменьшить срок своего наказания, но не избавиться от него до конца, ведь «приговор Бога написан знаками вечности».

Известен крупный план лица девушки, который заполняет весь экран: его полноправно можно считать первым истинно «дрейеровским» крупным планом. Роль исполнила актриса Клара Понтоппидан, которая является единственной актрисой, поработавшей с Дрейером дважды: она появится в главной роли в фильме «Однажды». Ее героиня в фильме первая одолевает соблазн Сатаны, этот крупный план – обозначение непоколебимой веры в Бога и всего лучшего, что есть в людях.

«Страницы из книги Сатаны» стал последним фильмом, который Карл Теодор Дрейер снял для «Нордиск». Возникла конфликтная ситуация из-за бюджета фильма: режиссёр отстоял перед студией свои положенные 250 000 крон и объяснил это необходимостью снимать каждый эпизод именно так, как написано в сценарии (лучшем сценарии, который видели в кинокомпании «Нордиск», как выразился Дрейер в письме к директору кинокомпании). Свой бюджет он отстоял, но дальнейшее сотрудничество было трудно представить, поэтому Дрейер выбрал модель вольнонаемного режиссера, работая то на одну компанию, то на другую.

Третий фильм Дрейера – сумма предыдущих изысканий в форме эпического кинополотна, здесь впервые используется «дрейеровский» крупный план, который еще будет трансформироваться впоследствии, а этический вопрос является, как всегда, смысловым зерном фильма, но ставки как никогда высоки – решаются судьбы целых стран. Виден уход от персоны к собирательному образу и архетипам. В современном кино Ларс фон Триер, используя рапид в своих фильмах, превращает героев в символы, движущиеся статуи, уходит от психологизма к обобщению и фантасмагории, наследуя традиции, сформированной Дрейером в ранних его картинах.

«Возлюби ближнего своего» (1922)

Следующий фильм Дрейера также основывается на историческом сюжете, но повествует о девушке – еврейке Ханне-Либе (Liebe – «любимая, дорогая»). В этой картине уже не так просто пересказать фабулу, что станет характерно и для следующих работ режиссера. Все упирается в идею, которая развивается разнообразными сценами, не несущими зачастую нарративной нагрузки, но заполняющими фильмическую реальность психологическим реализмом, который для Дрейера был первостепенным в фильме.

Нельзя не заметить то тщание, с которым воссоздана дореволюционная эпоха в России: в комнатах висят портреты русских писателей, например Максима Горького, все тексты

на дверях и табличках написаны на дореволюционном русском языке. Дан контраст двух религий, двух абсолютно непохожих, но существующих в одном пространстве народов – славян, живущих у Днепра, и евреев, которые делят со славянами территорию, но не культуру.

Помимо культурных разногласий, в фильме присутствует неиллюзорная тень революции, которая вот-вот разразится. Русские опасаются того, что скоро евреи заберут их землю, и это обостряет конфликт. Для достоверности Дрейер также привносит в фильм обрядовость, в которой существуют эти две разные группы: евреи собираются в синагоге, православные христиане танцуют в избе и отпевают случайно погибшего танцора с молитвами и свечами. Близость быта и обряда здесь весьма важна, потому как демонстрирует архаичность христианства в деревнях и некую долю варварства, которая становится очевидна носителю другой культуры.

Когда умирает мать Ханны-Либе, ее так же оплакивают со свечами, но нет никакого стороннего наблюдателя, как было с христианством (там за обрядом наблюдал брат Ханны-Либе Яков Яковлевич). И вот параллельно идут евреи с трагичной процессией в честь погибшей матери, а христиане с портретом Царя идут, радуясь объявлению свободы своей веры. Мирная процессия противопоставляется агрессивной демонстрации, которая превращается в покорение и захват. Так и заканчивается фильм: погромом в еврейском гетто. Однако Ханна-Либе и революционер Саша Краснов сбегают и находят свободу «не вовне, но в своем сердце». В этом и заключается мораль фильма – необходимо возлюбить ближнего своего и обрести свободу в своем сердце, а не гнаться за недостижимой политической независимостью и равенством.

Для этой картины на главные роли были приглашены актеры ведущих театров мира: МХТ, Киевского драматического театра, а также театров Берлина, Осло и Копенгагена. Каждое появление нового действующего лица сопровождается соответствующей надписью: интертитры были восстановлены по оригинальному сценарию, а значит, это было весьма важно для самого Дрейера: мультикультурный кастинг актеров. В фильме также использованы характерные для Дрейера «диалоги» крупными планами, которые не сопровождаются репликами самих героев – это буквально разговор двух душ на экране.

Это первый фильм Дрейера, поставленный в Германии для студии «Примус-Фильм» (Primus-Film GmbH): съемки проходили близ Берлина, в Гросс Лихтерфельде Ост, где были построены оба квартала, русский и еврейский – с синагогой и православной церковью.

Фильм Дрейера наглядно показывает разницу двух народностей, живущих в одном пространстве. Триер в картине «Танцующая в темноте» так же живописует сосуществование двух разных миров: американцев и беженки из Чехословакии – сталкиваются различные социальные и физиологические факторы, а выражается это при помощи «эффекта очуждения» Б. Брехта – музыкальных номеров в самых страшных эпизодах фильма.

«Однажды» (1922)

Эта замаскированная под историческую драму картина содержит сказочный мотив: здесь появляется сверхъестественный объект – медный чайник, который способен показать, как добиться счастья. Фильм посвящен принцессе королевства Иллирия – Кэтрин

(в исполнении Клары Понтоппидан). Она злоупотребляет властью, не видит ценности в других людях и представляет большую угрозу для государства. Среди тех, кто хочет обладать ее рукой и сердцем, оказывается принц Дании Йорген. Он получает закономерный отказ от принцессы, которая говорит, что скорее бы согласилась на предложение попрошайки. В лесу он находит чайник, смотрит в него и видит их с Кэтрин счастье в избушке. Рождается план: попасть к принцессе в покои в облике попрошайки, перед этим договорившись с ее отцом об отправке принцессы в другую страну, где ей придется жить обычной жизнью жены гончара.

В конце концов она учится ценить самые простые вещи в жизни, начинает молиться, а затем и вовсе самоотверженно предлагает свою жизнь в обмен на жизнь мужа, которого она смогла полюбить. Оказывается, муж-гончар и был королем Дании, а король Иллирии приходит гостем на их свадьбу, о которой был уведомлен заранее.

Содержание и замысел фильма словно восходят к пьесе «Укрощение строптивой» Уильяма Шекспира, тогда как на самом деле основанием для сценария стала другая пьеса за авторством Хольгера Драхмана, а сам Дрейер в титрах перед фильмом пишет, что это сказка в пяти актах. Впрочем, заимствование неслучайно, и на это указывают исследователи, что говорит о возможном вдохновении драматурга общей фольклорной традицией «перевоспитывать капризных леди» [4] (из той же серии – «Свинопас» Ханса Кристиана Андерсена).

Здесь, как и в предыдущих фильмах режиссера, уживается бытовое (существование в избушке) со сверхъестественным (волшебный чайник, показывающий счастье того, кто на него подышит; молитва Кэтрин, когда она «спускается на землю»). Быт простолюдинов на территории Дании со временем замещается сказочностью, свойственной вымышленной стране Иллирии, вседозволенностью принцессы, ее тотальной оторванностью от реальности. Все пространство королевства подчинено воле Кэтрин: придворные дамы танцуют вокруг нее, отец потакает ее желаниям, сам от того страдая, и даже волосы принцессы поддерживает отдельный слуга, чтобы ей не было тяжело.

Ситуация полностью переворачивается с изгнанием принцессы с трона: реальная жизнь переучивает ее и дает нравственный урок, похожий на другие «моралите» Карла Теодора Дрейера в его идейных фильмах: необходимо отречься от собственной эгоцентричной натуры и увидеть человека рядом с собой, который так же радуется и страдает, ему так же нужна помощь – его можно так же любить, как себя, и получать от этого истинное удовольствие. Пожалуй, исключительно из-за этого посыла, контрастного полусказочного мира и наличия характерных персонажей (например, оруженосец принца, Каспер Дымошляп (Smokehat) абсолютно комичен, а их дуэт будто взят из «Айвенго» Вальтера Скотта) этот фильм и решил делать Дрейер. Однако как и прежде, картина не принесла большого кассового успеха, а ценность всех ранних фильмов Дрейера была переоценена только после выхода «Страстей Жанны д'Арк» в 1928 г.

Для «Однажды» Дрейер возвращается к эстетике «Вдовы пастора»: берет камерную историю, использует камерное, удаленное пространство в глуши для создания места, меняющего человека – в этом и суть картины. Ларс фон Триер в фильме «Антихрист» прибегает к тому же приему и «прячет» героев в далекой от цивилизации местности, где они сближаются с враждебной природой и постигают свою истинную сущность – только здесь героиня сближается со своими «демонами», а не спасается от них, как это было у Дрейера.

«Михаэль» (1924)

Картина «Михаэль» привлекла внимание прессы и общественности благодаря оригинальной теме мужских взаимоотношений. Сценарий фильма написан Дрейером совместно с Теа фон Харбоу, и женская рука здесь действительно чувствуется – интимная история, проникновенные реплики-интертитры, однако сама проблематика и острый конфликт относятся к стилю Дрейера. Главную роль художника Клода Зорэ сыграл Беньямин Кристенсен, признанный датский режиссер, снявший «Ночь мщения» (1916) и «Ведьмы» (1922) – классические датские фильмы, которые также исследуют темы несправедливости, человеческого, ужасного, фольклорного и сверхъестественного начал.

Художник, пишущий картины со своей моделью, студентом Эженом Михаэлем, вдруг становится обманут им, однако прощает ему каждую выходку, а затем отдает в наследство все имущество и картины. Все из-за бедной княгини Замиков, которая приходит однажды, чтобы художник ее написал.

Маэстро Клод пишет портрет княгини, но глаза вместо него акцентирует Михаэль, будто хорошо с ними знакомый. После этого выходит критическая статья, в которой подчеркивается фальшивость портрета (помимо глаз – их критик газеты хвалит). Причиной тому стала незаинтересованность творца своей моделью: Клод не мог писать княгиню, пока та сидела перед ним, но лучше справлялся со своей задачей, когда ее не было – ночами сидя в студии.

После провала картины Михаэль все больше отдаляется от маэстро, занимает у него баснословную сумму денег, а затем и вовсе решает продать лучшую картину художника, на которой изображен сам – «Победителя». Узнав это, Клод не приходит в ярость, не плачет и не проявляет своих эмоций ярко, но на крупном плане, в котором камера поднята чуть выше, что дает «воздуха» пространству над головой актера, заметны эмоции какого-то одинокого принятия, тоски и бесконечной любви несмотря ни на что. Именно благодаря нестандартному ракурсу достигается ощущение, что человек не просто скорбит, а это одна из последних капель, один из гвоздей в его гроб. Но он воспринимает все со *святой* готовностью.

Перед смертью Клод пишет свой шедевр – картину-триптих, посередине которой изображен умирающий старик, по обе стороны от него – мужчина и женщина. Так картина олицетворяет уходящую старость и приход нового поколения, которому он готов уступить путь без борьбы, но с полной самоотдачей. За эту работу его награждают медалью, после ее успеха его «Алжирские этюды» взлетают в цене – их также забирает себе Михаэль, чтобы спонсировать желания княгини. Но Клод Зорэ до конца остается верен Михаэлю, называет его приемным сыном без оглядки на все, что тот сделал.

Примечательно, что восемью годами ранее другую версию экранизации романа Германа Бэнга «Михаэль» снял Мориц Стиллер – фильм «Крылья» (1916), который менее близок к тексту, зато более романтичен и трагедиен. В нем совершенно отсутствует святость маэстро, он изображен грешным, обычным человеком, который может злиться на Михаэля и не давать ему денег, когда тот просит. В то же время версия Дрейера выделяет Клода Зорэ в разряд абсолютно *одухотворенных творцов*.

Новаторство фильма продиктовано не только тематическим наполнением, но и обновленным подходом к крупному плану – чуть кадрируя вверх, Дрейер получает искомый

«воздух» в ранее намеренно перегруженном эмоцией приеме, находит, помимо этого, отражение характера героя: нечто близкое к святости появляется на таких кадрах. Прием достигнет апогея в «Страстях Жанны д'Арк».

«Почитай жену свою» (1925)

Следующий фильм Дрейера напрочь лишен сверхъестественного: здесь все повествование посвящено быту и тому, как человек может потерять и найти себя в нем. В фильме «Почитай жену свою» супружеская пара Виктор и Ида переживают нелегкое время: Виктор на грани потери работы очерствел и теперь относится к своей жене и дочке Карэн как к обслуживающему персоналу. К ним наведывается няня Виктора, мисс Мадсен (все называют ее Мадс), она замечает отношение мужчины к жене и связывается с миссис Крюгер, матерью Иды. После этого происходит перемена: мать забирает дочь от тирана-мужа, не замечающего собственного грубого отношения, он остается на попечении Мадс и в компании своих детей. Теперь его учат обустраивать свой быт самостоятельно, не ожидая, чтобы кто-то принес ему тапочки с утра, как это делала Ида для него.

Внимание *камеры* к быту, к малейшим деталям существования семьи в доме невозможно недооценить: здесь и множественные крупные планы бутербродов с маслом и колбасой, и заваривание чая, и стирка одежды, и натирание обуви. Все это подчеркивает естественность и близость не самых приятных обстоятельств – когда муж становится тираном и перестает ценить труд жены, все то, что она делает по дому, оказывается куда важнее того, что он-де зарабатывает деньги на работе. Виктор и сам это признает в своем монологе: «Какие же мы, мужчины, глупые! Мы думаем, что несем на себе ношу, зарабатывая деньги, но это она несет ношу», и вопрошает: где она – это любая женщина, ответственная за быт, который на поверку оказывается важнее статуса и денег?

Здесь повторяется крупный план с «воздухом» над головой героя, и в этом случае святой выступает, конечно, Ида. Как только Виктор исправляется и становится более понимающим мужем, признается в любви к жене и готовности пойти на все, лишь бы увидеть ее, в кадрах с ним тоже появляется воздух – он идет по улице, эта сцена снята при помощи тележки, что добавляет подвижности и всему его характеру, ранее статичному и непоколебимо-деспотичному.

Весьма важен также портрет Мадс, женщины, которая воспитала Виктора: она берет на себя часть быта, но не всю работу. Многое остается на самом Викторе, а еще на мойщице, которой нужно платить деньги за труд (что еще раз напоминает герою о важности того, что его жена делала ради него абсолютно бесплатно, еще и получая неуважение и неудовольствие в ответ). Она занимает веревкой для сушки белья пространство, исконно мужское, которое Виктор защищает перед женой, требуя не сушить на входе вещи. Теперь у него нет права голоса, ведь быт ведет не его жена, а няня Мадс. Она к тому же укрощает нрав мужчины и ставит его в угол – прямо как Виктор ставит в угол сына Фредерика за то, что тот портит обувь, скользя ею по льду, – отца не устраивает расточительность сына. Это и смена роли – с тирана на ребенка, – и свержение этого тирана с его трона, что позволяет семье вновь зажить счастливо.

Фильм произвел фурор по сравнению с другими фильмами Дрейера – в кинотеатрах Франции прокат шел три недели в пятидесяти семи кинотеатрах, лента распространялась под названием «Хозяин дома» («Master of the house»), хотя датское название, конечно, строго говорит – «Почитай жену свою» («Du skal ære din hustru»).

Запечатление быта становится одним из первых успешных применений документальной техники съемки в игровом кино – не постановка, но живая натура, «жизнь как она есть» в абсолютно сконструированной реальности, наполненной живыми душами. Для Дрейера важно обустроить пространство вокруг актеров так, чтобы им не приходилось играть – лишь вписываться в знакомый быт, скрупулезно воссозданный в павильоне. Большая часть фильма сконцентрирована на действии внутри дома, а бытовые моменты получают больше внимания, чем какое-либо еще – для этого используется крупный план, трэвеллинг, кадрирование: вместо лица героя камеру интересует то, что делает герой своими руками, то, что его окружает и наполняет жизнью.

«Невеста Гломдаля» (1926)

Этот фильм снимался в Норвегии и в нем, как и во многих других фильмах стран Северной Европы, сама природа становится заметным участником событий. По сюжету молодой фермер Торе решает помочь отцу с хозяйством. Его подруга детства Берит Гломдаль должна вот-вот выйти замуж – так решил ее отец Ола, и Торе намерен жениться на Берит: он работает не покладая рук, чтобы у девушки был муж с такой же богатой землей, как у отца.

Есть другой претендент на руку Берит, с отцом которого уже договорился Ола, – это Гъермунд. На сборище молодежи, которое отсылает к обрядовому танцу перед свадьбой (во «Вдове пастора» демонстрировался похожий обряд), происходит стычка двух людей, там же Берит открыто признается перед всей деревней в своей любви к Торе, а не к Гъермунду. Для последнего это, конечно, огромное оскорбление. Отец Берит не прислушивается к воле дочери и везет ее на холм, где должна пройти свадьба, но дочь сбегает на лошади и сильно калечится. Ее находит Торе и выхаживает ее в родительском доме.

После этого к ним приезжает жена священника, молодые отправляются к Святому Отцу, и он закономерно встает на сторону влюбленных. Выясняется, что Берит не давала согласия на свадьбу с Гъермундом, а значит, их брак недействителен. Священник благословляет суженых и говорит, что если отец Берит даст свое согласие, то их тут же нужно обвенчать.

Однако снова возникает препятствие в лице Гъермунда, оскорбленного и ревнивого. Он ломает колья для лодок, необходимых для того, чтобы пересечь реку, – она разъединяет дома влюбленных. Тут начинается настоящая борьба с природой, где выигрывает тот, за кем право на любовь, дарованное самим Богом, как выразится потом священник. Он же ругает Ола за то, что тот решил пойти против воли любви, а значит, и против Бога, – но раз все решилось полюбовно, значит, никакого наказания не потребуется. В финальной сцене свадьбы камера поднимается вверх, по шпилю церкви, к небу – прямиком туда, откуда появилась любовь. Любовь для Дрейера – это высшая ценность.

Здесь у режиссера впервые появляется тема природы и ее взаимодействия с человеком. В какой-то степени противоборство это укладывается в историю Триера о планете Меланхолии, готовой разрушить Землю своим имманентным магнетизмом, – так и мужчины борются со спесивой рекой на быстром монтаже, чтобы заполучить руку любимой женщины.

«Страсти Жанны д'Арк» (1928)

Следующий фильм Дрейера – «Страсти Жанны д' Арк» – студия Société Générale des Films после уже названого успеха фильма «Хозяин дома» в местном прокате зовет режиссера делать во Францию. У Дрейера есть три идеи – и все посвящены великим женщинам истории: Екатерине Медичи, Марии Антуанетте и Жанне д'Арк. В связи с возросшей популярностью фигуры Жанны и недавним произведением ее в лик святых (1920 г.) Дрейер решает посвятить себя ее истории и на следующие полтора года запирается в архиве, где изучает документы судебного процесса инквизиции – протоколы двадцати девяти допросов, которые происходили на протяжении полутора лет, и компонует их в один день – от первого допроса Жанны до казни на костре.

