ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 4 | 2026. Volume 6. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

«Поэтическое кино» в отечественном киноведении: от понятия формальной школы к названию направления

Березкин Д. А.

Аннотация. Цель исследования – проследить, как менялось понятие «поэтическое кино», введённое в отечественное киноведение формалистами в 1927 году, вплоть до настоящего времени. В статье на материале теоретических, критических и историко-киноведческих работ – от статей В. Шкловского и А. Пиотровского до современных текстов А. Воробьёвой, Е. Марголита и Л. Наумова – прослежены основные этапы его переосмысления: формалистская категория метода (1927); появление комплиментарного эпитета «поэт» (1930-1940-е); возвращение категории в дискурс в годы оттепели; дискредитация категории и ее закрепление за кинематографом национальных республик (вторая половина 1960-х – 1970-е); отказ от дихотомии «поэтическое – прозаическое» во второй половине 1970-х; постсоветские интерпретации. Научная новизна исследования заключается в том, что история понятия представлена как последовательность этапов, на каждом из которых менялись его содержание, ассоциируемые с ним кинофильмы, а также коннотации в критике. В результате показано, что к концу 1970-х годов «поэтическое кино» перестаёт быть способом типологии кинематографа и закрепляется как название монтажного кино 1920-х и школы С. Параджанова, а современные авторы в основе своей опираются либо на эти названия, либо на отдельные идеи прежних трактовок.

EN

“Poetic cinema” in Russian film studies: from a Formalist concept to the name of a movement

D. A. Berezkin

Abstract. The purpose of the study is to trace the evolution of the concept of “poetic cinema”, introduced into Russian film studies by the Formalists in 1927, up to the present day. Drawing on theoretical, critical, and historical film studies – from articles by Viktor Shklovsky and Adrian Piotrovsky to contemporary works by Anna Vorobyova, Yevgeny Margolit, and Leonid Naumov – the article traces the main stages in the concept’s reinterpretation: its emergence as a Formalist category of method (1927); the appearance of the laudatory epithet “poet” (the 1930s-1940s); the return of the category to scholarly discourse during the Khrushchev Thaw; the discrediting of the category and its association with the cinema of the national republics (the second half of the 1960s – the 1970s); the rejection of the “poetic – prosaic” dichotomy in the second half of the 1970s; and post-Soviet interpretations. The scientific novelty of the study lies in presenting the history of the concept as a sequence of stages, at each of which its content, the films associated with it, and its connotations in film criticism changed. The study shows that by the late 1970s, “poetic cinema” ceased to function as a means of classifying cinema and became established as a designation for the montage cinema of the 1920s and Sergei Parajanov’s school. Contemporary scholars, for the most part, rely either on these established designations or on individual ideas from earlier interpretations.

Введение

Понятие «поэтическое кино» используется в отечественном киноведении почти столетие – с конца 1920-х годов до настоящего времени, – однако устойчивого определения у него нет. В разные периоды к «поэтическому кино» относили очень разный материал: В. Шкловский (2001, с. 91) в 1927 году применял это понятие к ключевому фильму раннего монтажного авангарда – «Матери» В. Пудовкина; М. Туровская (1962, с. 239) в 1962 году – к дебютному фильму А. Тарковского «Иваново детство»; многочисленные кинокритики 1970-х – к работам С. Параджанова, Ю. Ильенко, Л. Осыки и Т. Абуладзе (Фомин, 1975; Марголит, 2012). Между монтажным авангардом 1920-х, оттепельной лирикой и фольклорно-притчевым кинематографом Грузии и Украины прослеживается

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260085

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

определённая преемственность, однако отнести их строго к одной категории невозможно. Актуальность исследования определяется тем, что при частом обращении к понятию в исторических и критических работах его историческая трансформация почти не исследована. Исследователь, встречающий «поэтическое кино» в текстах разных лет, имеет дело с разными коннотациями одного понятия, зависимыми в том числе от исторического контекста.

Исходной точкой дискуссии о «поэтическом кино» в отечественной истории являются ранние тексты формалистов о кинематографе. Именно участники ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка) ввели противопоставление «поэтического» и «прозаического» кинематографа, и все последующие обращения к понятию так или иначе соотносятся с их формулировками. Поэтому историю понятия продуктивно рассматривать как путь от понятия формальной школы к названию конкретного направления. Сходные поиски шли и в зарубежной кинотеории – от французских киноимпрессионистов до эссе П. П. Пазолини «Поэтическое кино» (Pasolini, 1976), – однако именно в отечественном киноведении дискуссия о «поэтическом» и «прозаическом» оказалась продолжительной и систематической.