Студия предоставила Дрейеру достаточную творческую свободу, крупное финансирование и позволила построить локацию, которая использовалась в фильме, – крепость, где судили Жанну д'Арк, была реконструирована по лекалам эпохи, что добавило исторической достоверности и правдивости происходящему на экране.

Актриса на главную роль была найдена Дрейером случайно, пока он гулял по улице, вдруг набрел на афишу с лицом Марии Фальконетти – позже он понял, что это идеальное попадание в типаж, который был необходим фильму. Актрисе для изображения Святой пришлось максимально вжиться в роль, что критически повлияло на ее ментальное здоровье. Примечательно, что после изнуряющих съемок «Вампира» Дрейер пройдет лечение во французской клинике имени Святой Жанны д'Арк. Негатив оригинального фильма о Жанне погибнет в 1929 г. при пожаре на студии. Удивительным образом такую же участь постигнет и второй вариант картины, который Дрейер после случившегося смонтирует из менее удачных дублей, а единственная сохранившаяся копия фильма будет найдена в психиатрической больнице в Осло только в 1981 г.

Также в фильме снялся Антонен Арто, знаменитый французский реформатор театра (а также писатель, поэт, драматург, актер, режиссер и художник), который проведет последние годы жизни в психиатрической клинике. Он играет монаха, наиболее расположенного к Жанне, хоть и не способного помочь бедной девушке.

Это первый фильм в истории кино, где ключевым приемом рассказа истории является крупный план – до этого крупным планом акцентировали конкретные предметы (детали в самых ранних немых фильмах), реакцию персонажей, какое-то изменение во внешности или эмоции. Здесь же большая часть кадров снята крупно, чтобы показать девушку, окруженную десятками людей, настроенными против нее, – и все это в интимном процессе, который решает, жить ей или умереть. А фильм решает – что такое Бог, что такое Человек и почему Человек возомнил себя Богом.

Помимо крупных планов, в фильме много субъективных планов, например снятых с точки зрения пушки (камера прикреплена к ее основанию, что позволяет видеть дуло и куда летит снаряд), а еще – самого Бога: из раза в раз повторяется панорамирование сверху, где взгляд камеры (или Бога) следит за происходящим на земле и за людьми, ответственными за сожжение Его дочери; это кадры сверху, следящие за движением толпы под аркой, где камера проходит вертикальный цикл в 180°.

Со временем камера все больше тяготеет к земле, что как бы показывает падение, которое совершили священники, выдвинувшие ложные обвинения против Святой и не услышавшие в ней гласа Господня. Для съемок снизу Дрейер требовал выкапывать двухметровые ямы для камеры – так, к концу съемок площадка походила на швейцарский сыр.

Все актеры в кадре не носили грим, а их черты лица были подсвечены таким образом, чтобы создать гротесковое, внушающее ужас впечатление. Сама Фальконетти в роли Жанны часто снимается либо сверхкрупно – так, что лицо полностью не помещается в кадр, либо крупно, но с пространством над головой – это излюбленный ракурс Дрейера, который подчеркивает святость героя. Конечно, такое впечатление создается благодаря традиции иконографии, где лики святых изображены вместе с нимбом, из-за которого центр композиции был сдвинут вниз, а пространству над головой уделялось много внимания – еще и потому, что над святыми могли изображаться ангелы или сам Иисус. Мозг даже самого современного человека все равно домысливает этот самый нимб, когда видит пустое пространство над головой героя. И этому, конечно, помогает изумительная актерская работа, окрашенная тотальной одержимостью: такой же одержимостью обладал и Дрейер, который и до этого требовал от актеров почти невыполнимого – для этого фильма его планка стала еще выше, ведь ему дали возможность и средства сделать именно такой фильм, о котором он мечтал.

С Фальконетти он проводил часы в углу построенной кельи-тюрьмы, репетируя наклоны головы и взгляд. Известно и то, что он заставил ее верить в то, что она действительно является Жанной д'Арк – настолько ему была важна правдивость экранной реальности и ее соотнесение с вне-экранной. Впоследствии Фальконетти жила под именем Жанна.

Несмотря на то что фильм был снят без звука, Дрейер требовал от всех актеров строго следовать сценарию и говорить именно те слова, которые были в нем прописаны. Любое отклонение от текста вызывало в нем злость. Жорж Садуль писал, что это «первый звуковой фильм эпохи немого кино» [5, с. 350].

Образ святой и юродивой в одном лице и возрождение типажей из прошлого – главные находки этого фильма вместе с экзальтированными крупными планами, вышедшими на новый уровень выразительности. Успех фильма спустя семьдесят лет повторит картина Триера «Рассекая волны», где персонаж с похожими чертами святой-юродивой в сопровождении освободившейся камеры и появившегося звука колоколов исследует мир, в котором нет привычного ориентира – но теперь уже не Бога, а мужа.



«Страсти Жанны д'Арк» (1928),
реж. Карл Теодор Дрейер.
Мария Фальконетти (Жанна д'Арк)



«Рассекая волны» (1996),
реж. Ларс фон Триер.
Эмили Уотсон (Бесс Макнилл)

О Дрейере разные люди отзываются по-разному: кто-то считал его самым великодушным и приятным человеком, кто-то – садистом и сверхтребовательным режиссером, работать с которым дважды были готовы немногие. Однако он плодотворно строил творческие союзы с операторами: Джордж Шневойгт участвовал в съемках «Вдовы пастора», «Страниц из книги Сатаны» и «Почитай жену свою»; Рудольф Мате помогал снимать «Михаэля» Карлу Фройнду (оператору Ф. В. Мурнау в «Тартюфе» и «Последнем человеке»), а потом снял «Страсти Жанны д'Арк» и «Вампира». Последние два своих фильма, «Слово» и «Гертруду», Дрейер снимал с Хеннингом Бендстеном, датским оператором.

Однако с другими участниками съемочной группы Дрейер не всегда мог найти общий язык: к актерам с трудными художественными задачами часто предъявлялись требования, которые другой режиссер счел бы ненужными или чересчур жестокими. Чаще всего Дрейер заставлял «отыграть» эпизод наиболее натуралистично, и, учитывая его тягу к женским персонажам в главных ролях, зачастую именно актрисы получали такое обращение, обусловленное перфекционизмом Дрейера и его рвением воссоздать кадр исключительно так, как он выглядел в его замысле.

Дрейер часто исследует женскую судьбу в тех или иных социальных условиях патриархального мира: эти мотивы есть в «Президенте», частично – во «Вдове пастора», их очень много в «Страницах из книги Сатаны» (Мария Антуанетта и Сири), в «Возлюби ближнего своего», «Почитай жену свою» и, конечно, в «Страстях Жанны д'Арк». Дрейер стирает границу между гендерами, восклицая, что *каждый* человек обладает душой, и душу необходимо выслушать (как в диалоге крупными планами) и принять. В его последующих звуковых фильмах эта тема женской бытности и судьбы тоже будет подниматься, особенно в «Днях гнева» и «Гертруде».

Так, режиссер требовал экстремальной экзальтации от Клары Понтоппидан, сыгравшей Сири для «Страниц из книги Сатаны», – той самой, победившей волю Дьявола и ставшей первым узнаваемым лицом крупного плана Дрейера. Он довел до изнеможения Марию Фальконетти во время съемок «Страстей Жанны д'Арк». Для фильма «День гнева» оставил актрису Анну Свиркир приколоченной к столбу, пока вся съемочная команда ушла обедать, чтобы у нее был особенно изможденный вид – актриса была в летах.

В течение немого периода творчества Карл Теодор Дрейер приобрел творческую независимость и громкое имя среди продюсеров, которые знали, что Дрейер – это всегда прекрасное кино, но плохие финансовые успехи. А еще – собственное понимание кино как искусства, существующего, чтобы показывать не только внешние действия, но и внутренние движения души. Его в первую очередь интересовал психологический реализм и художественная правда, которая помогала актерам лучше обжить локацию, понять ее и своего героя, а зрителям – поверить в фильмическую реальность, чем-то похожую на их собственную, но умно сконструированную маэстро режиссером.

Он совмещал естественное со сверхъестественным, отмечая в записках [3], что для него нет разницы между двумя этими мирами: они сосуществуют и указывают на глубинность казалось бы поверхностного и понятного мира, в который стоит заглянуть не один раз, чтобы увидеть полную картину.

Дрейер часто выбирает абсолютно реальные истории и исторических персон, чтобы на их основе создать совершенно вымышленное повествование – уподобить вымысел

реальности, максимально к ней приблизиться. Во время просмотра «Жанны д'Арк» действительно возникает ощущение, что никак иначе допрашивать девушку не могли, и зритель наблюдает архивные материалы, ожившие перед глазами. Поэтому быт и обрядовость в ранних фильмах Дрейера так важны – это элементы «жизни, как она есть» в «фантасмагории души».

Актеры для него – источники этой самой души в ткани фильма, от них нужно взять максимум, «ухватить не только слова, но и мысли за этими словами» [6, с. 286]. Сергей Добротворский в статье «У истоков европейского модернизма» писал: «Лица "Страстей" обнажили ландшафт души в соприкосновении с главным элементом поэтики Дрейера – словом» [7, с. 116]. Работа журналистом, к которой Дрейер возвращался даже после режиссерского успеха, редакторская деятельность в «Нордиск», давшая старт его карьере, а также тщание в выстраивании правдоподобного художественного мира даже в виде малейших текстовых форм (как в фильме «Возлюби ближнего своего») и речевой актерской партитуры в немом еще фильме – все это доказательства в пользу тезиса Сергея Добротворского.

Вернемся к современной поэтике Ларса фон Триера и ее связи с поэтикой Дрейера – созвучие фамилий иронично сближает режиссеров, потому что Дрейер по-датски произносится – Трайер [ˈtʁɑjˀɐ].

Чем же похожи эти режиссеры? Прежде всего – тягой к естественности на экране: эта естественность в первую очередь относится к героям, чтобы как раз «ухватить мысли за словами» [6, с. 286]. Основная тематика двух режиссеров – духовное во внешнем, которое может выражаться в виде потери ориентиров или, наоборот, в виде обретения себя: так, оба режиссера снимают сюжеты о безумных и «святых» женщинах (у Триера – «трилогия депрессии» и «золотое сердце», у Дрейера – почти все его фильмы, где фигурируют женщины в главных ролях).

Кинематографически они пытаются добиться слияния камеры и актера – у Дрейера крупные планы и «иконический» план лица героя, камера, заинтересованная как обрядом, так и бытом в изображении возвышенного и обыденного; у Триера – дрожащая, естественная, чувствующая камера, которая духовно соединяется с героями и так же заинтересована в фиксации порой нелицеприятных моментов их жизни.

Примечательно, что оператор последних двух фильмов Карла Теодора Дрейера, Хеннинг Бендстен, о котором упоминалось ранее, работал над первыми фильмами Триера – «Эпидемией» (1987) и «Европой» (1991). А между двумя этими фильмами вышел ТВ-фильм Триера по неснятому замыслу Дрейера, «Медея» (1988). Бендстен впервые увидел Триера на своих лекциях, посвященных Карлу Теодору Дрейеру и его опыту работы с ним [8]. Оператор преподавал в Национальной Киношколе Дании, а Ларс фон Триер учился там и окончил ее в 1983 г.

Триер нанял Бендстена своим главным оператором для «Эпидемии» (1987), а после съемок фильма Хеннинг передал смокинг, который дарил ему Дрейер, Триеру. Теперь этот смокинг хранится в коллекции Датского киноинститута. В 1987 г. Бендстен сказал о Ларсе фон Триере следующее: «В плане таланта Триер для меня новый Дрейер. Хоть ему и всего тридцать лет, он очень зрелый, а в его характере многое напоминает мне Дрейера» [8].

Таким образом, имеет место сменяемость поколений в датской режиссуре и преемственность киношколы, а с ней и отдельных персон, например операторов. Зарубежные критики и историки тоже часто находят эту связь: Армонд Вайт в статье для Criterion Collection 2001 г., посвященной фигуре Дрейера, приводит это сравнение. «Иронично, что сегодняшний самый влиятельный продолжатель Дрейера – очередной датчанин, Ларс фон Триер, чей манифест «Догма 95» и группа связанных с ним режиссеров приняли попытку переосмыслить медиум кино в конце двадцатого века» [9].

Действительно, фиксация игровой действительности документальными методами – акцентами на быте, трэвеллингом, а затем и ручной камерой – роднит двух режиссеров, а тематическая близость располагает к заимствованию приемов и их переосмыслению.

Список источников

1. *Bordwell D.* The films of Carl Theodor Dreyer. – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1983.
2. *Мур П.* Карл Теодор Дрейер: деспотичный датчанин. URL: https://seance.ru/articles/the-tyrannical-dane/ (дата обращения: 21.02.2026).
3. *Jensen T. S.* Carl Th. Dreyer: My metier. URL: https://vk.com/video-39234830_165244734?y-clid=2217407213884669951 (дата обращения: 21.02.2026).
4. Holger Drachmann: Der var engang / Bjørn Andersen. URL: https://bjoerna.net/Der-var-engang.html (дата обращения: 10.03.2026).
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. М.: Искусство, 1982.
6. *Thomson D.* The New Biographical Dictionary of Film. 5th ed. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
7. Бергман / сост. В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2018.
8. Henning Bendtsen // Carl Th. Dreyer official website. URL: https://www.carlthdreyer.dk/en/carlth-dreyer/about-dreyer/collaborators/henning-bendtsen (дата обращения: 10.03.2026).
9. Carl Th. Dreyer // The Criterion Collection. URL: https://www.criterion.com/current/posts/226-carl-th-dreyer (дата обращения: 21.02.2026).

Статья поступила в редакцию 06.03.2026;
одобрена после рецензирования 10.03.2026;
принята к публикации 16.03.2026.

The article was submitted 06.03.2026;
approved after reviewing 10.03.2026;
accepted for publication 16.03.2026.

Информация об авторе:

П. Д. Савиных – студентка кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

P. D. Savinykh – a student at the Department of Dramaturgy and Film Studies at the St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 792.028:791.43

ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕТОДА СОЗДАНИЯ РОЛИ: ОТ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ К ТЕЛЕВИЗИОННОМУ ЭКРАНУ

Ангелина Павловна Пахомова

Актриса театра и кино,
Москва, Россия

pakhomova_gelya@inbox.ru

Аннотация. В статье рассматривается адаптация драматического актерского метода – от театральной сцены к телевидению и кино. Цель работы – моделирование переноса сценических навыков в экранный формат. Актуальность исследования обусловлена трансформацией экранных искусств, изменением зрительской чувствительности к фальши и отставанием театральной педагогики. Научная новизна состоит в девятиэтапной методике, объединяющей систему Станиславского и действенный анализ с данными когнитивной психологии, нейронаук и аудиовизуального восприятия. Показано, что при сохранении внутренней структуры роли актер должен видоизменить выразительность под крупность кадра, осваивая микро-существование и когнитивные стратегии работы в условиях нелинейных съемок.

Ключевые слова: актерская игра, драматический метод, телевидение, адаптация, действенный анализ, микро-существование

Для цитирования: Пахомова А. П. Трансформация метода создания роли: от театральной сцены к телевизионному экрану // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 33–44.

Original article

ACTING ADAPTATION OF THE DRAMATIC METHOD FROM THE THEATRE TO CONTEMPORARY TELEVISION

Angelina Pavlovna Pakhomova

Actress
Moscow, Russia

pakhomova_gelya@inbox.ru

Abstract. The article examines the adaptation of the dramatic acting method from the theatre stage to television and film. The aim of the work is to model the transfer of stage skills into a screen format. The relevance of the study is determined by the transformation of the screen arts, the change in viewers' sensitivity to falseness, and the lag in theatre pedagogy. The scientific novelty lies in a nine-stage methodology that combines Stanislavsky's system and active analysis with data from cognitive psychology, neuroscience, and audiovisual perception. It is shown that, while preserving the role's internal structure, the actor must recalibrate their expressiveness to the scale of the shot, mastering micro-existence and cognitive strategies for working under conditions of nonlinear shooting.

Keywords: acting, dramatic method, television, adaptation, active analysis, micro-existence

For citation: Pakhomova A. P. Acting adaptation of the dramatic method from the theatre to contemporary television. *Film culture.* 2026; 1: 33–44. (In Russ.).

© Пахомова А. П., 2026

Введение

В современном ландшафте исполнительских искусств наблюдается фундаментальная трансформация парадигмы актерского существования, обусловленная стремительной экспансией экранных форм повествования, от кинематографа высокой четкости до криминговых сериалов сложной нарративной структуры [1]. Традиционные педагогические модели, веками формировавшиеся в лоне драматического театра и ориентированные на живое взаимодействие с аудиторией в едином пространственно-временном континууме, сталкиваются с необходимостью адаптации к технологически опосредованной среде [2]. В то время как онтологическая природа актерского переживания (поиск психологической правды и органичности) остается неизменной, инструментарий ее внешнего воплощения требует радикального переосмысления. Данное исследование посвящено анализу процессов адаптации классического драматического метода, в частности наследия К. С. Станиславского и его последователей, к специфике современного телевизионного и кинопроизводства. В центре внимания находится авторская девятиэтапная методика, которая предлагается в качестве эффективного моста между театральной традицией и требованиями цифровой эры.

Актуальность работы продиктована не только технологическим прогрессом, но и эволюцией зрительского восприятия. Современная аудитория, воспитанная на крупных планах и документальной стилистике, обладает повышенной чувствительностью к фальши и театральной условности [3]. Феномен «запойного просмотра» (binge-watching) сериалов создает новые вызовы для поддержания целостности персонажа на протяжении длительных временных отрезков, что требует от актера особых когнитивных навыков и психотехнической гигиены [4]. Проблема заключается в том, что академическая и практическая подготовка часто отстают от индустриальных реалий: актеров учат «посылать голос» на последний ряд галерки, но редко обучают управлению микроэкспрессиями, видимыми только в объективе камеры с разрешением 4K [5].

Целью данного исследования является не просто описание различий между театром и ТВ, но построение научно обоснованной теоретической модели переноса навыков.

Для достижения поставленной цели ставятся следующие задачи:

– выявить ключевые различия театрального и экранного существования, влияющие на перенос актерских навыков;

– описать и формализовать требования к актерской выразительности в зависимости от крупности кадра;

– разработать девятиэтапную методику адаптации драматического метода к кино/ТВ как повторяемый рабочий цикл;

– определить и обосновать механизм переноса навыков (действенный анализ) для работы в условиях дублей и нелинейных съемок;

– верифицировать практическую применимость методики через кейс-стади и сформировать набор учебных упражнений для тренировки экранных навыков.

Материалы и методология

Материалы исследования составили 24 источника, объединяющие театроведение и кино/телеведение с когнитивной психологией и нейронауками восприятия: работы о цифровой трансформации аудиовизуальной индустрии и технологическом посредничестве исполнения [1, 2], исследования реалистической экранной игры и зрительской чувствительности к «условности» [3, 5], а также тексты, описывающие специфику сериального потребления и длительной нарративной вовлеченности [4, 16]. Дополнительный эмпирико-теоретический пласт задали публикации о «живости» и темпоральности перформанса [6], о визуальной непрерывности/монтажных переходах и их перцептивных эффектах [7, 9], о вокально-акустических профилях эмоций в театральной речи [10] и о микроэкспрессиях как измеримом канале экранной выразительности [11, 12, 24].

Выполнен сравнительно-типологический анализ театрального и экранного существования по осям времени, дистанции и масштаба кадра (как условий, «калибрующих» выразительность) с привлечением данных о восприятии лица и воображаемой дистанции [13]. Проведено концептуальное моделирование механизма переноса навыков через действенный анализ/Active Analysis как процедурный «мост» между внутренней психотехникой и внешней формой в производственной нелинейности [17, 20]. Актерская работа интерпретирована в терминах когнитивной нагрузки и распределения внимания (dual-process-рамка, маркеры глазодвигательной активности), позволяющих описывать профессионализацию как автоматизацию техники ради сохранения спонтанности [8, 19, 21, 22].

Результаты и обсуждение

Онтологические разрывы и технические императивы. Фундаментальное, онтологическое различие между театральным и экранным существованием кроется в структуре времени. Театральный спектакль – это акт, разворачивающийся в настоящем времени, линейно и необратимо. Актер проживает жизнь персонажа от начала до конца за один вечер, имея возможность постепенно накапливать психофизическую инерцию, разгонять эмоциональный аппарат и использовать энергетический обмен с живым залом как ресурс для кульминационных сцен. Эта непрерывность является естественной средой для человеческой психики, позволяя логике чувств развиваться органично [6].

Экранное производство, напротив, представляет собой процесс глубокой деконструкции времени. Съемки практически всегда ведутся нехронологично, подчиняясь логистике локаций, занятости актеров и бюджетным ограничениям. Актер может оказаться в ситуации, когда утром снимается финальная сцена гибели героя, а вечером – сцена его первой влюбленности. Этот разрыв хронологии создает колоссальную когнитивную нагрузку на исполнителя. Актер вынужден удерживать в оперативной памяти сложнейшую «эмоциональную карту» (emotional map) роли, мгновенно вызывая нужные состояния без помощи последовательного проживания событий [7]. Исследования показывают, что необходимость постоянного переключения между различными эмоциональными регистрами и восстановление контекста требуют развития специфических мнемонических техник и высокой нейропластичности [8].

Более того, фрагментарность усугубляется самой природой дубля. В театре ошибка может быть интегрирована в ткань спектакля, став элементом живого процесса. В кино существует возможность повторения. Множественность дублей позволяет достичь

технического совершенства, но также несет риск механистичности и потери свежести реакции [9]. Актер должен уметь воспроизводить одну и ту же эмоцию с технической точностью для совпадения монтажных фаз, но каждый раз наполнять ее живым содержанием. Это требует особого типа профессиональной выносливости и способности к «контролируемой спонтанности».

Вторым критическим вектором различий является пространственная организация коммуникации, или проксемика. Театр – это искусство дальней дистанции. Чтобы быть понятым зрителем в 20-м ряду, актер вынужден прибегать к технике «увеличения», или проекции. Это касается как голоса (повышенная громкость, подчеркнутая артикуляция), так и пластики (широкий жест, укрупненная мимика). Энергия в театре центробежна: она направлена вовне, на преодоление физического объема зала.

Экран – это искусство интимной дистанции. Камера, особенно в современном телевидении с его любовью к сверхкрупным планам, уничтожает дистанцию, помещая зрителя в интимную зону персонажа. Энергия здесь становится центростремительной. Исследования акустических характеристик актерской речи показывают, что театральные актеры используют значительно более широкий динамический диапазон и форсированную вокализацию, тогда как экранное существование часто требует снижения громкости до уровня шепота или «субтона», сохраняя при этом интенсивность намерения [10]. В визуальном плане это приводит к феномену, который в авторской методике назван «редукцией». Широкий театральный жест на общем плане кино может выглядеть органично, но на среднем или крупном плане он будет воспринят как гротеск или «переигрывание». Количественный анализ амплитуды жестов показывает, что экранные актеры интуитивно или сознательно ограничивают свои движения «коробкой» кадра, перенося экспрессию в микродвижения глаз и лицевых мышц [11]. Это не просто вопрос эстетики, но вопрос нейробиологии восприятия: на крупном плане зритель считывает микроэкспрессии, которые в обычной жизни доступны только при интимном контакте [12].

В театре зритель сам монтирует реальность, выбирая, куда смотреть: на говорящего героя, на его партнера или на декорацию. В кино и на телевидении диктат рамки кадра абсолютен. Режиссер и монтажер управляют вниманием зрителя, определяя, что именно будет увидено. Это накладывает на актера обязательства по пониманию технических параметров съемки, в частности размера кадра.

Ниже приведена таблица 1, систематизирующая требования к актерскому исполнению в зависимости от крупности плана, основанная на анализе технических руководств и исследований визуального восприятия.

Исследования восприятия лиц на разных дистанциях подтверждают закон «обратной зависимости»: чем ближе камера, тем интенсивнее воспринимается эмоция, и тем сдержаннее должно быть ее внешнее выражение [13]. Актер, не владеющий навыком калибровки под размер кадра, рискует либо выглядеть «мертвым» на общем плане, либо комично-чрезмерным на крупном.

Авторская методика адаптации драматического метода к современному телевидению предлагает системный способ работы с обозначенными проблемами и опирается на постулат о единстве внутренней психотехники при многообразии внешних форм. Ниже девять этапов рассматриваются с опорой на язык современной науки о театре и кино, при этом сохраняется практическая направленность описания.

Таблица 1 – Крупность плана и адаптация актерской техники

Размер кадра	Фокус внимания зрителя	Требования к актерской технике	Психофизические задачи
Общий план	Тело целиком, взаимодействие со средой, походка, осанка	Максимальная амплитуда движений (близко к театру). Работа всем телом. Четкость силуэта	Передача физического состояния, социального статуса, отношения к пространству
Средний план	Верхняя часть тела, жесты рук, взаимодействие партнеров	Средняя амплитуда. Жесты должны быть вписаны в рамку кадра («не махать руками»)	Диалог, конфликт, активное действие. Баланс вербального и невербального
Крупный план	Лицо, глаза, мимика. Фон размыт	Минимализм. Полная статика корпуса (чтобы не выпадать из фокуса). Фокус на глазах	Внутренний монолог, мысль как действие, скрытые эмоции (подтекст)
Деталь	Глаза, губы, часть лица	Микроконтроль. Управление морганием, дыханием, микромимикой	Интимность, физиологические реакции, предельная концентрация

Первый этап связан с анализом роли и драматургического контекста. Работа начинается с фундаментального разбора: определяется место роли в структуре произведения, уточняются отношения с партнерами, выявляются «боль» и уязвимость персонажа, формулируются биография и сверхзадача. В аналитическом плане этот шаг укоренен в системе Станиславского, прежде всего в понятии «предлагаемые обстоятельства» [14]. Одновременно акцент на «боли и уязвимости» соотносится с подходами американской школы, где уязвимость трактуется как механизм усиления эмпатии зрителя [15]. Для сериального производства принципиально важно понимание «арки персонажа», способной развиваться годами: в отличие от фильма, где арка обычно замкнута, сериал требует от актера заложить потенциал дальнейших изменений, не раскрывая весь диапазон сразу. Когнитивные исследования отмечают, что вовлеченность аудитории в сложные драматические сериалы строится на длительном отслеживании эволюции характера [16].

Второй этап посвящен целям, действиям и событийному ряду. Здесь определяется задача в каждой сцене, анализируются препятствия, а фокус переносится на действие – «что я делаю», а не «что я чувствую». Этот принцип напрямую наследует «метод физических действий» и «действенный анализ», разработанные Станиславским и Марией Кнебель [17]. Смещение внимания с эмоций, которые нестабильны и плохо воспроизводимы по требованию, на действия, которые конкретны и наблюдаемы, становится для актера опорой в условиях непредсказуемости съемочной площадки. Научные работы указывают, что концентрация на глаголах действия вроде «умолять», «атаковать», «искушать» помогает сохранять активность даже в статичных мизансценах и крупных планах [18]. При этом в кино событие нередко разворачивается «внутри», и действие может быть ментальным, однако оно все равно должно иметь вектор и цель.

Третий этап описывает работу с партнером. Ключевой принцип – внимание направляется на другого, реакция рождается из его действия, а заготовленные формы отвергаются. «Быть в моменте» в данном контексте означает зависеть от партнера настолько, чтобы собственное поведение становилось ответом на реально происходящее, а не на заранее выученную схему. Для экрана это особенно важно, поскольку камера фиксирует не только произнесение текста, но и слушание. Реакционные планы нередко оказываются для монтажа значимее планов с репликой. Исследования зрительного контакта показывают, что длительность и интенсивность взгляда на партнера выступают сильными сигналами социального статуса и эмоциональной связи [19].

Четвертый этап связан с психофизикой и телесным существованием. В этой логике тело рассматривается как носитель состояния: отрабатывается контроль пластики и учитывается различие планов. Методика здесь затрагивает соматическое обучение, ориентированное на снятие зажимов. В кино телесность часто оказывается фрагментированной кадрированием, однако напряжение в невидимой части, например сжатые за кадром кулаки, все равно отражается на голосе и лице, т. е. проявляется через другие каналы выразительности.

Этап пятый фиксирует экранную специфику и то, что обозначено как микросуществование. Предлагается редуцировать мимику, удерживать процесс «внутри», использовать взгляд как инструмент и сохранять внутреннюю амплитуду при внешней сдержанности. Это ядро адаптации к камере. Понятие «микроэкспрессия», введенное Полом Экманом, описывает непроизвольные движения лица длительностью до 1/25 секунды [12]. На экране зритель часто считывает такие сигналы бессознательно. Попытка «сыграть» эмоцию может блокировать микроэкспрессии и превращать лицо в «маску», тогда как методика предлагает не демонстрацию, а допущение эмоции. В исследованиях также отмечается, что сдерживание эмоций, понимаемое как активное подавление, способно вызывать более сильный эмпатический отклик, чем открытая экспрессия, поскольку активирует механизм «домысливания» у зрителя [15].

Шестой этап относится к подготовке к съемочному процессу. Он включает изучение всего сценария, анализ монтажной логики, выстраивание хронологии состояний и запись текста. Этот блок адресует проблему нелинейности съемок и опирается на инструменты планирования, включая «график эмоциональной непрерывности». Понимание монтажной логики, в том числе принципов вроде «оси взаимодействия» и правила 180 градусов, помогает актеру точнее ориентировать взгляд и движения, обеспечивая техническую пригодность материала, т. е. соответствие будущей сборке.

Седьмой этап описывает работу с деталями и бытом. Одежда, предметы и привычки рассматриваются как инструменты документальности. Кинореквизит обладает эффектом гиперреализма: в крупном плане материальные детали становятся не фоном, а носителями смысла. Подходы материальной культуры в перформансе подчеркивают, что взаимодействие с объектами и тактильность способны «заземлять» актера и сообщать сведения о персонаже быстрее слов. То, как персонаж держит сигарету или поправляет галстук, превращается в семиотически насыщенный жест, особенно в условиях экранного увеличения.

Восьмой этап связан с внутренним освобождением и состоянием актера. В него включены релаксация, поиск энергии, многогранность и работа с архетипами. Релаксация обозначается как базис психотехники, а архетипический слой используется как способ быстро найти «зерно» роли, что особенно функционально при дефиците репетиционного времени на ТВ. Дополнительное требование искать «отрицательное в положительном» задает объем и неоднозначность, которые необходимы для построения сложных антигероев в современном премиальном телевидении.

Этап девятый посвящен рефлексии и фиксации опыта. Предлагаются дневник, анализ сцен и корректировка метода. Рефлексивная практика рассматривается как значимый компонент обучения в высшей школе, а для экранного актера она получает особую роль, поскольку отсутствует непосредственная реакция зала как источник обратной связи. В этих условиях просмотр и анализ собственных дублей становится фактически

единственным объективным «зеркалом», позволяющим калибровать навык и уточнять рабочие решения. Цикл авторской методики адаптации драматического метода к современному телевидению показан на рисунке 1.



Рисунок 1 – Цикл авторской методики адаптации драматического метода к современному телевидению

Таким образом, предложенная девятиэтапная схема объединяет аналитическую строгость (роль, действия, партнер, монтажная логика) и психофизическую настройку (телесность, микро-существование, состояние, архетипический слой) в единый повторяемый цикл, позволяющий актеру сохранять внутреннюю достоверность при внешней вариативности экранных форм.

Механизм переноса: от «действенного анализа» к масштабированию и управлению когнитивной нагрузкой. Ключевым методологическим механизмом, обеспечивающим перенос навыков из театра в кино, является «действенный анализ» (Active Analysis). Этот метод, разработанный К. С. Станиславским в последние годы жизни и систематизированный Марией Кнебель, обозначает принципиальный отход от пассивного «застольного» анализа к активному исследованию пьесы через этюды и импровизацию [17]. В научной перспективе здесь важно то, что анализ перестает быть исключительно рассуждением о тексте и превращается в процедуру проверки гипотез действием: смысл извлекается не только из интерпретации слов, но и из наблюдения за тем, как меняется поведение актера при разных предложенных обстоятельствах.

Во-первых, механизм связан с психофизической неразрывностью. В отличие от преимущественно ментального анализа, действенный анализ сразу связывает мысль с телом, т. е. объединяет когнитивный и телесный уровни в едином рабочем контуре. Для кино это критически важно, поскольку камера «читает» внутренний процесс через телесные проявления, даже когда актер внешне сдержан. В этой логике актер не демонстрирует заранее найденный «результат», а действует в предлагаемых обстоятельствах, позволяя состоянию и смыслу возникать как следствию действия, а не как заранее приготовленной позе.

Во-вторых, механизм относится к спонтанности и принципу «здесь и сейчас». Этюдная природа метода тренирует способность рождать текст и действие в моменте, тем самым снижая риск «заученности», которая на экране быстро превращается в механистичность и утрату живой реактивности. В этом контексте действенный анализ выступает как техника поддержания вариативности: актер сохраняет структуру задачи, но не фиксирует единственную форму ее выполнения, благодаря чему реакция остается чувствительной к партнеру и к микросдвигам ситуации. Исследования Ш. М. Карнике указывают, что актеры, владеющие этой техникой, легче адаптируются к изменениям текста или мизансцены непосредственно на площадке [20], что можно рассматривать как эмпирическое подтверждение ее функциональности в условиях экранного производства.

В-третьих, механизм описывает сжатие процесса. В телевизионной индустрии, где часто отсутствует ресурс на длительные репетиции, действенный анализ позволяет быстро «вскрыть» сцену, выявляя конфликт и событие через пробу «на ногах». Здесь продуктивность метода объясняется тем, что ключевые драматургические параметры обнаруживаются не в длительных обсуждениях, а в практической проверке: что реально меняется в поведении при столкновении целей и препятствий, где возникает точка давления и каким действием она материализуется. В результате экономится время, а актер получает не абстрактное понимание, а рабочую модель сцены, пригодную для повторяемого воспроизведения в разных дублях.

Процесс адаптации можно описать как масштабирование интенсивности выразительных средств. Это не просто уменьшение громкости, а сложное видоизменение всех психофизических настроек. Существует теоретическая модель, описывающая зависимость воспринимаемой интенсивности эмоции от дистанции съемки и физической интенсивности игры. Исследования показывают, что лица на близком расстоянии (крупный план) воспринимаются как более интенсивные при том же уровне физического выражения, чем на дальнем [20]. Следовательно, чтобы сохранить константный уровень воздействия на зрителя, актер при уменьшении дистанции обязан уменьшать физическую интенсивность. Схема переноса актерской психотехники показана на рисунке 2.

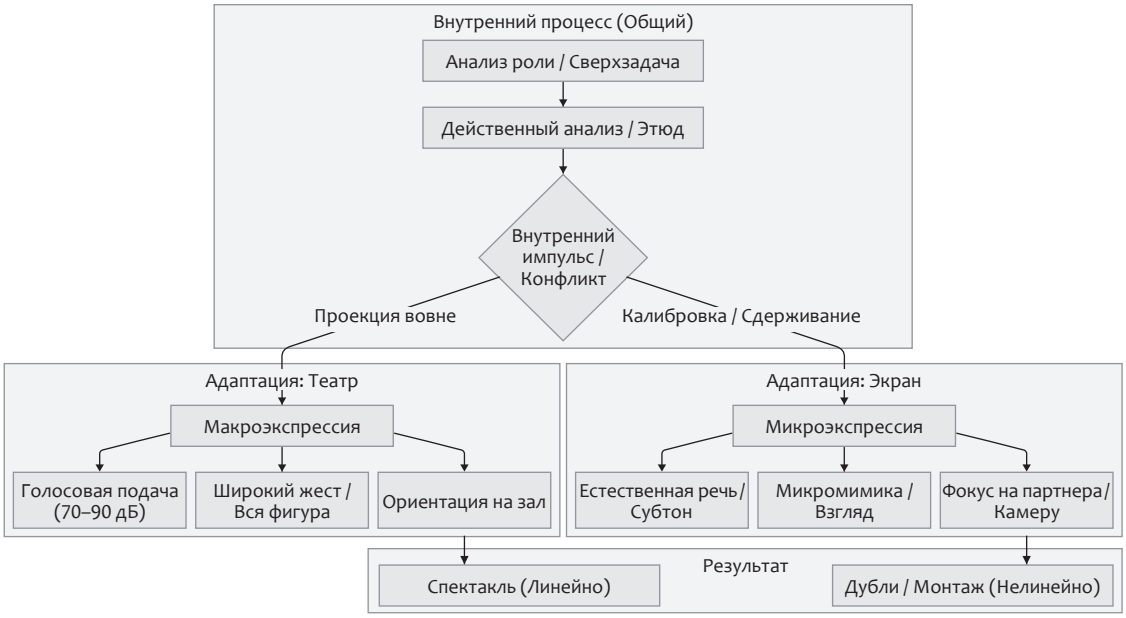


Рисунок 2 – Схема переноса актерской психотехники: от внутреннего процесса к театральной и экранной адаптации

Однако авторская методика вносит важное уточнение: редукция касается только внешнего проявления. Внутренняя интенсивность должна оставаться высокой или даже возрастать, чтобы компенсировать статику. Этот «парадокс обратной зависимости» (inverse relationship) является сутью экранного мастерства: чем меньше внешнее движение, тем плотнее должно быть внутреннее наполнение. При этом также важно учитывать когнитивную нагрузку и управление вниманием. Нелинейные съемки и необходимость удерживать технические параметры (свет, фокус, метки) создают экстремальную когнитивную нагрузку на актера.

Теория двойного процесса в психологии различает Систему 1 (интуитивную, быструю) и Систему 2 (аналитическую, медленную) [21]. Начинающий экранный актер часто перегружает Систему 2 контролем за собой («как я выгляжу?», «попал ли я в свет?»), что блокирует живые реакции Системы 1. Профессионализм заключается в автоматизации технических навыков, чтобы освободить когнитивный ресурс для проживания роли.