Наиболее близкая по постановке проблемы работа – статья англоязычного исследователя Ольги Ким. В труде Ким история понятия реконструируется через различение двух его доминирующих в разное время значений: формалистского, восходящего к теории ОПОЯЗа и связанного с доминированием формального решения композиции, и «возвышенного», использующегося комплиментарно и ассоциирующегося с пафосом эпических произведений (Kim, 2022, p. 119). Ким интерпретирует «поэтическое кино» как «вытесненное иное» по отношению к соцреализму, в той или иной форме доминировавшему на протяжении почти всей длительности советского проекта. Подход Ким объясняет функцию понятия в советский период, однако смену его значений внутри этого периода и постсоветские трактовки затрагивает в меньшей степени. Настоящая статья предлагает более структуризированную периодизацию и прослеживает, как на каждом этапе менялись значение понятия и круг фильмов, к которым оно прилагалось.

Теоретическую базу исследования составляют труды основоположников формальной теории кино (Шкловский, 2001; Пиотровский, 2001), работы по истории и теории отечественного кинематографа (Фомин, 1975; Фрейлих, 1964; Добин, 1960), интермедиальные исследования украинского поэтического кино (Тримбач, 1993; 2010; Рутковский, 1997; Десятерик, 2002), а также современная историографическая работа О. Ким (Kim, 2022), реконструирующая историю понятия «поэтическое кино» в советском и постсоветском критическом дискурсе. Объектом исследования выступают отечественное киноведение и кинокритика XX – первой четверти XXI века. Предметом исследования – понятие «поэтическое кино» и его переосмысление в работах отечественных киноведов и критиков. В работе представлена периодизация, которая учитывает как теоретические трактовки понятия, так и изменение круга фильмов, к которым оно прилагалось. При описании этапов различаются два способа употребления понятия: методо-типологический, при котором «поэтическое кино» выступает категорией метода, и номинативный, при котором оно служит названием конкретного направления. Методологическую основу исследования составляют сравнительно-исторический и аналитический методы.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

– выделить этапы переосмысления понятия «поэтическое кино» в отечественном киноведении с конца 1920-х годов до настоящего времени;

– показать, как на каждом этапе менялись значение понятия, круг относимых к нему фильмов и его оценка;

– охарактеризовать способы обращения к понятию в постсоветском киноведении.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в дальнейших исторических и теоретических исследованиях киноведческой терминологии, а также при анализе других понятий, не имеющих строгого определения. Предложенная реконструкция позволяет более корректно интерпретировать употребление понятия «поэтическое кино» в конкретных работах разных периодов, разграничивая его теоретический и номинативный смыслы.

Обсуждение и результаты

Первая попытка ввести понятие «поэтическое кино» в отечественный киноведческий обиход относится к сборнику «Поэтика кино», вышедшему в 1927 году под редакцией Б. Эйхенбаума. Сборник был подготовлен участниками ОПОЯЗа и предлагал применить к кинематографу те же формалистские подходы, которые авторы использовали при анализе литературы. Разделение кино на «поэтическое» и «прозаическое», неслучайно возникшее с подачи литературоведов, – одна из многих тем, затронутых в книге. Ей, в частности, посвящена статья В. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии» (2001), а также, частично, работа А. Пиотровского «К теории киножанров» (2001). В формулировке Шкловского ключевым признаком «поэтического кино» является «преобладание технически формальных моментов над смысловыми», когда «формальные моменты вытесняют смысловые и разрешают композицию» (2001, с. 92). Пиотровский предлагает близкую по содержанию категорию «бессюжетных жанров» (они составляют более обширное «поэтическое кино»), основанных не на фабуле, а «на рядоположении по-новому и неожиданно показанных вещей, на внефабульных, а, если угодно, имманентно кинематографических ассоциативных и иных приёмах монтажа» (2001, с. 107). Интерпретации Шкловского и Пиотровского различаются в деталях, но лейтмотив у них общий – «поэтическое кино» определяется через доминирование специфически кинематографических средств выразительности над повествовательной структурой.

Такой метод могут использовать совершенно не связанные и не объединенные ни в какую группу режиссеры, его можно комбинировать и с другими подходами. Иллюстрация этому – анализ Шкловским (2001) «Матери» В. Пудовкина, в котором режиссер применяет и прозаический подход, и поэтический. В фильме Шкловский видит постепенное вытеснение бытового повествования поэтическими методами с особенно ярким их проявлением в финале. Таким образом, принадлежность фильма к той или иной категории определяется признаками метода, обнаруживаемыми в самом тексте. По той же логике формалистами в «поэтическое кино» зачисляются картины С. Эйзенштейна, Д. Вертова и других режиссёров, объединённых не персональными связями, а сходством формальных приёмов.

Уже к началу 1930-х годов, с планомерным отходом советского кино от «формализма», концепция «поэтического кино» критикуется в той же степени, в какой критикуются и авангардные фильмы. В статье В. Григорьева «О теории киножанров» (1931) указывается, что разделение, предложенное Шкловским, неприменимо к фильмам, в которых поэтические и прозаические элементы сосуществуют («Броненосец “Потёмкин”»). С. Юткевич (1932; 1935) в ряде своих публикаций объявляет «моду» на «бесфабульный поэтический кинематограф» ошибочной и связывает её с формалистским уклоном, несовместимым с задачами актуального советского кино.