Исследования движения глаз (eye tracking) и частоты моргания (blinking rate) дают объективные метрики этого состояния. Увеличение частоты моргания коррелирует с потерей внимания или выходом из образа, тогда как снижение частоты моргания («твердый взгляд») свидетельствует о высокой концентрации и вовлеченности [22]. На крупных планах контроль частоты моргания становится осознанным инструментом актерской техники.

Кейс-стади и педагогические стратегии. Предложенная методика подтверждается анализом кейс-стади, демонстрирующих успешный перенос театральных принципов на экран при условии их масштабирования под оптику камеры. Показательным «лабораторным» примером выступает фильм Дензела Вашингтона «Ограды» (2016), снятый по пьесе Августа Уилсона после длительной бродвейской сценической практики ансамбля. Трансформация выразительных средств фиксируется на вокальном уровне: сценическая проекция (ориентировочно 70–80 дБ), необходимая для покрытия зала, в кино редуцируется до интимного бытового регистра (около 50–60 дБ) при сохранении ритмико-интонационной структуры текста. Это смещение усиливает читаемость психологических оттенков, усталости, сомнения, уязвимости, которые на сцене частично экранируются задачей энергетического «дотягивания» до дальнего ряда.

Особенно наглядно пятый этап методики (микро-существование при высокой внутренней насыщенности) проявляется в сцене признания Троя Роуз. Если в театре смысловой акцент достигается дистанцией и крупными жестами, то в кино он переносится в область минимальных внешних изменений, доступных крупному плану: кульминацией становится «сопливый дубль» Виолы Дэвис, где почти неподвижная пластика сочетается с неконтролируемыми физиологическими проявлениями переживания (слезы, выделения из носа). Важно, что актриса не «оформляет» эти реакции эстетически и не подавляет их, а допускает как часть процесса, производя эффект радикальной достоверности и тем самым иллюстрируя принцип концентрации эмоционального действия внутри при внешней сдержанности. Критический дискурс связывает избегание «театральщины» у Вашингтона с переводом выразительности в режим «микроповедения», где крупный план становится носителем подтекста, недоступного на дистанции сцены [23].

Сходная логика редукции внешней экспрессии обнаруживается у Клэр Фой и Оливии Колман в «Короне», где роль Елизаветы II предписывает протокольное ограничение мимики и жеста. Актрисы используют технику «активного не-выражения»: персонаж

стремится скрыть эмоцию, но попытка подавления при сильном внутреннем стимуле порождает микро-«утечки» в области глаз и уголков рта, фиксируемые высокоразрешающей камерой [24]. В результате зритель считывает не эмоциональную «холодность», а сверхнапряженное усилие удержания аффекта, что умножает эмпатию и когнитивное «достраивание» смысла по принципу: минимальная демонстрация провоцирует максимальную интерпретацию. Параллельно сериал «Наследники» демонстрирует документализированную манеру ансамблевой игры: перекрытия реплик, бормотание, обрывы фраз требуют отказа от театральной очередности и перехода к реагированию в реальном времени, что напрямую соотносится с этапом 3 методики (внимание, направленное на партнера), обеспечивая эффект жизненной подлинности и «хаоса» естественной коммуникации.

На основе этих примеров методика операционализируется в наборе учебных упражнений, направленных на калибровку выразительности и развитие экранной наблюдаемости. «Тихий этюд на крупном плане» вводит в действие жесткие ограничения (статичная поза, запрет активной мимики и жестов), вынуждая переносить действие в область микродвижений взгляда и минимальных лицевых реакций; обязательный просмотр записи формирует объективируемую обратную связь о том, что в реальности считывается камерой. «Две комнаты» тренирует переключение масштаба; та же самая сцена исполняется сначала внутри крупной аудитории «театрально», а затем при камере на расстоянии ~1 м – при сохранении полной внутренней интенсивности внешняя экспрессия снижается до 10, 20 %, чтобы предотвратить избыточную демонстративность. Упражнение «Пазл состояний» моделирует нелинейность съемок: мгновенное включение разных эмоциональных фрагментов по сигналу опирается на «крючок памяти»/сенсорный триггер (запах, музыка, тактильный реквизит), позволяя быстро активировать и удерживать нужное состояние без длительного разгона.

Заключение

Проведенное исследование подтверждает, что адаптация драматического метода от театра к экрану – это не процесс упрощения или отказа от глубины, а процесс сложной технологической и психофизической перенастройки. Авторская методика девяти этапов предлагает валидную и эффективную структуру для этой работы.

Ключевой вывод состоит в том, что природа актерской работы остается единой, тогда как ее масштаб меняется. Внутренний каркас роли, включающий цели, конфликты и сквозное действие, сохраняет статус базовой константы. Однако внешняя «партитура», т. е. видимая структура поведения, пластика, сила и амплитуда проявлений, вынужденно подвергается радикальному масштабированию в зависимости от дистанции камеры. Чем ближе камера, тем больше значимы минимальные изменения, и тем меньше допустимы избыточные внешние акценты, которые на сцене могли бы быть оправданными.

В этой логике действенный анализ выступает связующим звеном между психикой и телесностью и потому оказывается наиболее адекватным инструментом для работы на экране. Метод Кнебель и Станиславского позволяет удерживать органичность, поскольку он не разделяет внутреннее переживание и внешнее действие, а собирает их в единый процесс. Такая связка поддерживает спонтанность: актер остается в живом потоке задачи и обстоятельств, а не воспроизводит заранее зафиксированную форму.

Отдельного внимания требует навык микро-существования. Владение микроэкспрессиями и управление вниманием, прежде всего через взгляд, описывается как техническая компетенция, которая поддается тренировке и должна быть включена в обязательный набор актерского образования. Здесь важен принцип предельной точности: малые изменения в фокусе внимания или в микродвижении лица на экране становятся эквивалентом крупного сценического жеста, но требуют иной дисциплины контроля и иной чувствительности к собственным импульсам.

Работа в рамках условий экранной нелинейности порождает необходимость когнитивной гигиены. Сцены часто снимаются вне хронологии, отчего актеру требуется саморегуляция, а также ментальное планирование, в том числе использование эмоциональных карт. Эти навыки фиксируются будто ранее не включенные в традиционный канон обучения, но критически важные для сохранения целостности роли, стабильности психофизического состояния и точности переходов между состояниями.

Внедрение описанных подходов необходимо в системе высшего образования, что позволит подготовить универсальных артистов. Благодаря этому они будут способны свободно мигрировать между сценой и экраном. Такая универсальность рассматривается не просто как компромисс, а именно как взаимное обогащение двух искусств, поскольку сохраняется единая внутренняя основа при самой грамотной адаптации внешних средств к различным условиям исполнения.

Список источников

1. *Tsiavos V., Kitsios F.* The digital transformation of the film industry: How Artificial Intelligence is changing the seventh art // Telecommunications Policy. 2025. Т. 49, № 8. С. 103021. DOI: https://doi.org/10.1016/j.telpol.2025.103021.
2. Drama/Theatre Performance in Education through the Use of Digital Technologies for Enhancing Students' Sustainability Awareness: A Literature Review / V. Zakopoulos, A. Makri, S. Ntanos, S. Tampakis // Sustainability. 2023. Т. 15, № 18. С. 13387. DOI: https://doi.org/10.3390/su151813387.
3. *Dong J.* The performative power of cinema: theorizing successful performances of realism in cinema // American Journal of Cultural Sociology. – 2023. Т. 12. С. 347–378. DOI: https://doi.org/10.1057/s41290–023–00202–8.
4. Binge-Watching Serial Video Content: Exploring the Subjective Phenomenology of the Binge-Watching Experience / G. Anghelcev, S. Sar, J. D. Martin, J. L. Moultrie // Mass Communication and Society. 2021. Т. 24, № 1. С. 130–154. DOI: https://doi.org/10.1080/15205436.2020.1811346.
5. *Melinte O.* Analyzing the Distinctions: Film Sets vs. Stage Platforms – Investigating the Subtle Differences between Theatre and Film // CONCEPT. 2024. Т. 28, № 1. С. 139–157. DOI: https://doi.org/10.37130/m0orv431.
6. *Swartjes B., Haynes J.* Working live. A sociological account of the entangled relations of liveness through festival work // Poetics. 2023. Т. 100. С. 101820. DOI: https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101820.
7. *Sanz-Aznar J., Bruni L. E., Soto-Faraco S.* Cinematographic continuity edits across shot scales and camera angles: an ERP analysis // Frontiers in Neuroscience. 2023. Т. 17. С. 1173704. DOI: https://doi.org/10.3389/fnins.2023.1173704.
8. The Dual Process model: the effect of cognitive load on the ascription of intentionality / M. M. Zucchelli, N. Matteucci, A. Pavan [et al.] // Frontiers in Psychology. 2025. Т. 16. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1451590.

9. *Xue W., Lo C.-H., Yue Y.* Visual Continuity Revisited: Investigating the Effects of Edited Cuts, Long Take, and Cinematic Virtual Realty on Audience Emotional Response and Perception // Lecture notes in computer science. 2024. Т. 14702. С. 74–85. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-60913-8_6.
10. *Stevenson T., Rees C., Hodder S.* The Acoustic Profiles of Emotion: Analyzing the Spoken Voice in Theater Performance // Voice and Speech Review. 2025. С. 1–16. DOI: https://doi.org/10.1080/23268263.2025.2482495.
11. Advances in Facial Micro-Expression Detection and Recognition: A Comprehensive Review / T. Shuai, S. Beng, F. B. Khalid, R. W. Rahmat // Information. 2025. Т. 16, № 10. С. 876. DOI: https://doi.org/10.3390/info16100876.
12. Training Emotion Recognition Accuracy: Results for Multimodal Expressions and Facial Micro Expressions / L. Döllinger [et al.] // Frontiers in Psychology. 2021. Т. 12. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.708867.
13. Imagination Matters: Imagined Interpersonal Distance Affects Trustworthiness Judgments of Faces / Y. Qi, Y. Sun, K. Wang [et al.] // Journal of Nonverbal Behavior. 2023. Т. 47, № 4. С. 513–527. DOI: https://doi.org/10.1007/s10919-023-00440-x.
14. From the proscenium: The influence of Konstantin Stanislavski and the psychology of acting in Vygotsky's work / G. L. Pelfrey, M. Glassman, I. Kuznetcova, S. Tilak // Theory & Psychology. 2023. Т. 34, № 1. С. 67–89. DOI: https://doi.org/10.1177/09593543231200680.
15. *Corrêa G. P.* Empathy in Art and Science: Embodied Cognition and Affect in Film // Deleted Journal. 2025. Т. 35. С. 7. DOI: https://doi.org/10.1007/s10516-024-09736-z.
16. *Green M. C., Appel M.* Narrative transportation: How stories shape how we see ourselves and the world // Advances in Experimental Social Psychology. 2024. Т. 70. С. 1–82. DOI: https://doi.org/10.1016/bs.aesp.2024.03.002.
17. *Knebel M., Vassiliev A., Brown I.* Active Analysis. London: Routledge, 2021. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203125205.
18. *Jola C., Hansen P.* Editorial: Performance in Theatre and Everyday Life: Cognitive, Neuronal, and Applied Aspects of Acting // Frontiers in Psychology. 2021. Т. 12. С. 732233. DOI: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.732233.
19. *Mayrand F., Capozzi F., Ristic J.* A dual mobile eye tracking study on natural eye contact during live interactions // Scientific Reports. 2023. Т. 13. С. 11385. DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-023-38346-9.
20. *Posner D. N.* Active Analysis for the Twenty-First Century: A Conversation with Sharon Marie Carnicke // Stanislavski Studies. 2024. Т. 12, № 2. С. 237–247. DOI: https://doi.org/10.1080/20567790.2024.2406848.
21. *Silva S. D.* System 1 vs. System 2 Thinking // Psych. 2023. Т. 5, № 4. –С. 1057–1076. DOI: https://doi.org/10.3390/psych5040071.
22. *Liu X., Chait M.* Dissociable Pupil and Oculomotor Markers of Attention Allocation and Distractor Suppression during Listening // Journal of Neuroscience. 2025. Т. 46, № 1. С. e0978252025. DOI: https://doi.org/10.1523/jneurosci.0978-25.2025.
23. *Walsh B.* The Art of Stage to Screen Adaptation in Denzel Washington's Fences // Literature/Film Quarterly. 2022. Т. 50, № 2.
24. *Singh J., Malik P.* Unveiling hidden emotions: a review of microexpression recognition, classification, and datasets // Multimedia Tools and Applications. 2025. Т. 84. С. 50063–50118. DOI: https://doi.org/10.1007/s11042-025-21100-w.

Статья поступила в редакцию 19.02.2026;
одобрена после рецензирования 05.03.2026;
принята к публикации 16.03.2026.

The article was submitted 19.02.2026;
approved after reviewing 05.03.2026;
accepted for publication 16.03.2026.

Информация об авторе:

А. П. Пахомова – актриса театра и кино, педагог.

Information about the Author:

A. P. Pakhomova – a theater and film actress, teacher.

Научная статья
УДК 792.03

ИСТОКИ КРИЗИСА ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Вадим Игоревич Максимов

Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия

vadim_maksimov@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению изменения концепции культуры, основание которого – в нигилизме Фридриха Ницше. Нигилизм стал основой модернистского и постмодернистского проектов, а также кризиса последнего. Экзистенциализм середины XX в. являлся логическим завершением модернизма, провозгласив свободу человека и трагическое мироощущение. Постмодернизм превратил жизнь в игру, необходимость поиска истины исчезла. Движение к сверхличностному уровню и преодоление нигилизма необходимы в нашу эпоху. Статья ставит философский вопрос: может ли театр вернуть свою функцию эстетического феномена, как это было в модернизме?

Ключевые слова: нигилизм, трагедия, модернизм, экзистенциализм, постмодернизм, эстетический феномен

Для цитирования: Максимов В. И. Истоки кризиса постмодернизма в современной театральной эстетике // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 45–50.

Original article

THE ORIGINS OF THE POSTMODERN CRISIS IN MODERN THEATRICAL AESTHETICS

Vadim Igorevich Maksimov

Russian State Institute of Performing Arts,
St. Petersburg, Russia

vadim_maksimov@mail.ru

Abstract. The article examines the changing concept of culture, rooted in Friedrich Nietzsche's nihilism. Nihilism became the foundation of both modernist and postmodernist projects, as well as the latter's crisis. Mid-20th-century existentialism represented the logical conclusion of modernism, proclaiming human freedom and a tragic worldview. Postmodernism transformed life into a game, and the need to search for truth disappeared. A move toward a supra-personal level and the overcoming of nihilism are essential in our era. Can theater regain its function as an aesthetic phenomenon, as it did in modernism?

Keywords: nihilism, tragedy, modernism, existentialism, postmodernism, aesthetic phenomenon

For citation: Maksimov V. I. The origins of the postmodern crisis in modern theatrical aesthetics. *Film culture.* 2026; 1: 45–50. (In Russ.).

Одной из ключевых концепций культуры, появившихся на рубеже XIX–XX вв. и определивших дальнейшее осмысление культуры в жизни человека, стала философия культуры Фридриха Ницше.

Миссия Ницше в его нигилизме. В его разрушении культуры (в широком смысле) до основания, чтобы на этом основании строить новое здание – по его же словам в предисловии к книге «Воля

© Максимов В. И., 2026

к власти. Опыт переоценки всех ценностей»: «Как дух вещей птицы, *обращающий назад свои взоры*, когда он повествует о грядущем; как первый совершенный нигилист Европы, но уже переживший в себе до конца этот нигилизм, – имеющий это нигилизм за собой, вне себя» [1, с. 25].

Со времен Ницше наступила эпоха нигилизма. Но сам философ, провозглашая ее, преодолел нигилизм и занялся утверждением новых истин. Модернисты открывали новые истины вслед за ним. Закономерно они впали в трагическое противоречие: необходимость модернистского отрицания, разрушения ценностей – с одной стороны, а с другой – мучительный поиск ценностей, ибо без них сам модернизм невозможен. Постмодернистам стало легче – постмодернистская концепция не требует называния вещей своими именами и поиска истины. Она может приниматься, может не приниматься – это уже непринципиально в эпоху допустимости множественности реальностей (следовательно, и истин).

В словах Ницше – не только преодоление нигилизма, это еще и преодоление себя. Избавиться от необходимого нигилизма, можно только распростившись со своим субъективизмом, выйдя на сверхличностный уровень. Вот это и значит найти некую суть, истину, вещь в себе, которая вне меня. У Ницше формулирование квинтэссенции еще менее определенно, чем у Канта «… дух вещей птицы… ». «Человеческое познание ограничено условной системой ценностей. Общество выработало каноны во всех областях. Чтобы их разрушить, нужно преодолеть человеческое» [2, с. 196]. Новая трагедия воплотит новое сознание – сознание сверхчеловека. Водораздел между человеком и сверхчеловеком для Ницше проходит в области эстетического: вещи, в отношении которых будет существовать «ценностная эмоция прекрасного», создадут такое различие. В полной мере этот водораздел осуществится с появлением массовой культуры.

То, что будет после нигилизма, должно обладать «новыми ценностями». Модернизм, предлагающий жесткие проекты, и постмодернизм, от жестких структур решительно отказавшийся, не могут реализовать свои проекты в обывательском смысле реализации именно потому, что существуют в нигилистическом контексте. Остается одно – совершенствование проекта. Это реальнее, чем вбивать сваи в болото.

Экзистенциализм стал итогом модернизма. Но если обычно подведение итога приводит к выходу на новые рубежи, то экзистенциализм, ставя целью достижение абсолютной свободы в любых условиях, вернулся к проблемам конкретного человека. Человек перестал здесь быть ступенькой перед дверью в сверхчеловеческое, а вновь получил гуманистическое толкование. Личность вновь противопоставлена толпе и находит объяснение миру в себе, а не в обществе, не в прогрессе, но и не в Боге, конечно.

Экзистенциализм имеет глубокие и разветвленные корни, но формулировки вполне экзистенциальные мы находим у Мигеля де Унамуно: «Мне говорят, что я пришел в этот мир ради осуществления какой-то социальной цели; но я-то чувствую, что я, точно также как и каждый из моих собратьев, пришел, чтобы осуществить самого себя, чтобы прожить свою жизнь» [3, с. 35]. То, что человек совершает самопознание и тем самым познает мир, было известно еще со времен Софокла. Эдип обладал ортодоксальным знанием (doxa) и только осознав то трагическое противоречие, в котором реально находится, смог прийти к подлинному познанию (epistema). Но со времен Софокла ситуация изменилась. Эдип преодолевал свой pathos, вписываясь в общечеловеческий космический

закон. Общую гармонию воплощал Рок. Во времена Унамуно и экзистенциалистов ни о каком общечеловеческом законе говорить не приходится. Бог? Мораль? Гуманизм? Мир хаотичен. Общество – толпа.

Разрешить трагическое противоречие можно, только окунувшись в себя. Вернее, противопоставив себя обществу. «Все эти приверженцы объективизма, – рассуждает Унамуно, – не замечают или не хотят замечать, что, когда человек утверждает свое «Я», свое личное сознание, он утверждает человека, человека конкретного и действительного, утверждает истинный гуманизм, – т. е. не вещи человеческие, а самого человека, – и, наконец, утверждая человека, он утверждает сознание. Ибо единственное сознание, в существовании которого мы непосредственно отдаем себе отчет, есть сознание человеческое» [3, с. 35–36]. Так в новых условиях идея Человека противопоставляется идее Бога. Так разрешением трагического противоречия становится торжество законов, самим человеком над собой поставленных. Тоже своего рода кантовский императив.

Унамуно исходит из бессмысленности человеческого существования при условии смерти. Как противостоять смерти? Унамуно предлагает три варианта:

1) осознание «полной и окончательной» смерти порождает «безвыходное отчаяние»;

2) осознание бессмертия требует «смирения» (т. е. религиозного сознания);

3) «Я не могу знать ни того, ни другого, и тогда – смирение в отчаянии, или отчаяние в смирении, и борьба» [3, с. 53].

Это третье, собственно, и есть экзистенциализм. По ту сторону отчаяния и смирения рождается ответ в себе, не обусловленный внешними факторами. Человек сам формирует и объясняет свои поступки: есть положенный предел, а внутри него я только сам определяю законы, и существую я только в борьбе – по Унамуно – в трагедии.

В трагедии Альбера Камю Калигула открыл для себя реальность, в которой жизнь человека бессмысленна, ибо нет бессмертия: умирает человек, умирает любовь. Если умерла возлюбленная Калигулы Друзилла – мир не имеет смысла. Но Калигула не может быть жертвой, его жизнь – борьба, постоянный протест. Он не впадает в отчаяние, и ему неведомо смирение. Задача Калигулы преодолеть тот предел, который положен человеку. Он хочет сам карать и миловать, объявлять природные бедствия. Ему кажется, если он каждого римлянина поставит в ситуацию трагическую, в какой оказался сам, и наступит всеобщее прозрение – люди откажутся от мелочных бытовых заблуждений, опутывающих их с рождения. Но, оказывается, трагическое положение вызывает прозрение только у Калигулы, остальные – не понимают.

Идеологом обывательского сознания выступает Херея: пусть законы общества плохи, зато они дают объяснение любому поступку. Когда все понятно, и умирать легко. Это – смирение. А вот когда не понятно, у обывателя возникает отчаяние. Выход из этого трагического противоречия – желание быть свободным. В экзистенциализме это достигается только в пределах личности. В случае Калигулы – задача достижения невозможного. Постепенно Калигула понимает, что он не переделает мир, не достигнет Луны, он может только убить двойника в себе, решить беспредельность в своем сознании собственным

выбором. Тогда он достигает бессмертия, провозглашенного Унамуно, и в последней реплике трагедии уже убитый Калигула кричит: «Я еще жив!», провозглашая достигнутую свободу.

Итак, отказ от целесообразности, пользы. Задачу определяет сам человек. Кантовский императив выжил после нападок со стороны Ницше, самоутвердился в отрицании его у Унамуно (отрицание здесь – очищение) и даже продолжился в критике постструктуралистов.

«Знание ради знания! Истина ради истины! Это бесчеловечно» [3, с. 49], – восклицает экзистенциалист Унамуно и задается вопросами: а для чего польза? Для чего категорический императив? (Опять не обойтись без Канта!) И дает экзистенциальный ответ: «Ибо жить и познавать – это разные вещи, и, как мы видели, между ними, наверное, есть такое противоречие, исходя из которого мы могли бы сказать, что все живое антирационально, а не только нерационально, а все рациональное – антижизненно. Это и есть основа трагического чувства жизни» [3, с. 54]. Не будем придираться к вполне универсальному слову «познание» – конечно, это не только философствование, но общая жизненная потребность… Унамуно разграничил «рационализм» и жизнь, существующую по законам свободы (в кантовском понимании), обладающую самоценностью. Истина ради истины! Свобода ради свободы!

Главное качество этого «существования», по Унамуно, – трагическое чувство. Античная культура, зарождение модернизма в символизме, завершение его в экзистенциализме связаны именно трагическим. (Унамуно нашел здесь камень преткновения и отшлифовал его.) В первом случае это трагедия в чистом виде как разрешение всех противоречий, во втором – это новая форма трагедии (трагическое повседневное), в третьем – трагическое мироощущение как основа всех жизненных форм.

Таким образом Унамуно находит разрешение проблемы человеческого существования, усвоенную и распространенную в эпоху экзистенциализма. Но одновременно ограничивает объект рассмотрения: только в плоскости человеческого сознания может быть разрешение проблемы. «Мы предполагаем, что человеческое сознание есть цель, а не средство для чего бы то ни было другого, что не было бы сознанием, – ни человеческим, ни сверхчеловеческим» [3, с. 232].

Закономерно в экзистенциализме возникает вопрос масштаба личности. Что включается в это понятие? Унамуно отвечает: «Если не быть всем и всегда, а это все равно, что не быть, то по крайней мере быть собою вполне и всегда. А быть собою это значит быть всеми другими. Всё или ничего!» [3, с. 57–58]. Подозрительно широкий масштаб личности! Мы погружаемся как минимум в античного трагического героя. Однако в данном случае это не значит *быть каждым человеком*. Это означает *не сохранять своих личных качеств, ориентируясь исключительно на свой императив*.

Это означает склонность к игре, возможность сыграть другого и существовать в формах театра. Это характерно и для Унамуно, написавшего в 1890-е гг. работу «Возрождение испанского театра», и для французских философов-драматургов. Театральность оказывается единственной возможностью экзистенциалиста вписаться в реалии бытия: «Человек занимает различные позиции и различными способами пытается утешиться в том, что этот мир – спектакль, который Бог разыгрывает перед самим собой, и мы должны исполнять замыслы великого Хорега, стараясь придать этому спектаклю как можно больше

блеска и разнообразия» [3, с. 68]. Унамуно даже иронизирует над этой способностью делать из искусства религию, но это ирония над самим собой. Если уж кому и захочется реанимировать идею Бога, то только в виде божественного спектакля… И ужаснуться такой перспективе, как ужаснулся Николай Гумилев: «Что, коль не кончится праздник / В театре Господа Бога?» [4, с. 271].

Модернизм создал глобальные театральные системы. Театр стал новой попыткой создания законов человеческого существования – новым «эстетическим феноменом». В противовес этому – в постмодернизме значение театра резко снижается. Постепенно границы его размываются, он растворяется в жизни. Новое искусство «в формах самой жизни» первой провозгласила Сьюзен Сонтаг. Этот постмодернистский процесс «размывания» привел к новому кризису – «жизнь» полностью утратила реальность. Во что же она превратилась? Именно в игру. С надуманной драматургией, с банальными киносценариями, театральными страстями и смертями. Растворилось не искусство, растворилась жизнь. Остался только театр. Так нигилизм реализовался в реальности.

Вопрос о том, закончилась ли эпоха постмодернизма, остается открытым. Театральные практики последних шестидесяти лет предлагают различные способы преодоления нигилизма: как в академических рамках закрытых театральных форм, так и в более широких формах антропологического театра.

Поиски Ежи Гротовского, объединившие изучение различных национальных традиций с глубоким погружением в личность актера, привели к тому, что «актеры в театре и не-театре Гротовского сумели преодолеть традиционное представление о создании образа на сцене. Актер становился носителем общечеловеческих чувств, раскрывал общезначимое содержание, доступное на бессознательном уровне. Наблюдающий, если он вообще попадает в структуру действа, воспринимает не действующее лицо, а реального человека. И этот человек является не конкретным артистом, а воплощением коллективного бессознательного» [5, с. 97]. Гротовский задал вектор движения к сверхчеловеческому через структуры коллективного бессознательного и архетипические образы. «Театральная концепция видения мира для Гротовского тоже максимально приближена к театру сверхличностному, но отказ от личности – и актерской, и персонажа – идет у него от понимания актером и наблюдающим своего личностного, психологического начала. Гротовский совмещает две концепции, долгое время противопоставляемые друг другу» [5, с. 98].

Другим примером процесса перерастания национальных культур в общемировую стал спектакль Мотои Миуры «Преступление и наказание. Сны и страдания Родиона Романовича Раскольникова» (2023, Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова). Постановка Миуры основывается на сочетании восточной и западной традиций. «Действенная основа присуща японскому театру изначально и всегда. Воплощается она прежде всего в актерском исполнении. Европейскому театру изначально присуща литературность, которая постепенно ослабевает только в XX в., не без влияния восточных культур» [6, с. 46]. Спектакль, не подразумевающий интерпретации восточной эстетики европейским зрителем, построен на жесте и звуке и «решает проблему превращения слова в жест – одну из основных проблем модернистского театра» [7, с. 213]. При этом театральный язык работает как универсальный общечеловеческий способ коммуникации, режиссер отказывается от постмодернистских принципов интерпретирования и комментария, полностью основываясь на литературно-мифологическом источнике.

Список источников

1. *Ницше Ф.* Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.
2. *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 302 с.
3. *Унамуно М. де.* О трагическом чувстве жизни. Киев: Символ, 1996. 416 с.
4. *Гумилев Н. С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М.: Воскресенье, 1998. 504 с.
5. *Степанова П. М.* Антропологический театр и мировой кинематограф: эстетика и методология исследования: дис. … доктора искусствоведения. СПб.: Издательство РИИИ, 2022. 395 с.
6. *Максимов В. И.* Структурные принципы японского классического театра // КиноКультура. 2024. № 4. С. 45–51.
7. *Максимов В. И.* Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. № 15. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 213–215.

Статья поступила в редакцию 07.03.2026;
одобрена после рецензирования 10.03.2026;
принята к публикации 16.03.2026.

The article was submitted 07.03.2026;
approved after reviewing 10.03.2026;
accepted for publication 16.03.2026.

Информация об авторе:

В. И. Максимов – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, профессор кафедры балетоведения Академии русского балета имени А. Я. Вагановой.

Information about the Author:

V. I. Maksimov – Dr in Arts, Professor, Head of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts, Professor of the Department of Ballet Studies of the Academy of Russian Ballet.

Научная статья
УДК 791.229.2

АНАЛИЗ КОНЪЮНКТУРЫ РЫНКА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО В РОССИИ

Полина Александровна Алексеева

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия

Alekseeva-pa@GiKiT.Ru

Аннотация. В статье анализируются ключевые тенденции развития российской документалистики за 2020–2024 гг. На основе данных Минкультуры РФ и опроса аудитории (382 респондента) исследуются динамика производства, каналы дистрибуции и зрительские предпочтения. Выявлено смещение фокуса с ТВ на онлайн-платформы (65 % контента), рост госфинансирования (до 35 %) и частных инвестиций (+20 % ежегодно). Аудитория (преимущественно женщины 35–54 лет с высшим образованием) воспринимает документальное кино прежде всего как источник знаний, ценя достоверность и структурированность повествования. Среди вызовов – ограниченность платежеспособности зрителей и необходимость сочетать познавательную ценность с увлекательной формой подачи.

Ключевые слова: киноиндустрия, российский кинематограф, кинопроизводство, документальные фильмы, документальные сериалы

Для цитирования: Алексеева П. А. Анализ конъюнктуры рынка документального кино в России // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 51–58.

Original article

ANALYSIS OF THE DOCUMENTARY FILM MARKET SITUATION IN RUSSIA

Polina A. Alekseeva

St. Petersburg State University of Film and Television,
St. Petersburg, Russia

Alekseeva-pa@GiKiT.ru

Abstract. The article analyses key trends in the development of Russian documentary filmmaking from 2020 to 2024. Based on data from the Ministry of Culture of the Russian Federation and an audience survey (382 respondents), it examines production dynamics, distribution channels, and viewer preferences. The study reveals a shift from television to online platforms (65 % of content), an increase in state funding (up to 35 %), and a yearly rise in private investment (+20 %). The audience – predominantly women aged 35–54 with higher education – primarily perceives documentary films as a source of knowledge, valuing accuracy and structured narration. Among the challenges are limited audience paying capacity and the need to combine educational value with engaging storytelling.

Keywords: film industry, Russian cinema, film production, documentary films, documentary series

For citation: Alekseeva P. A. Analysis of the documentary film market situation in Russia. *Film culture.* 2026; 1: 51–58. (In Russ.).

Производство аудиовизуального контента служит фундаментом для развития национальной киноиндустрии и поддержания культурного наследия страны. За последние пять лет произошли значительные изменения, затронувшие всю киноиндустрию, коснулись они и документального

© Алексеева П. А., 2026

кино. Так, рост популярности документального кино, трансформация рыночной структуры, сложности с распространением и обеспечением зрительского доступа к документальным проектам, а также стремительное развитие технологий в своей совокупности обусловили необходимость проведения глубинного исследования и анализа актуальных тенденций развития российской документалистики.

Для анализа динамики производства документальных фильмов и сериалов в России были взяты данные из реестра прокатных удостоверений Министерства культуры Российской Федерации (в выборку попали все фильмы, у которых в графе «вид фильма» было указано «документальный») [1] (рисунок 1).



Рисунок 1 – Динамика производства полнометражных и короткометражных документальных фильмов, документальных многосерийных фильмов и сериалов, 2020–2024 гг.

В 2022–2023 гг. наблюдался подъем производства полнометражных и короткометражных документальных фильмов. Его причинами стали последствия пандемии COVID-19 и нестабильная геополитическая обстановка. В 2024 г. наметился общий спад, и эта тенденция затронула кинематографическую отрасль в целом. Производители документального контента, подобно создателям игрового кино, стали уделять больше внимания качеству, а не количеству выпускаемых работ. Сходная ситуация сложилась в сегменте многосерийных документальных проектов: после резкого роста в 2022 г. произошел откат в 2023–2024 гг.: число выпускаемых сериалов и фильмов вернулось к показателям, зафиксированным до пандемии (24–25 проектов в год).

Отраслевые изменения потребовали переориентации на цифровые платформы. Если в 2020 г. 60 % документальных фильмов выходили на ТВ, то к 2024 г. их доля сократилась до 35 %. При этом 65 % контента стало размещаться на онлайн-платформах. Заметно выросло финансирование документального кино: доля госзаказов увеличилась с 25 до 35 % (2020–2024 гг.); частные инвестиции ежегодно прибавляли по 20 % (за счет краудфандинга, спонсорских контрактов и бизнес-партнерств).

При анализе статистики был выявлен ряд проблем, влияющих на точность полученных данных, в том числе отсутствие единых критериев учета (разные источники по-разному определяют, что считать документальным кино: например неоднозначно классифицируются сериалы с элементами реконструкции); пропуск независимых

проектов (короткометражные и среднеметражные работы независимых авторов часто не попадают в официальную статистику, поскольку не получают прокатных удостоверений); временной разрыв между производством и прокатом (задержка выхода фильмов на экраны осложняет отслеживание динамики выпуска).

Число производителей документальных фильмов, согласно данным, представленных в реестре прокатных удостоверений Министерства культуры Российской Федерации, составило 813, среди которых присутствуют юридические лица, индивидуальные предприниматели, физические лица. Важно отметить, что в настоящее время значительное количество документальных работ не получают прокатных удостоверений и, соответственно, не отражены в реестре, так как выполняются студентами киношкол в рамках учебного процесса. Тем не менее данные проекты широко представлены как на киносмотрах, так и на различных онлайн-платформах, но к сожалению, вести учет количества подобных работ не представляется возможным.

Среди 813 выявленных производителей документального кино можно выделить безусловных лидеров. Так, среди кинокомпаний, которые за последние пять лет выпустили более двадцати наименований документальных картин, можно выделить: ООО «Фонд национального кино “Патриот”», АНО «ТВ-Новости», ООО «Студия “Фишка-фильм”», ООО «Голд Медиум», ООО «Студия “Мастерская”», АО «ТПО “СДФ”».

Система дистрибуции современных российских документальных проектов во многом имеет кросс-медийный характер и включает в себя кинофестивальный прокат, кинотеатральный прокат, телевизионные показы, цифровые релизы на платформах. При этом ключевым фактором успеха становится умение производителей адаптировать свой контент под каналы дистрибуции с учетом специфики зрительского потребления на каждом конкретном канале.

В настоящее время российские кинофестивали проходят этап трансформации, перенося свои площадки в регионы, выделяя более узкие специализации и выходя за рамки физических кинозалов, создавая собственные онлайн-показы или стриминговые окна, тем самым предоставляя доступ к контенту более широкой аудитории без привязки к географической точке показа. К сожалению, определить точное количество кинофестивалей документального кино как в России, так и за рубежом невозможно, потому что от года к году их количество постоянно изменяется. Тем не менее наличие таких сервисов, как Festagent, «Кино-Театр.РУ» или ALLFEST.RU, дает возможность производителям планировать фестивальное продвижение проекта, основываясь на данных представленных сервисов (данные постоянно обновляются).

Широкий кинотеатральный прокат для документального кино не столь характерен, как для игрового, тем не менее можно назвать ряд документальных фильмов, имевших значительный зрительский успех: «Огненный лис» (реж. Дмитрий Шпиленок), «В Арктику» (реж. Леонид Круглов), «Байкал. Удивительные приключения Юмы» (реж. Анастасия Попова), «Хозяин Алтайских гор» (реж. Вадим Витовцев, Илья Цыганов), «Крест» (реж. Сергей Дебижев), «Верные» (реж. Наталия Гугуева), «Святой архипелаг» (реж. Сергей Дебижев). Анализ данных картин позволил сделать вывод о том, что их успех во многом обусловлен высокой визуальной выразительностью, четким пониманием потребностей и интересов целевой аудитории, крепкой маркетинговой стратегией продвижения, нишевым характером проката.

Среди российских компаний дистрибьюторов можно выделить тех, кто частично или полностью занимается прокатом российских документальных картин: «Кинотайм», «К24», «Центр документального кино», Cinema Park Distribution, Must see magic film, «НГ Фильм Дистрибьюшн», BASE Development, «Вольга», «Ракета Релизинг», «Центр кино», KINO. ART.PRO [2; 3].

Для большинства зрителей, в особенности проживающих в небольших городах и сельских районах, телевидение по-прежнему выступает основным способом знакомства с документальным кино. При этом показ на ТВ подчиняется строгим правилам: продолжительность эпизода ограничена рамками 44–52 мин; повествование выстраивается по линейной драматургической схеме; обязателен четкий композиционный каркас истории; содержание и стилистика должны соответствовать редакционным стандартам канала.

Среди российских телеканалов, в сетках вещания которых присутствуют документальные фильмы и сериалы, можно выделить: «Россия 1», «НТВ», «Первый канал», «Россия К (Культура)», «Звезда», «РЕН ТВ», «Домашний», RTD (Russia Today Documentary). Так, в период с 05.2024 г. по 05.2025 г. российскими эфирными телеканалами было заказано более 8000 часов документального контента, при этом лидером по объему заказов стал «РЕН ТВ», на который пришлось порядка 38% от общего объема [4].

Телевизионная документалистика опирается на ключевые принципы: интригующее начало, лаконичность подачи и выверенный темпоритм. Однако ее развитие сдерживают серьезные проблемы: цензурные ограничения, низкие гонорары авторам, конкуренция с развлекательным контентом и жесткая стандартизация форматов. При этом перед ней открываются и новые перспективы: сотрудничество с онлайн-платформами (выпуск расширенных версий фильмов), тематические циклы для удержания аудитории и интерактивные элементы (QR-коды, онлайн-голосования, дискуссионные клубы в соцсетях), повышающие вовлеченность зрителей. Таким образом, несмотря на ограничения у телевизионной документалистики есть потенциал развития – через интеграцию с цифровыми технологиями и новые форматы взаимодействия с аудиторией.