В публикации 1935 года обнаруживается важный сдвиг. Юткевич (1935, с. 61), критикуя формалистскую теорию поэтического кино (и шире – авангардный монтажный кинематограф вообще), одновременно применяет эпитет «поэт» к А. Довженко – в положительном, комплиментарном смысле. Это говорит о том, что у «поэтического» в кинематографе появляется новая коннотация, отделенная от методологической конструкции, предложенной формалистами и отвергнутой официальной позицией власти. «Поэтическое» присваивается идеологически и эстетически «верному» кинематографу. «Поэт» кино становится комплиментарным эпитетом (так же, как и «художник»). Центральной фигурой в этом смысле оказывается Александр Довженко, крупнейший режиссер Украины. О Довженко-«поэте» пишут М. Ю. Блейман (1973b, с. 202) и другие авторы, как правило, не сопровождая эпитет развёрнутым теоретическим обоснованием. «Поэтическое» в этом контексте указывает на лиричность, эпичность и метафорическую выразительность фильмов Довженко, а также на их связь с украинским национальным материалом, пасторальные и фольклорные мотивы. Как отмечает О. Ким, значение термина в этот период смещается в сторону «возвышенного стиля с акцентом на традиционализм» (Kim, 2022, p. 110).

Наиболее развёрнутую попытку проанализировать «поэтичность» Довженко предпринимает И. Маневич в статье «Поэт и режиссёр» (1941, с. 44). Сохраняя комплиментарную интонацию, Маневич одновременно выделяет конкретные черты режиссёрского метода – ритмическую организацию, символизм, отход от классической кинодраматургии. Это – редкая для того времени попытка вернуться к обсуждениям в духе формалистов, но сдержанная и без глобальной типологии кинематографа.

К концу сталинского периода, таким образом, в советском киноведении уже складываются два разных слоя коннотации. Первоначально – формалистский, где «поэтическое кино» – это набор методов решения композиции, элемент типологии кинематографа. Затем – в роли комплиментарного ярлыка, привязанного к конкретным режиссерам (в первую очередь к Довженко) и их национально-фольклорному материалу. Сосуществование этих видов использования понятия станет основой для возвращения дискуссии о «поэтическом кино» в годы оттепели, когда, с одной стороны, подвергнется ревизии изначальная формула формалистов, а с другой – по-новому будет открываться творчество Довженко.

Возвращение «поэтического кино» в киноведческие дискуссии происходило постепенно и начиналось с работ второй половины 1950-х годов, вместе с окончанием сталинской эпохи и приходом оттепели, появлением относительной свободы. Р. Юренев в монографии о Довженко (1959) последовательно характеризует творчество режиссёра как «поэтическое», развивая интонацию, заданную ещё в сталинский период, но впервые подкрепляя её более развёрнутым анализом метафорики и ритмической организации. С темой «поэтического» и «прозаического» работает Л. Погожева (1959, с. 74), противопоставляя «прозаическую школу» С. Герасимова поэтической линии советского кино. Эти работы постепенно возвращают «поэтическое кино» к категории особого набора методов.

Ключевым событием становится публикация статьи Е. Добина «Поэтическое и прозаическое в кино» (1960). Добин предпринимает первую после 1920-х годов систематическую попытку обосновать разделение кино на «поэтическое» и «прозаическое», помещая в центр своего понимания «поэтического» категорию метафоры. К «поэтам» советского кино он относит С. Эйзенштейна, А. Довженко, Г. Козинцева и И. Трауберга, а к «прозаикам» – С. Герасимова, Ф. Эрмлера, М. Ромма, братьев Васильевых (Добин, 1960, с. 93). Важной деталью работы Добина является его локализация «поэтического кино» именно как явления 1920-х – это исторический феномен, он анализирует в том числе и причины его упадка. После Добина целый ряд историков кино продолжит использовать понятие «поэтическое кино» или его вариации именно как название для довольно конкретной группы режиссеров, работавших в 1920-х годах (Фрейлих, 1964; Марголит, 2012). В то же время статья вызвала определенные споры – Н. Коварский (1962, с. 160, 165) критиковал Добина как за реабилитацию деления кино на поэтическое и прозаическое, так и за теоретически слабую проработку того, что в кино можно называть метафорой. Любопытно отметить, что в этой же работе Коварский (1962, с. 159) без ссылок на источники приписывает авторство понятия «поэтическое кино» С. Эйзенштейну, что не подтверждается обращением к его публицистическому наследию.