В условиях цифровой трансформации онлайн-платформы превратились в важнейший канал распространения документального кино. Для создателей контента они открывают широкие перспективы – от выхода на мировую аудиторию до возможности точечно работать с разными зрительскими сегментами. Зрители же получают комфортный доступ к фильмам: могут смотреть их в удобное время, находить материалы по интересам и пользоваться обширными видеоархивами.

Ключевые достоинства онлайн-платформ для документального кино заключаются в следующем: а) фильмы можно смотреть в любой локации при наличии Интернета; б) картина годами остается в каталоге, постепенно наращивая число просмотров; в) допускается выпуск как коротких серий (от 5 мин), так и полнометражных работ; г) платформы предоставляют данные об аудитории, позволяя корректировать контент-стратегию; д) просмотр доступен на компьютерах, смартфонах и телевизорах с функцией Smart TV; е) независимые авторы могут размещать работы напрямую, минуя посредников; ж) возможна монетизация через подписки, рекламу или транзакционные модели (аренда/покупка контента).

В таблице 1 показано количество документальных фильмов и сериалов, размещенных на крупнейших российских онлайн-платформах.

Таблица 1 – Документальный контент (фильмы/сериалы), представленный в российских онлайн-кинотеатрах

Платформа	Всего	Всего российских фильмов и сериалов	Российские фильмы	Российские сериалы
Кинопоиск	91 924	6728	5714	1014
ИВИ	297	62	31	31
Окко	957	507	388	119
Wink	836	561	311	250
Premier	218	205	116	89
Start	207	80	54	26
Amediateka	149	–	–	–
Viju	120	42	20	22

В обозримой перспективе онлайн-платформы сохранят свою ведущую роль в развитии документального кино, удачно совмещая в себе ключевые преимущества традиционных каналов: массовую доступность телевидения, событийный характер кинопроката и интеллектуальную глубину фестивальных показов.

В рамках исследования аудитории документального кино был проведен онлайн-опрос через сервис «Яндекс Формы». В анкетировании приняли участие 382 человека; выборка обеспечивает достоверность результатов при погрешности ±5 % и доверительном уровне 95 %. Опрос охватил шесть тематических блоков: демографию, привычки просмотра, тематические предпочтения, источники выбора контента, мотивацию зрителей и их предложения по улучшению жанра.

Анализ демографических данных выявил ядро целевой аудитории: это женщины 35–54 лет с высшим образованием, проживающие в Москве или Санкт-Петербурге и занятые на полной ставке. Молодежь до 24 лет составляет лишь 8,5 % зрителей, а люди старше 55 лет – 19,2 %. Почти 90 % респондентов имеют высшее или неоконченное высшее образование, а 80,8 % работают на постоянной основе.

С точки зрения потребления контента аудитория демонстрирует смешанные паттерны. Около 40 % смотрят документальные фильмы не чаще четырех раз в месяц, что говорит об эпизодическом интересе. При этом 44,9 % составляют ядро постоянных зрителей (2–3 просмотра в неделю и чаще), а 11 % смотрят фильмы ежедневно. Предпочтение отдается полнометражным форматам (32,7 %) и сериалам (21,5 %), тогда как короткие ролики (до 30 мин) выбирают лишь 10,5 % аудитории. Большинство (74,7 %) комфортно смотрят фильмы длительностью 30–60 минут.

Каналы просмотра четко смещаются в цифровую сферу. Видеоплатформы и онлайн-кинотеатры охватывают 52,9 % аудитории, телевидение сохраняет 21,9 % (преимущественно среди старших возрастных групп), а кинотеатры – 8,6 %. Офлайн-просмотр (10,4 %) выявляет спрос на автономный доступ. В поиске контента лидируют соцсети (25,9 %) и рекомендации друзей (22,7 %), далее следуют стриминговые платформы (19,6 %). При выборе фильма решающую роль играют тематика (35,1 %) и название/описание (26,6 %), а рейтинги и отзывы влияют на решение 15,6 % зрителей.

Мотивация зрителей носит преимущественно познавательный характер: 37,9 % ищут достоверные факты, еще 37,9 % хотят узнать что-то новое. Эмоциональный компонент важен для 13,3 %, а эстетика и экспертные оценки – для 9,3 %. Большинство (69,1 %) ценит закадровый голос как элемент структурированного повествования. По функциям просмотра 44,3 % ориентируются на получение знаний, 25,2 % – на отдых, 20,4 % ищут вдохновение, а социальный аспект (обсуждения) значим лишь для 7,3 %.

Критерии качества фильма сосредоточены на достоверности информации (24,3 %) и увлекательности повествования (24 %). 14,4 % подчеркивают важность отсутствия пропаганды, а профессионализм съемок ценят 14,2 %. Платежеспособность аудитории ограничена: 39,7 % отказываются платить, 40,3 % готовы к плате при условиях эксклюзивности или подписки (20 % из них – целевая аудитория стримингов).

Обратная связь зрителей выявила ряд ключевых запросов. Аудитория хочет больше объективности, глубины проработки тем и профессионального качества производства (звук, свет, режиссура). Зрители отмечают нехватку визуальной эстетики, динамичности и современных форматов подачи, а также сложности с поиском качественного контента. Среди востребованных тем названы промышленность и технологии, история без политической окраски, культурное наследие, наука, экология, социальные проблемы и личные истории трансформации. Особую ценность представляют экспертные материалы, детальный анализ и вдохновляющие примеры. Таким образом, развитие документального кино требует фокусировки на качественном, познавательном контенте с современной подачей, усилении цифровых каналов дистрибуции и разработке стратегий вовлечения как постоянных, так и эпизодических зрителей.

Современный этап развития документального кино характеризуется масштабными переменами, вызванными совокупностью технологических инноваций, социальных сдвигов и культурных трансформаций. Главный катализатор изменений – цифровизация: стриминговые сервисы и видеоплатформы фактически вытеснили традиционные каналы дистрибуции – телевидение и офлайн-просмотры. В результате изменилась сама логика взаимодействия зрителя с контентом: теперь аудитория самостоятельно формирует «медиаменю», выбирая фильмы по личным интересам без опоры на централизованные медиапотоки.

Важную роль в распространении контента играют онлайн-сообщества: рекомендации друзей, рейтинги и обсуждения в соцсетях зачастую перевешивают мнение профессиональных критиков. При этом сложился устойчивый баланс между полнометражными фильмами (60–90 мин) и документальными сериалами, хотя около трети зрителей обращаются к жанру эпизодически. Это вынуждает производителей разрабатывать комплексные маркетинговые стратегии: создавать короткие трейлеры и тизеры для привлечения внимания; предлагать гибкие хронометражные форматы (30–90 мин) под разные сценарии просмотра; организовывать офлайн-мероприятия и специальные показы для узкой аудитории.

Ключевой сдвиг последних лет – переориентация с развлекательной функции на образовательную. Зрители все чаще воспринимают документальное кино как источник знаний, а не досуга. Это проявляется в трех ключевых аспектах: приоритете достоверности (экспертные данные и научные исследования ценятся выше эмоционального воздействия); интересе к «серьезным» темам (история, наука и биографии выдающихся личностей вытесняют легкие развлекательные форматы); критическом мышлении (аудитория требует объективности, избегает пропаганды и тщательно проверяет факты). При этом

сохраняется существенный парадокс: познавательная доминанта не отменяет необходимости увлекательного повествования. Зрители хотят получать знания, но в захватывающей форме, что ставит перед создателями задачу умелого сочетания сторителлинга, драматургии и визуальной эстетики.

Изменения в моделях потребления обусловили отказ от ТВ-моделей (зрители формируют индивидуальные «медиапакеты» на цифровых платформах) и тематическую избирательность (тематика становится главным критерием выбора, опережая по значимости имя режиссера или технические параметры). При этом экономический аспект остается чувствительным: аудитория готова платить только за контент высокого качества. Это требует от платформ четкого позиционирования «ценностного предложения» в моделях монетизации (подписки, платные показы), а также использования бесплатных форматов (трейлеров, отрывков) для предварительного «прогрева» аудитории.

В российской документалистике наблюдается кризис натуралистического подхода, доминировавшего последние 10–15 лет. Его ключевые проблемы – низкая вовлеченность зрителей (из-за отстраненности и неэмоциональности), ограниченность тематики (преобладание зарисовок без развития действия) и снижение профессионального уровня (следствие доступности технологий, породившей волну низкокачественных работ). Индустрия постепенно отходит от этой модели, экспериментируя с новыми эстетическими решениями: возвращение закадрового голоса как инструмента структурирования повествования; заимствование драматургических приемов из игрового кино; синтез документальной съемки с анимацией и графикой; внедрение интерактивных элементов в онлайн-форматы.

Мировые тренды, проникающие в российский рынок, включают: рост сегмента коротких документальных форматов (до 15 мин) для соцсетей – адаптация под «клиповое мышление»; развитие иммерсивных технологий (VR/AR-документалистика) для создания эффекта «присутствия»; копродукцию и международные проекты как способ обмена опытом; краудфандинг и альтернативные модели финансирования, позволяющие привлекать средства еще на этапе производства.

Таким образом, за последние пять лет российская документалистика пережила существенную трансформацию: произошел сдвиг от ТВ-показа к цифровым платформам (65% контента теперь размещается онлайн), выросло финансирование (доля госзаказов увеличилась до 35%, частные инвестиции ежегодно растут на 20%), а производители стали делать ставку на качество, а не на количество выпускаемых работ. Аудитория документального кино все чаще воспринимает его как источник знаний: ключевые мотивы просмотра – поиск достоверных фактов (37,9%) и желание узнать что-то новое (37,9%), при этом зрители ценят структурированность повествования (69,1% отмечают важность закадрового голоса) и требуют объективности (14,4% подчеркивают необходимость отсутствия пропаганды).

Основными вызовами остаются ограниченность платежеспособности аудитории (39,7% отказываются платить за контент), проблемы учета независимой продукции и необходимость сочетать познавательную ценность с увлекательной формой подачи.

Перспективы развития связаны с дальнейшей цифровизацией, внедрением новых эстетических решений (интерактивные элементы, синтез с анимацией, VR/AR-технологии) и поиском гибких моделей монетизации, учитывающих запросы зрительской аудитории.

Список источников

1. Реестр прокатных удостоверений // Министерство культуры Российской Федерации [Сайт]. – Москва, 2024. – URL: https://culture.gov.ru/services/reestr-prokatnykh-udostovereniy/ (дата обращения: 06.09.2025).
2. Кинопрокат в России онлайн // Встреча. Православный кинофестиваль [Сайт]. – URL: festvstrecha.ru (дата обращения: 06.09.2025).
3. Кино-Театр.РУ [Сайт]. – Москва. – URL: https://kinoteatr.ru/ (дата обращения: 06.09.2025).
4. Судьба документального кино в интернет-прокате // ПЦ «Мувистарт» (MovieStart) [Сетевое издание]. – Москва – URL: https://moviestart.ru/2021/06/07/sudba-dokumentalnogo-kino-v-internet-prokate/?ysclid=mird6p9qob119828860 (дата обращения: 06.09.2025).

Статья поступила в редакцию 08.02.2026;
одобрена после рецензирования 28.02.2026;
принята к публикации 02.03.2026.

The article was submitted 08.02.2026;
approved after reviewing 28.02.2026;
accepted for publication 02.03.2026.

Информация об авторе:

П. А. Алексеева – кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры продюсирования кино и телевидения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

Information about the Author:

P. A. Alekseeva – Candidate of Economic Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Film and Television Producing St. Petersburg State University of Film and Television.

Научная статья
УДК 791.43/.45

«ЗЕЛЕНЫЙ» КИНЕМАТОГРАФ: ДИАЛОГ ИНДУСТРИИ, ВЛАСТИ И ОБЩЕСТВА

Татьяна Валерьевна Ртищева

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
Санкт-Петербург, Россия

rtishcheva-tv@gikit.ru

Аннотация. В статье рассматривается феномен «зеленого» кинематографа как комплексного явления, объединяющего усилия четырех ключевых сторон: кинематографистов, внедряющих устойчивые практики, зрителей, чье экологическое сознание формирует запрос на ответственное производство, государства, создающего регуляторные и финансовые стимулы, и экологов, оценивающих реальное воздействие индустрии на природу. Проведен анализ международных стандартов устойчивого кинопроизводства (Albert, EcoProd, Green Film, PGA Green Initiative), представлены результаты социологических исследований восприятия экологической повестки аудиторией, систематизирован зарубежный опыт государственной поддержки (налоговые вычеты, «зеленые» рибейты, обязательные требования). Особое внимание уделено теоретическому осмыслению перехода от «экокино» как репрезентации тем к устойчивому кинопроизводству как производственной культуре, а также оценке готовности России к переходу на «зеленые» стандарты: рассмотрен пилотный проект Мурманской области «Зеленый экран» и уникальный экокалькулятор «Кладония». Сформулированы рекомендации по внедрению «зеленых» практик в отечественную киноиндустрию.

Ключевые слова: устойчивое кинопроизводство, «зеленый» стандарт, экологическая сертификация, государственная поддержка, зрительское восприятие, «зеленый» рибейт, углеродный след, экокалькулятор, экокино, синергетическая модель

Для цитирования: Ртищева Т. В. «Зеленый» кинематограф: диалог индустрии, власти и общества // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 59–66.

Original article

GREEN CINEMA: A DIALOGUE BETWEEN THE INDUSTRY, GOVERNMENT, AND SOCIETY

Tatiana Valerievna Rtishcheva

St. Petersburg State University of Film and Television
St. Petersburg, Russia

rtishcheva-tv@gikit.ru

Abstract. This article examines the phenomenon of “green” cinema as a complex phenomenon that unites the efforts of four key stakeholders: filmmakers adopting sustainable practices; viewers, whose environmental awareness shapes the demand for responsible production; the state, which creates regulatory and financial incentives; and ecologists, who assess the actual impact of the industry on nature. The article analyzes international standards for sustainable film production (Albert, EcoProd, Green Film, PGA Green Initiative), presents the results of sociological research on audience perception of the environmental agenda, and systematizes foreign experience in state support (tax deductions, “green” rebates, mandatory requirements). Particular attention is paid to the theoretical understanding of the transition from “eco-cinema” as a representation of themes to sustainable film production as a production culture, as well as to assessing Russia’s readiness to transition to “green” standards: the Murmansk region’s pilot project “The Green Screen”

© Ртищева Т. В., 2026

and the unique "Cladonia" eco-calculator are examined. Recommendations for implementing "green" practices in the domestic film industry are formulated.

Keywords: sustainable film production, "green" standard, environmental certification, state support, audience perception, "green" rebate, carbon footprint, eco-calculator, eco-cinema, synergistic model

For citation: Rtishcheva T. V. "Green" cinema: a dialogue between the industry, government, and society. *Film culture.* 2026; 1: 59–66. (In Russ.).

Глобальная трансформация в сторону «зеленой» экономики затронула все отрасли, включая креативные индустрии. Кинопроизводство, долгое время воспринимавшееся как сфера исключительно творческая, сегодня осознается как индустрия со значительным экологическим следом: выбросы CO_2, тонны отходов от декораций и кейтеринга, энергопотребление, транспортная логистика. Как отмечают исследователи, в Европе и США разговор об устойчивых съемках идет уже не первый год, формируются стандарты и механизмы поддержки [1]. Более того, современные научные дискуссии фиксируют важный теоретический сдвиг: от изучения «экокино» как репрезентации экологических тем на экране – к исследованию «устойчивого кинопроизводства» как практики, т. е. от «видимого» к «невидимому», от содержания к процессу. Этот поворот, произошедший в западном киноведении в последнее десятилетие, означает, что экологичность фильма сегодня измеряется не только его сюжетом, но и тем, как он был произведен [2]. Однако «зеленый» кинематограф – это не просто набор технических требований. Это система, эффективность которой зависит от синергии четырех ключевых сторон: кинематографистов, непосредственно внедряющих практики, зрителей, чей спрос и осведомленность создают рыночные стимулы, государства, формирующего правила игры и механизмы финансирования, и экологов, обеспечивающих научную верификацию результатов. Исследование Агнешки Оранкевич и Александры Бартошевич, основанное на интервью с экспертами и систематическом обзоре литературы, показывает, что, хотя технологические факторы (цифровизация, стриминг) оказывают существенное влияние на бизнес-модели киноиндустрии, экологические факторы пока остаются на периферии внимания, хотя их значимость постепенно осознается [3].

Прежде чем говорить о роли каждой из этих сторон, необходимо определить, что же представляет собой «зеленый» кинематограф. Под этим термином понимается подход к созданию аудиовизуального контента, при котором команда стремится минимизировать негативное воздействие на окружающую среду на всех этапах: от разработки сценария и препродакшна до съемок, постпродакшна и дистрибуции [4]. На международном уровне сформировалось несколько ключевых стандартов сертификации. Как отмечают исследователи Кармела Гуллиуссио, Чечилия Кирлейзон и Тереза Турцо, Великобритания предлагает сертификацию Albert от Британской академии кино и телевизионных искусств (BAFTA), ориентированную на сокращение углеродного следа. Во Франции действует инициатива EcoProd, созданная консорциумом кино- и экологических организаций. Италия внедрила рейтинговую систему Green Film для оценки фильмов по критериям устойчивости. В Северной Америке Producers Guild of America (PGA) разработала принципиальный стандарт PGA Green Initiative, включающий базу лучших практик, калькулятор выбросов и базу данных экологически чистых поставщиков. Канадская инициатива Ontario Green Screen предлагает обучение, калькулятор и тематические исследования [4; 5]. Китайский исследователь Ван Чуаньхэ на примере фильма «Блуждающая Земля» впервые визуализировал углеродный след китайской киноиндустрии, продемонстрировав, что даже в условиях стремительного роста кинорынка возможно и необходимо внедрение инструментов количественной оценки воздействия на окружающую среду [6].

Обобщая международные подходы, можно выделить ключевые компоненты «зеленого» стандарта: энергоэффективность (использование LED-освещения вместо традиционного, генераторы на биотопливе, подключение к местной электросети) [5]; транспорт и логистика (оптимизация маршрутов, выбор локаций ближе к месту проживания команды, аренда гибридных автомобилей, организация совместных поездок) [5]; управление отходами (отказ от одноразовой посуды, раздельный сбор отходов, передача декораций и костюмов другим проектам) [7]; экологичные закупки (использование переработанной бумаги, аренда реквизита вместо покупки нового, местные и сезонные продукты для кейтеринга), а также образование и коммуникация (назначение «зеленого» менеджера, обучение команды, инструктаж статистов) [7]. Стандарты продолжают развиваться: в 2025 г. французская инициатива Ecoprod совместно с итальянской Green Film и сетью региональных кинофондов CineRegio создали международную рабочую группу по разработке стандартов устойчивого производства для анимационной индустрии, которая ранее не имела специализированного протокола [8]. В странах Северной Европы разрабатывается общий Североевропейский экологический стандарт (Nordic Ecological Standard, NES), основанный на немецком стандарте, действующем с 2022 г. [9].

Рассматривая перспективу кинематографистов, необходимо отметить, что для создателей фильмов переход к «зеленым» практикам сопряжен как с возможностями, так и с вызовами. Экономическая выгода проявляется в снижении расходов на энергию и материалы, сокращении транспортных издержек [5]. Репутационные преимущества выражаются в привлечении внимания фестивалей (например, Каннский кинофестиваль реализует программу по снижению углеродного следа) и талантливых специалистов, для которых экологичность становится значимым фактором выбора проекта. Творческий вызов стимулирует креативные решения, такие как использование натурального света или цифровых декораций. Однако опыт показывает, что внедрение устойчивых практик сталкивается с серьезными препятствиями. Польский продюсер Войтех Щерба, один из немногих специалистов в своей стране, проводящий обучение по «зеленому» продакшну, отмечает: «Когда команда не выспалась, перегружена и работает на автомате – кто будет вспоминать, куда сдавать компост или зачем раздавать инструкцию? Нужно, чтобы экологичность была встроена в логику съемки, а не зависела от личного энтузиазма» [1]. Координатор статистов Дмитрий Кароль Слатвиньский добавляет, что экологические практики пока не входят в стандартную организацию работы: «На съемках нет системы возврата, нет сортировки. В приоритете – удобство и скорость реализации. В большинстве случаев статистов обслуживают по самому бюджетному сценарию, а любые меры по снижению отходов – скорее исключение, чем норма» [1]. Тем не менее даже в таких условиях возможны простые и недорогие решения: отправка статистам сообщений с просьбой приносить свои кружки и контейнеры, использование многоразовых кружек с логотипом фильма в производственном комплекте, переход на биоразлагаемые приборы, цифровые табели вместо бумажных [1; 7].

Не менее важна перспектива зрителей, чье отношение к экологической повестке и к самому «зеленому» кино формирует рыночный спрос. Исследования показывают растущий интерес аудитории к этой теме. Наиболее репрезентативные данные предоставляет финское исследование, проведенное Ассоциацией аудиовизуальных продюсеров Финляндии (APFI) в 2025 г. Опрос 1003 респондентов показал, что большинство финских зрителей (54%) обеспокоены изменением климата. При этом 37% опрошенных сообщили, что узнали что-то новое о климате или устойчивом образе жизни из финского аудиовизуального контента, а более одного из четырех (28%) вдохновились таким контентом на изменения в своей повседневной жизни [10; 11]. Эти данные подтверждают, что кино и телевидение выполняют не только развлекательную, но и просветительскую функцию, формируя экологическое сознание аудитории.

Менеджер по устойчивому развитию APFI Анне Пуоланне подчеркивает: «Исследования показывают, насколько разносторонне значима наша индустрия для финского общества» [10]. Однако важно понимать нюансы влияния экологического контента. Исследование Найлы Маджестья и Ирванто Ирванто, посвященное воздействию документального фильма «Корпорация „Еда“» (англ. Food, Inc.) и художественного фильма «Окча» (кор. 옥자) на студентов-кинематографистов, выявило, что фильмы не изменили напрямую потребительские привычки зрителей, но существенно повлияли на их восприятие проблем. Авторы приходят к выводу, что экологические фильмы функционируют как «моральные притчи», закладывая основы экологической этики. При этом документальное кино чаще акцентирует инструментальные ценности (здоровье человека, бизнес-практики), а художественное – внутренние ценности (права животных) [12].

Масштабное исследование Кристиане Мельхиор, Ханнеле Зеек и Ратны Айни Хади, проанализировавшее 60 популярных корейских дорам (2019–2024), показало, что климатическая повестка занимает всего 0,36 % экранного времени (4 часа из 1135), и лишь 26 сериалов содержали отсылки к экологическим темам, преимущественно касающимся переработки и экологичных привычек. Это подчеркивает огромный неиспользованный потенциал массовой культуры в формировании экологического сознания глобальной аудитории [13]. Что касается отношения именно к «зеленым» съемкам, то прямой статистики пока недостаточно. Польский опыт показывает, что для большинства зрителей экологичность производства остается «за кадром» [1]. Однако, как отмечает актриса массовки Ольга, даже простые действия (просьба приносить свои кружки) вовлекают людей и заставляют задуматься: «Два года назад никто даже не думал просить статистов приносить свои кружки. Сейчас это делают. Это мелочь, но она работает» [1].

Ключевую роль в системном внедрении «зеленых» практик играет государственное регулирование. В зарубежной практике сложились три основные модели поддержки. Первая модель – налоговые вычеты (tax incentives) как базовый стимул. Наиболее распространенный инструмент привлечения кинопроизводства в регион в последние годы увязывается с экологическими требованиями. Модель «Зеленого бонуса» (Green Bonus) предполагает, что производство, сертифицированное по национальному стандарту (например, Albert в Великобритании), получает дополнительный процент к базовой налоговой скидке. В Великобритании программа «Creative Industry Tax Reliefs» позволяет студиям, предоставившим план снижения углеродного следа и отчетность по системе Albert, увеличить эффективную налоговую выгоду [5]. В Канаде (провинция Британская Колумбия) производства, соответствующие критериям программы «Green Spark», получают преимущества при рассмотрении заявок на финансирование. Модель ускоренной амортизации позволяет списывать стоимость энергоэффективного оборудования (LED-освещение, генераторы на биотопливе) ускоренно, снижая налогооблагаемую базу.

Вторая модель – целевые «зеленые» рибейты (green rebates), представляющие прямой возврат части расходов на конкретные «зеленые» практики: услуги «зеленого» менеджера, аренду энергоэффективного оборудования, утилизацию отходов, экологичный кейтеринг, закупку углеродных сертификатов (carbon offsets). Бельгия (регион Фландрия) стала одной из первых, запустив программу возврата до € 25 000 на покрытие дополнительных затрат при выполнении строгих экологических критериев. Во Франции Национальный центр кинематографии (CNC) компенсирует часть соответствующих расходов в рамках программ поддержки [5].

Третья, наиболее строгая модель, – обязательные требования для получения финансирования: соблюдение «зеленого» протокола становится условием доступа к государственным фондам. В рамках программы Евросоюза «Creative Europe» все производства, получающие финансирование, обязаны соблюдать экологические стандарты и отчитываться о воздействии. Национальные киноинституты Дании, Швеции, Норвегии сделали сертификацию по системе «Nordic EcoCompass» или предоставление плана устойчивого развития обязательным шагом для подачи заявки [9]. Крупные студии (Netflix, Sony, Disney) также внедрили корпоративные политики устойчивого развития, обязательные для всех производств [14]. Особого внимания заслуживает австрийская синергетическая модель, подробно описанная Беатой Косиньской-Криппнер. Австрия рассматривает «зеленое» кинопроизводство как неотъемлемый элемент общегосударственной проэкологической стратегии. В основе модели – стандарт Austrian Eco-label UZ 76, объединяющий усилия государства, общественных организаций и самой киноиндустрии. Этот подход, сочетающий жесткие требования и систему стимулов, демонстрирует, как синергия разных уровней позволяет добиваться системных изменений [15]. Еще один показательный пример – валлийский проект «Greening the Screen» (GTS), реализуемый в рамках британской программы UKRI Strength in Places. Как отмечают Луиза Дикси и коллеги, GTS представляет собой исследовательскую инициативу, направленную на поддержку перехода киноиндустрии Уэльса к нулевому уровню выбросов и отходов. Особенность проекта – его опора на глубокое понимание структуры и потребностей местной индустрии, что позволяет разрабатывать адресные меры поддержки [16]. Сравнительный анализ моделей государственной поддержки представлен в таблице 1.

Таблица 1 – Сравнительный анализ моделей государственной поддержки «зеленого» кинопроизводства

Критерий	Модели поддержки		
	налоговые вычеты	«зеленые» рибейты	обязательные требования
Эффективность	Высокая, широкий охват	Очень высокая, целевое воздействие	Максимальная, гарантирует результат
Гибкость	Высокая, позволяет выбирать практики	Средняя, целевые расходы	Низкая, строгий регламент
Административная нагрузка	Средняя (отчетность + аудит)	Высокая (подтверждение расходов)	Высокая (разработка плана, отчетность)
Привлекательность для индустрии	Очень привлекательна	Привлекательна для мотивированных	Может восприниматься как барьер

В этой системе важна и перспектива экологов, которые выступают за научную обоснованность и измеримость результатов. Ключевое требование экологического сообщества – оценка полного жизненного цикла продукции (Life Cycle Assessment, LCA), учитывающая не только съемки, но и производство оборудования, дистрибуцию (особенно энергозатратные дата-центры для стриминга), утилизацию реквизита [4; 5]. Экологи также предостерегают от «символических жестов» и гринвошинга (greenwashing). Приоритетом должно быть реальное сокращение выбросов, а не компенсация через посадку деревьев (карбоновые офсеты), которая часто критикуется как полумера [5]. Важнейшая функция экологов – разработка методологии расчета углеродного следа, адаптированной под специфику киноиндустрии.

Примером успешного сотрудничества кинематографистов и экологов стала разработка в Мурманской области экокалькулятора «Кладония». Как отмечает руководитель Центра развития кинопроизводства Мурманской области Светлана Солдатова, этот инструмент создавался совместно кинематографистами и экологами, поэтому учитывает особенности производства и их влияние на экологию территории. Калькулятор охватывает все этапы: от организации съемок до постпродакшна [17; 18]. Название выбрано символично: кладония – это лишайник (ягель), растущий в тундре и служащий кормом для северных оленей [18].

Оценка готовности России к переходу на устойчивые стандарты показывает неоднородную картину, но с обнадеживающими примерами. Федерального закона или обязательного отраслевого стандарта пока не существует, однако первый значимый шаг сделан на региональном уровне: Мурманская область стала первым регионом России, внедрившим программу экологичных кино- и телесъемок «Зеленый экран», призванную сократить углеродный след проектов в условиях хрупкой арктической природы [17; 19]. Также в Мурманской области создан Центр развития кинопроизводства, финансирующий разработку экологических стандартов. Среди прочего объявлен первый конкурс экологичного производства «Зеленый экран» с номинациями для игрового, документального кино, музыкальных клипов и видеоблогов [19]. Презентация конкурса состоялась на Московской международной неделе кино в 2024 г.

Наиболее проблемной зоной остается инфраструктурный уровень. Даже при наличии желания снимать экологично кинокомпании сталкиваются с отсутствием развитой системы раздельного сбора отходов на площадках, недостатком предложений по аренде энергоэффективного транспорта, слабой подготовкой местных кадров. Как отмечает Светлана Солдатова, для снижения углеродного следа необходимо развивать местный бизнес и привлекать к съемочному процессу как можно больше местных специалистов. В Мурманской области для этого проводятся бесплатные образовательные проекты, например «Киноплощадка» в Печенгском округе [20].

Проведенный анализ демонстрирует, что успешная экологизация кинопроизводства требует комплексного подхода, объединяющего усилия всех четырех сторон: государство создает стимулы и требования, кинематографисты внедряют практики, экологи обеспечивают научную верификацию, а зрители своим вниманием формируют спрос на ответственный контент. Теоретическое осмысление этого процесса, как показывает западная исследовательская традиция, движется от анализа «экокино» как текста к анализу устойчивого производства как культурной практики и этической нормы [2; 6].

Учитывая, что российская киноиндустрия находится на начальном этапе внедрения «зеленых» стандартов, ее дальнейшее развитие должно опираться на синтез успешных зарубежных практик и первых отечественных наработок. В связи с этим представляются целесообразными следующие шаги:

1) запустить пилотный проект «зеленого» рибейта на базе региона с активным кинопроизводством (например, Мурманская область, Москва, Санкт-Петербург, Краснодарский край) с целевым возвратом затрат на конкретные «зеленые» позиции: услуги «зеленого» менеджера, аренду LED-освещения, утилизацию отходов;

2) интегрировать выполнение базовых «зеленых» критериев (отказ от одноразового пластика, наличие плана управления отходами) в качестве дополнительных или приоритетных при оценке заявок на субсидии Фонда кино и региональные рибейты;

3) разработать и внедрить национальный стандарт, используя опыт стандарта «Зеленый экран» и экокалькулятора «Кладония» как основу для создания отечественной системы сертификации «зеленых» производств, адаптированной к российским инфраструктурным и климатическим условиям;

4) организовать образовательные программы для продюсеров, линейных продюсеров и «зеленых» менеджеров с привлечением международных экспертов и использованием лучших практик;

5) вести информационную работу со зрителями, активно коммуницируя факты внедрения «зеленых» практик (без гринвошинга) через короткие ролики «за кадром», публичную отчетность, сертификацию. Как показывают исследования, зрители восприимчивы к экологической повестке и готовы ее поддерживать [10, 11].

При этом важно помнить, что, согласно исследованию А. Оранкевич и А. Бартошевич, экологические факторы пока уступают по значимости технологическим драйверам, и для их усиления требуется целенаправленная политика [3]. Внедрение предложенных мер позволит не только снизить экологический след отечественной киноиндустрии, но и повысить ее конкурентоспособность на международной арене, открыв доступ к копродукциям и фестивалям, где соблюдение «зеленых» принципов становится нормой. Как справедливо отмечает Войтех Щерба: «Мы не можем больше делать вид, что это не касается нас. Мы не только снимаем истории – мы сами часть истории, которая происходит с планетой» [1].

Список источников

1. Камера. Свет. Ответственность // Зеленый портал. 28.07.2025. URL: https://greenbelarus.info/articles/28-07-2025/kamera-svet-otvetstvennost (дата обращения: 23.02.2026).
2. 李频. 从生态电影到可持续的电影制作：兼议当前英国影视行业的可持续发展 / 李频 // 浙江艺术职业学院学报. (Ли Пин. От экологического кино к устойчивому кинопроизводству: обсуждение текущего устойчивого развития британской кино- и телеиндустрии // Журнал Чжэцзянского профессионального колледжа искусств). 2024. № 2. С. 45–53.
3. *Orankiewicz A., Bartosiewicz A.* Technological and environmental drivers of changes in business model. The film industry perspective // Economics and Environment. 2024. № 3. С. 761. DOI: 10.34659/eis.2024.90.3.761.
4. *Gulluscio C., Chirieleison C., Turzo T.* Sustainability Standards in Film Production // Sustainability and Social Responsibility of the Media and in the Media. Springer, 2026. P. 71–87. DOI: 10.1007/978-3-032-00086-6_4.
5. Albert (2023). The Albert Sustainability Production Toolkit // BAFTA. – URL: https://wearealbert.org (дата обращения: 23.02.2026).
6. 王传赫, 马上. 石化的光：电影的物质性与环境足迹 / 王传赫, 马上 // 宁夏社会科学. (Ван Чуаньхэ. Окаменевший свет: материальная природа фильмов и воздействие их на окружающую среду // Общественные науки Нинся.) 2024. № 6. С. 199–205.
7. Green Film Shooting (2023). Green Film Shooting – European Film Funds. URL: https://greenfilmshooting.net (дата обращения: 23.02.2026).
8. Statement for European Sustainability Standards // CEE Animation. 30.07.2025. URL: https://ceeanimation.eu/news/statement-for-european-sustainability-standards/ (дата обращения: 23.02.2026).

9. Consultation on Nordic Sustainability Standard // Norwegian Film Institute. 05.05.2025. URL: https://www.nfi.no/en/news/consultation-on-nordic-sustainability-standard (дата обращения: 23.02.2026).
10. Finland's first study on environmental content in Finnish film and TV // Audiovisual Producers Finland – APFI. 08.09.2025. URL: https://apfi.fi/en/news/finlands-first-study-on-environmental-content-in-finnish-film-and-tv/ (дата обращения: 23.02.2026).
11. New statistics out – ecological content in Finnish film and TV // Industry@Tallinn & Baltic Event. URL: https://industry.poff.ee/events/new-statistics-out-ecological-content-in-finnish-film-and-tv/ (дата обращения: 23.02.2026).
12. *Majestya N., Irwanto I.* Beyond behavioral change: evaluating the impact of environmental films on audience perceptions and beliefs about food system issues // Frontiers in Communication. 2025. Vol. 10. Article 1519348. DOI: 10.3389/fcomm.2025.1519348.
13. *Melchior C., Seeck H., Hadi R. A.* K-Drama as ecocinema? A multimodal analysis of climate change representation in 60 globally popular Korean TV dramas // International Journal of Communication. 2025. Vol. 19. P. 1–24.
14. Netflix (2023). Sustainability on Set // Netflix. URL: https://sustainability.netflix.com (дата обращения: 23.02.2026).
15. *Kosińska-Krippner B.* Green filming: austriacki model synergetyczny // Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. 2025. № 131. С. 155–182.
16. *Dixey L., Beverley K., Ward J., Suhaimi S. N., Mothersdale G., Moore R.* Greening the Screen: Catalysing the sustainable transformation of the Welsh film and high-end television industry by design // Cardiff Metropolitan University. 2025. DOI: 10.25401/cardiffmet.29100191.v1.
17. В Заполярье первыми в РФ внедрили экологичный стандарт киносъемок «Зеленый экран» // ТАСС. 25.07.2024. URL: https://tass.ru/kultura/21451341 (дата обращения: 23.02.2026).
18. Созданный для Арктики экостандарт киносъемок можно распространить на другие регионы РФ // ТАСС. 26.07.2024. URL: https://tass.ru/kultura/21460655 (дата обращения: 23.02.2026).
19. В Москве презентовали программу «Зеленый экран» // Зеленый экран. URL: https://greenscreenrussia.ru/news/v-moskve-prezentovali-programmu-zelenyy-ekran/ (дата обращения: 23.02.2026).
20. В Печенгском округе проходит «Киноплощадка» // Центр развития кинопроизводства Мурманской области. URL: https://nordfilm.ru/tpost/u1ujljt211-v-pechengskom-okruge-prohodit-kinoplosch/ (дата обращения: 23.02.2026).

Статья поступила в редакцию 23.02.2026;
одобрена после рецензирования 02.03.2026;
принята к публикации 02.03.2026.

The article was submitted 23.02.2026;
approved after reviewing 02.03.2026;
accepted for publication 02.03.2026.

Информация об авторе:

Т. В. Ртищева – кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры продюсирования кино и телевидения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения.

Information about the Author:

T. V. Rtishcheva – Candidate of Economic Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Film and Television Producing, St. Petersburg State University of Film and Television.

Рецензия
УДК 791.43.01

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ОЛЬГИ ДАВЫДОВОЙ «ЭВОЛЮЦИЯ НЕИГРОВОГО КИНО, ИЛИ КАК СМОТРЕТЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ» (СПБ.: ПОРЯДОК СЛОВ, 2025)

Дарина Александровна Поликарпова

Санкт-Петербургская школа дизайна,
Национально-исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Санкт-Петербург, Россия

darinet2711@mail.ru

Аннотация. Статья представляет собой рецензию на монографию Ольги Сергеевны Давыдовой «Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы» (2025). В тексте излагается структура книги, анализируются ее ключевые задачи и результаты, а также – положение книги в контексте современной русскоязычной кинотеории. Автор обращает внимание на ряд дискуссионных моментов и делится предположениями о перспективах рецепции и развития представленного исследования.