Параллельно с реабилитацией раннесоветского «поэтического кино» происходит распространение дискуссии и на современный материал, молодое и динамично развивающееся оттепельное кино. Статья М. Туровской

«Прозаическое и поэтическое кино сегодня» (1962, с. 239, 241) применяет разделение к фильмам начала 1960-х: «Иваново детство» А. Тарковского относится к поэтическому кино, «А если это любовь?» Ю. Райзмана – к прозаическому. Туровская сохраняет методологический характер категории – её разграничение опирается на признаки художественного метода (метафоричность, субъективность авторского взгляда, ассоциативный монтаж против описательности, фабульной логики, объективной интонации). К близкой по логике характеристике обращаются и режиссёры, прежде всего А. Тарковский (1962): «поэтическое» одновременно становится категорией критики и частью авторской самоидентификации, то есть категорией метода, категорией определенного подхода к материалу. Это часть более широкой полемики между режиссерами, в то время искавшими основу для своего художественного подхода, – в том же 1962 году режиссёр В. Скуйбин заявлял о своём пристрастии к «кинематографу прозаическому» (1962, с. 20).

Примерно к середине 1960-х годов категория метода в применении к «поэтическому кино» оказывается реабилитированной и у нее складывается два варианта использования. Первый — ретроспективный: «поэтическое кино» локализуется на раннесоветском кинематографе как на уже законченном этапе развития киноискусства, состав авторов фиксируется, а понятие начинает постепенно переходить от типологии к устоявшемуся номинативному обозначению исторически сложившегося направления. Этой линии после Добина следуют С. Фрейлих и далее значительная часть отечественного киноведения, вплоть до Е. Я. Марголита. Второй режим – актуализированный, направленный на современный кинематограф. У М. Туровской, у других критиков и у ряда режиссеров категория прикладывается к актуальному материалу, состав которого остаётся подвижным. Содержание понятия в обоих случаях в целом единое при разногласиях в деталях и опирается на характеристики метода, в центре которого иносказательность, метафора, аллегория.

Ко второй половине 1960-х годов открытые попытки приложить «поэтическое» к актуальным фильмам фактически уходят из серьёзной киноведческой дискуссии. Происходит это, в первую очередь, из-за сдвига в самом кинематографе. Основная линия советского кино этого периода, наиболее высоко оценённая критикой, смещается в сторону реалистической и документально ориентированной манеры (например, работы М. Хуциева), а понятие «поэтического» к этому моменту уже ассоциируется с декоративной эстетизацией и «цветистостью» киноязыка. «О поэтическом кино в это время почти не вспоминают, – фиксирует позднее В. Фомин, – а если и вспоминают, то чаще всего в негативном, ироническом аспекте» (1975, с. 116). Ёмко об этом позднее пишет Алексей Герман: «Но беда в том, что поэтическое кино, очевидно, полагается некоторыми авторами самой легкой работой, которой можно заменить прозаические человеческие отношения – замашешь камерой или снимешь с парашюта, или в воде, через брызги, или рапидом – и вот она, поэзия. Когда “поэтизация” заключается в очищении кадра от жизни – это невыносимо» (Герман, 1979, с. 70). В рецензиях середины десятилетия принадлежность к «поэтическому направлению» всё чаще звучит скорее как упрёк: за высокопарность и декоративность критикуются, например, «Чистые пруды» А. Сахарова и «Прощай» Г. Поженяна (Гуревич, 1966; Зак, 1967). Здесь примечателен разворот и Андрея Тарковского. В «Запечатлённом времени», вышедшем в 1967 году, он уже называет этот термин «трюизмом», таящим опасность для подлинной кинообразности. Тарковский при этом отказывается именно от «поэтического кино» как набора приёмов (символа, аллегории, метафоры), а не от поэзии в целом – в кинематографе он видит ее в наблюдении реальной жизни. Позднее М. Зак (1982, с. 90) назовёт его творчество «кинематографом поэзии», сознательно противопоставляя его «поэтическому кино». Это говорит о том, что в отечественном кинематографе происходит расслоение интерпретации, что такое поэзия в принципе и как она возможна в кино. В это же время, несмотря на похолодание критики к поэтическим экспериментам в их тогдашней форме, в национальных республиках формируется целое новое направление – кинематограф, использующий материал национальной истории, фольклора, тяготеющий к притчевости и иносказательности.

Художественным пластом, который критика в 1970-е годы будет называть «поэтическим кино», становится кинематограф, постепенно складывающийся на протяжении 60-х годов в национальных республиках Советского Союза, в первую очередь Украине и Грузии. Это фильмы С. Параджанова, Ю. Ильенко, Л. Осыки, Т. Абуладзе, Б. Мансурова, И. Миколайчука. Иногда в эту группу включается и раннее творчество Э. Лотяну и Г. Шенгелая. Этот кинематограф ориентирован на наследие А. Довженко. В отличие от состава, к которому термин прилагала Туровская и другие критики первой половины 60-х, здесь общность авторов обеспечивается не только сходством метода, но и межличностными связями, в частности на киевской киностудии. Известно, что украинская ветвь направления прямо ориентировалась на С. Параджанова, с ним работали и Ю. Ильенко, и Л. Осыка, и И. Миколайчук, а с грузинскими авторами Параджанова связывал интерес к одному и тому же материалу культурного наследия Южного Кавказа в частности и Востока в целом. Первой серьезной попыткой описать эту общность как единое явление становится статья М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» (1973, с. 515), написанная в 1970 году в критической тональности. Блейман прямо позиционирует указанных режиссёров как объединенную «школу» и характеризует её через лаконизм, притчевость, этнографичность, тяготение к живописи, аллегорическую структуру. Принципиально, что Блейман выделяет именно школу – то есть группу авторов, связанных общностью эстетических установок, происхождения и материала, – однако сам термин «поэтическое кино» к этой школе ещё не прилагает. Связка двух понятий формируется в течение следующих нескольких лет: А. Жукова (1972, с. 130) в 1972 году пересказывает вывод А. Кондратенко о «поэтико-метафорическом» направлении, к которому тот относит Параджанова, Осыку, Ильенко и Мащенко; М. Власов в 1974 году вводит устойчивое словосочетание «живописно-поэтическая школа» (Режиссура..., 1974, с. 88). К середине 1970-х «поэтическое кино» (и родственные наименования, вроде вышеупомянутого) становится термином с понятным референтом – это именно та «школа», что была описана Блейманом, сложившееся в 60-х направление.

В 70-е годы судьбу «поэтического» в советском кино как теоретической категории и как исторического явления оттепельного кинематографа исследует В. Фомин в статье «Между поэзией и прозой» (1975). Фомин относится к термину критически, прямо называя его «одним из самых неудачных и расплывчатых терминологических изобретений», возникших «от слишком очевидной бедности киноведческой терминологии» (1975, с. 112), – однако использует его за неимением другого. Он полагает, что «поэтическое кино» проходило в два этапа. Первый протекал в начале оттепели, был связан с экспериментами А. Тарковского, М. Калика и других и быстро исчерпал себя. Второй этап – кинематограф национальных республик второй половины 1960-х, обратившийся к материалу национальной истории, фольклора, классической литературы. К началу 1970-х, по Фомину, и этот второй этап теряет чистоту: фильмы «демократизируются», вбирают элементы массовых жанров. Фомин по понятным причинам умалчивает о главном – в этом процессе огромную роль играли цензура и давление властей (по той же причине в дискуссиях в это время почти никогда не фигурирует имя Параджанова, отбывавшего заключение). В заключительной части статьи Фомин приходит к выводу – поэтическое надо искать не в метафорах и аллегориях, а в «поэтическом мышлении», проявляющемся даже в фильмах, на поверхности представляющих из себя вполне стандартную реалистическую драму (Один из примеров Фомина – «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани). По Фомину (1975, с. 141), современный передовой кинематограф приводит к синтезу поэтического мышления и прозаической работы с повествованием, что делает в корне нерелевантными попытки устойчивой типологизации отечественного кинематографа через категории поэтического и прозаического.

Развёрнутая дискуссия, затрагивающая ту же проблематику, проходит в 1978 году в рамках дискурса о стиле на страницах журнала «Искусство кино». Открывающая её статья Б. Рунина «Непреложности и парадоксы стиля» выделяет в советском кино три ветви – реалистическую, документалистскую и поэтическую, – относя к последней Л. Осыку, Ю. Ильенко, Б. Мансурова, А. Мащенко, Э. Хамраева. Рунин жёстко критикует «поэтическое кино» как «прямую и самоцельную установку на цветистость киноязыка» (1978, с. 75). «Поэтическое кино» должно остаться в прошлом, а будущее, по Рунину, за документализмом. Статья Рунина наполнена радикальными и поверхностными выводами, написана с довольно высокомерной тональностью. Естественно, она вызвала споры. А. Липков (1978) и И. Вайсфельд (1978), отвечая на резкую статью Рунина, расходятся в оценках самого направления, однако сходятся в том, что разделение на «поэтическое» и «прозаическое» как продуктивная категория не работает. Наиболее ясно эту мысль формулирует Вайсфельд, ветеран советского киноведения, уже давно последовательно, но безрезультатно призывавший отказаться от дихотомии «поэтическое – прозаическое»: «“Мольба” Абуладзе – это поэтическое кино, а “Листопад” Иоселиани – прозаическое… Всё та же терминологическая приблизительность, отражающая расплывчатые представления о предмете» (Вайсфельд, 1978, с. 95). Вайсфельд критически относится к понятию и на уровне теории, и на уровне практического применения к современному кинематографу, который, действительно, перерос строгое разделение подходов.