Ключевые слова: документальное кино, теория кино, репрезентация, базовая конвенция документалистики, Билл Николс

Для цитирования: Поликарпова Д. А. Рецензия на книгу Ольги Давыдовой «Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы» (СПб.: Порядок слов, 2025) // КиноКультура. – 2026. – № 1. – С. 67–72.

Review

REVIEW OF OLGA DAVYDOVA'S BOOK "THE EVOLUTION OF NON-FICTION FILM, OR HOW TO WATCH DOCUMENTARIES" (ST. PETERSBURG, PORYADOK SLOV, 2025)

Darina Polikarpova

St. Petersburg School of Art and Design, HSE University
St. Petersburg, Russia

darinet2711@mail.ru

Abstract. This article is a review of Olga Sergeevna Davydova's monograph "The Evolution of Non-Fiction Film, or How to Watch Documentaries" (2025). This text outlines the book's structure, analyzes its key objectives and results, and examines its position within the context of contemporary Russian film theory. The author also addresses several points for further discussion and shares assumptions about the prospects for the reception and development of the presented research.

Keywords: documentary filmmaking, film theory, representation, basic convention of documentary filmmaking, Bill Nichols

For citation: Polikarpova D. Review of Olga Davydova's book "The evolution of non-fiction film, or how to watch documentaries" (St. Petersburg, Poryadok slov, 2025). *Film culture.* 2026; 1: 67–72. (In Russ.).

© Поликарпова Д. А., 2026



Книга Ольги Давыдовой – теоретика, историка и преподавателя кино – относится к числу долгожданных – и потому, что она выросла из культового в кругах выпускников факультета свободных искусств и наук СПбГУ авторского курса («Эволюция неигрового кино»), и потому, что о документалистике российские исследователи комплексно не писали давно, хотя эта область, как и пограничные явления, вроде документальной анимации или докуфикшна, явно находится в авангарде современного кинематографического процесса. Монографии и статьи Галины Прожико, изучавшей документалистику еще с позднесоветских времен, в современном русскоязычном контексте до недавнего времени оставались единственным примером масштабного проекта, исследующего эту тему [1]. Можно, впрочем, также вспомнить резонансную книгу Зары Абдуллаевой «Постдок: игровое / неигровое», но она, несмотря на многочисленные обращения к документалистике, все же не столько о ней, сколько о нестабильности типологических границ современного кинематографа [2].

В мировом киноведении документальное кино, напротив, давно востребовано: в текстах Эрика Барноу, Майкла Ренова, Билла Николса, Карла Плантинги, Стеллы Бруцци по-разному осуществлялось намерение не просто описать эту область как набор имен и значимых фильмов, но разработать терминологический аппарат для разговора о традиционных и современных неигровых практиках, который отвечал бы их многообразию. Это желание кажется особенно важным, ведь стоит только на полшага ступить за пределы круга редких исследователей или преданных зрителей документального кино, как мы тут же столкнемся с обилием резких предписывающих высказываний о том, каким оно должно быть (функциональным, нейтральным, объективным, просветительским), – словно речь идет о неизменном и монолитном явлении, которому, в отличие, например, от кино игрового, отказано в праве меняться, да и просто быть разным на каждом этапе существования. «Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы» вслед за аналогичными исследовательскими работами, созданными преимущественно в англо-американской традиции, отстаивает идею плюрализма документальных практик и сопротивляется привычке навязывать этому типу кинематографа подчинение канону и эталону.

Научные исследования порой хочется сравнивать с прозой, и в этом смысле книга Давыдовой похожа на приключенческий роман, где есть отчетливая линия борьбы протагонистов с антагонистом. Последним здесь выступает не обыденный дискурс о документалистике, по незнанию сковывающий ее неадекватными догмами, а то, что автор называет *базовой конвенцией* документалистики, сформировавшейся на раннем этапе ее существования и осмысления и фигурирующей в тексте в качестве своеобразной эпистемы, диктующей четкие отношения между реальностью и кинематографическим образом, словом и изображением. Для того чтобы представить этого антагониста и продемонстрировать его мощь и влиятельность, исследовательница выбирает отсчитывать рождение документального кино не с изобретения кинематографа как медиума,

основанного на индексальности и потому по умолчанию фиксирующего и сохраняющего след предкамерного события (т. е. с тех же фильмов братьев Люмьер, хроники, *actualities*, ранних видовых лент и проч.), а с момента, когда дискурс о документальности обрастает дополнительными коннотациями. Они позволяют неигровым фильмам обрести особое место, превратиться в специфическую социальную практику, сопряженную с убеждением, научением, или, как писал об этом один из первых теоретиков документалистики Джон Грирсон, «определенным толкованием» действительности [3, с. 309]. Такой документальный фильм, как уточняет Давыдова, начинает «нести в себе определенный смысловой посыл, дополнительный по отношению к запечатлеваемой реальности» [4, с. 61]. Неудивительно что исследовательница выбирает именно этот взгляд на истоки документалистики: «Эволюция неигрового кино…» – книга не герметично киноведческая, а, напротив, сознательно погружающая свой объект в более широкий гуманитарный контекст, влияющий на прагматику создания и, что даже важнее, на опыт восприятия документальных нарративов и образов. «На самом деле эволюция документального кино – это в меньшей степени история кино и в гораздо большей степени история наших представлений о правде, нашего маниакального стремления ее запечатлеть, зафиксировать, впечатать в память поколений. Это история наших чаяний и надежд на то, что кино на это способно» [4, с. 17]. Ключевым для дальнейших типологий становится вопрос о соотношении между кинематографическим образом / реальностью / их восприятием со стороны режиссера и зрительской аудитории. «Пожалуй, все эти вопросы можно объединить в один: как документальное кино репрезентирует мир?» [4, с. 29].

Разбирая ленты Флаэрти, самого Грирсона и режиссеров, снимавших под его руководством, а также левых представителей американской «Рабочей кинофотолиги» и ранних советских документалистов, Давыдова формулирует ключевые принципы, в согласии с которыми функционировали эти фильмы: 1) они создавались из фрагментов предкамерной действительности; 2) они обязательно предлагали стратегию убеждения, в которой однозначное слово превалировало над потенциально многозначным изображением; 3) исходя из предыдущего пункта, они пассивировали зрителя, сознательно превращая его не в участника диалога, способного предложить собственную интерпретацию увиденного, а в слушателя и даже ученика [4, с. 45]. Именно эти параметры, утверждает исследовательница, сформировали *базовую конвенцию* документального кино, которая увела его от естественных процессов наблюдения и фиксации и в 1930–1940-е гг. превратила в инструмент публицистики и пропаганды.

Здесь будет уместно ненадолго отвлечься от течения авторского текста и в порядке дискуссии адресовать ему первые концептуальные вопросы. Хотя с точки зрения драматургии любой книге нужен антагонист, кажется, что формирование базовой конвенции описывается в «Эволюции неигрового кино…» уж слишком бесшовно – будто единообразие ранней документалистики манифестируется, исходя не из реальных практик, а, скорее, из концептуальной необходимости.

Чтобы сразу вывести ключевой концепт на первый план, приходится пожертвовать отнюдь не маргинальными явлениями. Сначала – отказаться рассматривать в качестве документальных фильмы, снятые до дебюта Флаэрти (понятно, что так делает Грирсон, но разве и мы обязаны следовать за ним?). Потом – опустить разговор о жанре «городских симфоний», повсеместно популярном в эпоху немого кино вплоть до ее завершения и точно не соответствующем вменяемой ранней документалистике дидактической схеме. Получается, что очевидность и всеохватность базовой конвенции – в некотором роде исследовательский конструкт, созданный как необходимая авторскому нарративу

критическая мишень. В целом, это вполне легитимный прием, но если «Прибытие поезда», «Соха, вспахавшая равнину», «Нанук с Севера» и «Человек с киноаппаратом» не так уж схожи между собой, возможно, имеет смысл вслед за Биллом Николсом (а именно на его методологию опирается исследовательница) все же говорить не о формировании базовой конвенции, а лишь об одном из видов (режимов, модусов) ранней документалистики, в котором эти конвенции сформировались. Если, как это следует из общей логики текста, разнообразие документалистики является ценностью, кажется особенно странным скрадывать ее присутствие в раннем кинематографе.

Впрочем, нет оснований сомневаться, что на следующем этапе – сразу после появления звука, но до возможности свободно оперировать его прямой записью – документалистика, в которой главный акцент сделан на закадровом голосе, вещающем от имени пассивирующей зрителя властной инстанции, становится доминирующей. Давыдова совершенно права и в том, что этот режим репрезентации остается востребованным вплоть до сегодняшнего дня, и тем интереснее в порядке дополнительного рассуждения было бы подумать о причинах его стойкости, в том числе – и с точки зрения зрительского запроса. В частности, еще при первом прочтении книги мне запомнился небольшой тезис из введения. Описывая функционирование «предъявляющего режима» Николса, который, по сути, совпадает в принципах своего устройства с тем, что описывается как базовая конвенция. Давыдова пишет: «Излишний дидактизм и очевидная манипулятивность предъявляющего режима *не может не раздражать*» [4, с. 32]. Но точно ли это так? О ком это «не может не», если базовая конвенция продолжает оставаться очень востребованной, хотя история документалистики подарила ей множество альтернатив? Может быть, авторитетность, дидактичность и способность сформулировать убедительную истину *не может не* – успокоить, заворожить и даже обворожить зрителей, к которым адресуется? Недаром, как сразу вслед за этим тезисом пишет Давыдова, именно она стала методологической основой политической кинопропаганды, а последняя, очевидно, предпочитает пользоваться только теми инструментами, которые доказали свою эффективность.

Вернемся к тексту. Как уже было отмечено, его драматургия состоит в том, чтобы продемонстрировать, как, несмотря на востребованность базовой конвенции, в дальнейшем документалистика начнет с ней бороться, обнаруживая ее слабые места и предлагая другие стратегии репрезентации реальности. Первый этап этих поисков Давыдова обнаруживает в послевоенном расцвете новых кинематографических направлений: в реабилитации лишенного пристрастных комментариев наблюдения у представителей *direct cinema* или в соучастии режиссеров и героев в фильмах *cinema verité,* где на место одного главного голоса приходит полифония, а значит, и истину предполагается не декларировать, а мыслить как нечто множественное, не сводимое к единому авторитетному нарративу. Исследовательница пишет: «Стратегия cinema verité в целом лишает язык универсальности и манифестирует уникальность высказывания» [4, с. 243]. На полях отмечу, что в этих главах Давыдова четко и аргументированно проводит демаркационную линию между методами *direct cinema* и *cinema verité* – надеюсь, после прочтения «Эволюции неигрового кино…» их наконец-то перестанут смешивать.

Новые тенденции исследовательница связывает с общим переосмыслением этических границ документалистики, случившегося ввиду только что разразившейся военной катастрофы, в том числе породившей и травматический опыт, который затруднительно репрезентировать через апелляцию к документу как источнику исторической памяти. По этой причине именно послевоенное время провоцирует ситуацию, где «… огромное

количество фильмов, стремящихся к передаче травматического опыта вне логики факта и иллюстрации, демонстрируют постоянное стремление режиссеров эту невозможность преодолеть – хотя бы частично» [4, с. 164–165].

Третий раздел книги Давыдова посвящает финальному этапу в трансформации документалистики – ее последнему (во всяком случае, в положенных книгой пределах) сражению с базовой конвенцией. Истоки и причины этой завершающей метаморфозы не столь очевидны, как во втором разделе, поэтому изменения в документальных практиках объясняются через общий сдвиг мировоззрения, который сформировали гуманитарные науки конца 1960-х гг.: «В течение всего XX века философы критикуют и переосмысляют идеи единственности и достижимости истины, последовательно оспаривают понимание бытия, связанное с поиском оснований существования нашего мира и его единства; науки дробятся и множатся, знание больше не выглядит монолитным, наши суждения не претендуют на достоверность, обнаруживая постоянную обусловленность множеством факторов; политические учения проявляют собственную утопичность; категория субъекта уже постоянно ставится под вопрос – как минимум благодаря психоанализу и учению о бессознательном мы не можем быть уверены, что хорошо знаем себя» [4, с. 251–252].

Здесь исследовательница концентрируется на конкретных документальных практиках, явно не соответствующих ранней базовой конвенции, поскольку они ставят под сомнение сразу все ее составляющие. Некоторые режиссеры (вроде Вернера Херцога) разрушают границы между игровым и неигровым кино, другие (вроде Жак-Люка Годара или Криса Маркера) выявляют конфликтные отношения между голосом и изображением, тем самым указывая на противоречивую природу любого кинематографического образа, третьи (вроде Майкла Мура или Росса Макэлви) делают ставку на субъективность и уязвимость, утверждая личный эмоциональный опыт в качестве легитимного материала или направляющей авторскую точку зрения силы в документальном фильме. Так, через череду кинематографических примеров исследовательница подводит нас к современному положению документалистики, где многообразие методов и подходов пусть и не безусловно, но все же расшатало былую авторитетность базовой конвенции.

Одно из очевидных достоинств «Эволюции неигрового кино…» – знакомство читателей с актуальными исследованиями по теории документалистики, которые (пусть многие из них появились еще в XX в.) все еще не представлены на русском языке, да и тексты, как-то их комментирующие, можно пересчитать по пальцам. Какие-то из них Давыдова выбирает в качестве опоры (теория шести режимов документалистики Билла Николса), другие подробно описывает (Эрик Барноу, Майкл Ренов), третьи переплетает с работами из других гуманитарных сфер (Карл Плантинга). В любом случае, представить их – и через это представление подарить будущим исследователям – одна из самодостаточных задач книги. Вместе с тем, именно из-за этой методологической плотности тексту порой не хватает пространства для разворачивания тех исследовательских ходов, которые смогли бы произвести какие-то неожиданные авторские смещения в уже существующих способах мыслить и понимать документалистику. Например, можно было бы применить существующие подходы к стороннему для них материалу: позднесоветской и российской документалистике (подойдет ли логике ее развития теория Билла Николса?), не-западным традициям неигрового кино, современным фильмам, которые не входили в исследовательскую орбиту упомянутых авторов.

Впрочем, здесь впору вспомнить, что книга Ольги Давыдовой написана по мотивам университетского курса, что, очевидно, повлияло и на подход к изложению материала, и на критерии его отбора, и, надеюсь, на то, как ее воспримет читательская аудитория. Сложно представить себе человека, даже далекого от истории и теории кино, для которого знакомство с этим текстом оказалось бы непосильным. Разумеется, это не означает, что оно не требует усилий – они необходимы, как и доля самостоятельности и любопытства, побуждающая в процессе чтения посмотреть хотя бы несколько ключевых фильмов, разобранных в каждой главе. Это лишь значит, что Давыдова старается сделать свою мысль доступной и предельно внятной. По этой причине «Эволюция неигрового кино…» особенно подходит тем, кто хочет приступить к изучению документалистики и нуждается не в чрезмерно авторской картографии этой области, а в последовательном, четко структурированном рассказе, не пренебрегающем базовыми сюжетами. Хотя во введении – в уже приведенной выше цитате – Давыдова и оговаривается, что перед нами не вполне «история документального кино», выбор материала как раз позволяет составить о ней первое представление, оттолкнувшись от которого можно затем выстроить собственную исследовательскую / читательскую / зрительскую траекторию. Книга, таким образом, воплощает стратегию, идеальную для качественного и захватывающего учебного курса.

Рецепции «Эволюции неигрового кино» обеспечена длинная дистанция – текст гарантированно не утратит своей актуальности со временем и, хочется верить, станет фундаментом не только для читательского знакомства с документалистикой, но и для будущих авторских исследований самой Ольги Давыдовой. Теперь, разобравшись с изложением основы, можно смело и свободно двигаться по краям.

Список источников

1. *Прожико Г.* Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2011. 320 с.
2. *Абдуллаева З.* Постдок-2: Игровое / неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 704 с. (Кинотексты).
3. *Грирсон Д.* Основные принципы документального кино // Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы / под ред. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1967. С. 305–315.
4. *Давыдова О.* Эволюция неигрового кино, или Как смотреть документальные фильмы. СПб.: Порядок слов, 2025. 416 с.

Статья поступила в редакцию 23.01.2026;
одобрена после рецензирования 27.02.2026;
принята к публикации 02.03.2026.

The article was submitted 23.01.2026;
approved after reviewing 27.02.2026;
accepted for publication 02.03.2026.

Информация об авторе:

Д. А. Поликарпова – кандидат философских наук, старший преподаватель Санкт-Петербургской школы дизайна Национально-исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Information about the Author:

D. A. Polikarpova – PhD in Philosophy, Senior Lecturer at the St. Petersburg School of Design of the National Research University Higher School of Economics.

Требования к оформлению статьи

1. Статья должна соответствовать профилю издания, одному из его тематических разделов (рубрик) и направлений.
2. Статья должна иметь ограниченный объем машинописного текста формата А4 (от 12 до 24 страниц) книжной ориентации, поля – 2,5 см со всех сторон, шрифт Times New Roman, цвет – черный, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – 1,5.
3. Файлы необходимо именовать согласно фамилии первого автора.
4. Оформление статьи осуществляется следующим образом: УДК, название статьи, имя, отчество, фамилия, название вуза, организации и т. д., город, страна, адрес электронной почты, аннотация (объемом 4–6 предложений, 60–120 слов), перечень ключевых слов (5–7 слов), все перечисленное на английском языке, далее текст статьи и список источников.
5. Список источников формируется в порядке упоминания ссылок в тексте статьи, допустимое количество публикаций автора(ов) статьи (самоцитирование) в списке источников должно быть не более двух.
6. Ссылки на источники даются в квадратных скобках после упоминания материала источника или цитирования и нумеруются по мере упоминания в тексте, например [1] или [2; 3; 4]. Библиографическая ссылка на использованные источники дается в строгом соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008. В случае цитирования в отсылке после номера источника через запятую ставится номер страницы, с которой взят цитируемый материал, например [5, с. 48] или [5; 6, с. 21]. Ссылку на интернет-ресурсы необходимо оформлять по ГОСТ Р 7.0.108-2022.
7. Количество соавторов статьи не должно превышать трех человек.
8. Схемы и рисунки должны быть выполнены в приложениях программы Microsoft Word, фотографии должны быть сохранены в формате JPEG.
9. Сокращения величин и мер допускаются только в соответствии с Международной системой единиц.
10. Несоблюдение указанных требований может явиться основанием для отказа в публикации или увеличения срока подготовки материала к печати.
11. Редакция оставляет за собой право отклонить статью по одной или нескольким из следующих причин:
    а) несоответствие тематики статьи профилю журнала;
    б) недостаточная актуальность и значимость результатов исследования, представленных в статье;
    в) качество раскрытия темы статьи не соответствует современному уровню научных исследований;
    г) статья написана недостаточно литературным или недостаточно научным языком;
    д) оформление статьи не соответствует требованиям, описанным в настоящих правилах оформления статей;
    е) на статью получена отрицательная рецензия.