Дискуссия 1978 года фиксирует несколько процессов одновременно. Во-первых, методологическое разделение «поэтического» и «прозаического» признаётся непродуктивным – и теоретически, через осознание расплывчатости самого понятия, и практически – потому что само современное кино его переросло. Во-вторых, само обсуждение наглядно демонстрирует двойственную природу употребления понятия к этому моменту: участники дискуссии работают с «поэтическим кино» как с методологической категорией, но границы её у каждого свои. Например, грузинский режиссер Иоселиани у Рунина – прозаик, у Липкова – поэт, а Фомин, чуть ранее, вообще фиксировал в его творчестве гармоничное пересечение поэтических и прозаических регистров. Привязка к опознаваемому ядру (Параджанов, Ильенко, Осыка, Абуладзе, Мансуров) при этом прослеживается у всех авторов.

После дискуссии разделение кино на «поэтическое» и «прозаическое» как способ типологии систематически больше не предпринимается. Понятие «поэтическое кино» продолжает использоваться ретроспективно – как обозначение того феномена 1960-х – начала 1970-х, в центре которого находится школа, описанная Блейманом. Позднее Т. Эльманович напишет, что дискуссия «сняла, наконец, застоявшееся противопоставление», породившее «столько путаницы в критике» (Перед новыми рубежами, 1982, с. 105). В это время «поэтическое кино» перестаёт быть теоретической категорией и приходит к своему нынешнему статусу – названия для этнографического кинематографа «школы Параджанова» и, реже, для монтажного авангардного кинематографа 1920-х. При этом у него сохраняются размытые границы, которые используются авторами для периодического расширения круга возможных референтов.

После 1991 года понятие «поэтическое кино» продолжает использоваться в отечественном киноведении, однако в радикально изменившемся контексте. Социалистический реализм, относительно которого О. Ким (Kim, 2022, p. 117) описывает функцию «поэтического» как «вытесненного иного», утрачивает силу, а крах Советского союза радикально меняет контекст существования кинематографа в целом. Тем не менее понятие регулярно попадает на страницы журналов и статей – и характер его употребления в постсоветскую эпоху диктуется уже в первую очередь сложившейся номинативной традицией, закрепленным названием, не предполагающим серьезной типологической дискуссии. В то же время периодически возникают и попытки возродить «поэтическое кино» именно как типологическую категорию, но они не носят систематического характера.

Наиболее заметным сдвигом в постсоветскую эпоху становится национализация термина в украинском киноведении, что заметно и в текстах, публиковавшихся в отечественной русскоязычной прессе. Тенденция, заложенная ещё статьёй польского критика Я. Газды (Kim, 2022, p. 115), выделившего «украинскую поэтическую школу» как самостоятельное направление, в работах С. Тримбача (1993; 2010), А. Рутковского (1997), Д. Десятерика (2002) получает культурно-политическое обоснование. А. Рутковский называет поэтическое кино

«выражением национально-культурного инакомыслия» (1997, с. 78); С. Тримбач пишет, что его поколение увидело в этих фильмах «антиимперский и антиколониальный мотив» и что такое кино «воспринималось как кино политическое» (2010, с. 120). Характерна чуть более ранняя цитата Тримбача: «И когда в финале фильма “Вечер накануне Ивана Купала” героиня обрубала канат, то мы точно знали, что она обрубала связи с Россией, и мы радовались этой фиге в кармане, как тайному знаку грядущей свободы» (Национальное: достояние или обуза?, 2000, с. 171). Д. Десятерик видит в поэтическом кино «способ эстетического, неявного сопротивления» и приходит к выводу, что с падением советского строя поэтическое кино «более не существует» (2002, с. 99). «Поэтическое кино» в этих работах превращается в обозначение специфически украинской художественной традиции, восходящей к творчеству А. Довженко и реализующейся в фильмах Параджанова, Ильенко, Осыки, чуть позднее – Миколайчука. Понятие локализуется и приобретает яркую антиколониальную оптику как маркер культурной независимости, национального суверенитета Украины относительно как Советского Союза, так и России. Строго говоря, актуализация украинской поэтической школы как отдельного, специфического для Украины феномена была частью более широкого диалога об украинской культуре в годы становления государства после распада СССР. Для этой традиции характерно то, что её совершенно не интересует типологизация и теория кинематографа – это во многом политический интермедиальный дискурс, который использует привычное название для новой, более радикальной оптики на феномен 60-70-х. «Поэтическое кино» применяется чисто номинативно, не интерпретируется как одна из двух ветвей киноискусства по примеру литературы. В англоязычных исследованиях направление также закрепилось под названием «украинское поэтическое кино» (Gurga, 2012; First, 2015), причём связь этого названия с национальной идентичностью сохраняется и в самых недавних работах (Lihus, Lihus, 2022). При этом более современные англоязычные источники в большей степени интересуются не художественными особенностями выделяемого направления, а его культурно-политической значимостью для украинского национального мифа.

Параллельно сохраняется традиция, в которой «поэтическое кино» используется как ретроспективное обозначение – без узко-национального переприсвоения. Труды Е. Марголита (2012) и украинской исследовательницы Л. Брюховецкой (Брюховецька, 2008) продолжают эту линию, при этом часто работая с обоими накопленными к 70-м номинативными референтами: и со школой Параджанова, и с раннесоветским «монтажно-поэтическим кинематографом» как самостоятельной исторической традицией. Брюховецкая (2008), например, определяет поэтическое кино через «образную систему», которая задействует «символы, метафоры, метонимии, ассоциации, аллегории», и не ограничивает его одной национальной школой. В обоих случаях термин работает в режиме узнаваемого ярлыка, к которому не предъявляются строгие теоретические требования, а границы групп остаются примерно теми же, что были обозначены критикой 1960-х и 1970-х. Типологическая проработка, породившая ассоциацию с определенными референтами, ушла в прошлое, но оставила за собой привычную номинативную ассоциацию.

Наряду с этими преобладающими линиями периодически появляются новые интерпретации «поэтического кинематографа», опирающиеся на иные стороны накопленной семантики понятия. А. Воробьёва (2020) предпринимает наиболее систематическую попытку возвращения к методо-типологическому режиму, работая на материале оттепели. Оттепельный кинематограф она интерпретирует как поэтический в целом и выделяет в нём две линии: «живописно-символическую» (Параджанов, Абуладзе, Ильенко, Осыка, Шенгелая), основанную «на иконическом символе, характерном для той или иной национальной, фольклорной этнокультуры союзных республик», и «литературную» (Тарковский, Шукшин, Климов, Шепитько, Муратова), обращённую к современной истории (2020, с. 553). Е. Марголит (2015) в поздних работах расширяет состав «поэтического кино» («Первороссияне» Е. Шифферса), опираясь на типологическую близость, а не на принадлежность к устойчивому пониманию границ направления. Л. Наумов (2025) идёт дальше и отвязывает термин от советского исторического контекста, рассматривая «поэтическое кино» как универсальную категорию мирового кинематографа, под которую могут подпадать самые разные авторы – от В. Шукшина до А. Балабанова. Здесь актуализируется почти исключительно методо-типологический режим, причём в наиболее свободной форме. Основой поэтического кино Л. Наумов считает метафору, символизм и иконоцентризм – признаки, которые применимы к очень широкому кругу фильмов.

Постсоветские авторы, таким образом, расходятся по двум линиям: одни пользуются «поэтическим кино» как готовым названием (украинская традиция, исторические работы Марголита, Брюховецкой), другие возвращаются к нему как к теоретической категории (Воробьёва, Наумов, отчасти Марголит в 2015 году). Современная разнородность трактовок «поэтического кино», таким образом, не просто результат терминологической небрежности отдельных исследователей, а закономерное следствие истории самого понятия.

Заключение

Проведённая реконструкция показывает, что история понятия «поэтическое кино» в отечественном киноведении складывается из нескольких этапов, на каждом из которых оно получало новое содержание или новый круг фильмов.

В 1927 году «поэтическое кино» вводится как категория метода: по Шкловскому и Пиотровскому, это кинематограф, в котором специфически кинематографические, формальные средства преобладают над повествованием. В 1930-1940-е годы эта категория отвергается вместе с «формализмом», а слово «поэт» превращается

в комплиментарный эпитет, закреплённый прежде всего за А. Довженко. В конце 1950-х – начале 1960-х категория метода возвращается и получает новые трактовки – метафора у Добина, субъективность авторского взгляда у Туровской, – причём применяется и к кинематографу 1920-х, и к современным фильмам. Во второй половине 1960-х применительно к современному кино понятие приобретает негативный оттенок, а в 1970-е закрепляется за кинематографом национальных республик – «школой», описанной Блейманом. В дискуссии 1978 года само разделение кино на «поэтическое» и «прозаическое» признаётся непродуктивным, однако название за этим направлением сохраняется. В постсоветское время авторы обращаются либо к закрепившимся названиям, либо к отдельным теоретическим трактовкам прошлых лет.

Через все этапы проходят два способа употребления понятия. В первом – методо-типологическом – термин работал как теоретическое описание определённого способа организации киноязыка, применимое к произведениям по признакам метода. Здесь сложился ряд трактовок – от формулы Шкловского до «поэтического мышления» у Фомина, – и каждая последующая не отменяла предыдущие: они оставались доступными как теоретический инструментарий, к которому могли возвращаться отдельные авторы.

Во втором – номинативном – термин работал как название конкретных направлений в советском кино без четкой методологической коннотации. К концу 1970-х здесь накопилось два устойчивых референта: раннесоветский монтажный кинематограф, локализованный в этом качестве ещё Добиным, и школа Параджанова 1960-1970-х, описанная Блейманом и закреплённая критикой того десятилетия.

Переосмысление понятия шло, таким образом, в двух направлениях: во-первых, менялось понимание того, в чём состоит «поэтический» метод, а во-вторых, менялся круг фильмов, которые этим словом называли. К концу 1970-х второе направление возобладало: понятие утратило роль типологической категории, теоретические дискуссии пришли к консенсусу о его непродуктивности. Оно сохранилось главным образом как название двух направлений советского кино. Этим объясняется и современная разнородность трактовок – этнонациональное прочтение в украинской традиции (Тримбач, 1993; Рутковский, 1997; Десятерик, 2002), ретроспективное общесоветское в российской (Марголит, 2012), отдельные возвращения к методо-типологическому пониманию (Воробьёва, 2020; Наумов, 2025). Каждый автор опирается на один из результатов этой истории.

Формалистская терминология, таким образом, пережила теорию, внутри которой возникла: противопоставление «поэтического» и «прозаического» как способ типологии кинематографа осталось в прошлом, а само понятие продолжает использоваться как историческое название и как источник отдельных теоретических идей.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с сопоставлением отечественной дискуссии о «поэтическом кино» с зарубежными концепциями поэтического в кинематографе, а также с изучением близких по значению обозначений, таких как «живописно-поэтическое», «мифопоэтическое», «поэтико-метафорическое» кино.

Источники | References

1. Блейман М. Ю. Архаисты или новаторы? // Блейман М. Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973a.
2. Блейман М. Ю. Эпос о Щорсе // Блейман М. Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973b.
3. Брюховецька Л. І. Прорив до вічного // Кіно-Театр. 2008. https://web.archive.org/web/20190120060651/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814
4. Вайсфельд И. Движение стилей и устойчивость предрассудков // Искусство кино. 1978. № 7.
5. Воробьёва А. Е. Два направления «новой волны» в советском поэтическом кино 1960-70-х годов // Художественная культура. 2020. № 4.
6. Герман А. «Правда – не сходство, а открытие» // Искусство кино. 1979. № 2.
7. Григорьев В. О теории киножанров // Пролетарское кино. 1931. № 7.
8. Гуревич Л. Высокопарный экран // Искусство кино. 1966. № 10.
9. Десятерик Д. Тень вещества // Искусство кино. 2002. № 6.
10. Добин Е. Поэтическое и прозаическое в кино // Искусство кино. 1960. № 8.
11. Жукова А. Поиски и просчеты украинского киножурнала // Искусство кино. 1972. № 7.
12. Зак М. Прозаические заметки об одном поэтическом фильме // Искусство кино. 1967. № 1.
13. Зак М. Режиссура как искусство // Искусство кино. 1982. № 9.
14. Коварский Н. О поэтике киноискусства // Искусство кино. 1962. № 2.
15. Липков А. Все краски палитры // Искусство кино. 1978. № 6.
16. Маневич И. Поэт и режиссер // Искусство кино. 1941. № 5.
17. Марголит Е. Я. Живые и мёртвое: заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
18. Марголит Е. Я. «Первороссияне»: контекст кинопроцесса. 2015. https://seance.ru/articles/pervoros/
19. Наумов Л. А. Жест как структурный элемент поэтического кино – «Ашик-Кериб» Сергея Параджанова. 2025. https://seance.ru/articles/paradjanov-skazka-2025/
20. Национальное: достояние или обуза? // Искусство кино. 2000. № 4.
21. Перед новыми рубежами // Искусство кино. 1982. № 2.
22. Пиотровский А. И. К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / отв. ред. Р. Д. Копылова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001.

23. Погожева Л. Из дневника критика // Искусство кино. 1959. № 6.
24. Режиссура – ее проблемы и трудности // Искусство кино. 1974. № 4.
25. Рунин Б. Непреложности и парадоксы стиля // Искусство кино. 1978. № 3.
26. Рутковский А. «Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями...» // Искусство кино. 1997. № 4.
27. Скуйбин В. Этим дорожу // Искусство кино. 1962. № 12.
28. Тарковский А. Запечатлённое время // Искусство кино. 1967. https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya
29. Тарковский А. Между двумя фильмами // Искусство кино. 1962. № 11.
30. Тримбач С. Необходимость ре-Анимации // Искусство кино. 1993. № 4.
31. Тримбач С. Сквозь стены // Искусство кино. 2010. № 4.
32. Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9.
33. Фомин В. И. Между поэзией и прозой // Кинопанорама. Советское кино сегодня: сборник статей / сост. В. И. Фомин. М.: Искусство, 1975.
34. Фрейлих С. Старый и новый Эйзенштейн // Искусство кино. 1964. № 6.
35. Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / отв. ред. Р. Д. Копылова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001.
36. Юренев Р. Н. Александр Довженко. М.: Искусство, 1959.
37. Юткевич С. И. Вступительное слово к дискуссии // Пролетарское кино. 1932. № 1.
38. Юткевич С. Наши творческие разногласия // Советское кино. 1935. № 8.
39. First J. Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw. L.: I. B. Tauris, 2015. https://doi.org/10.5040/9780755694457
40. Gurga J. Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode: PhD thesis. L.: University College London, 2012.
41. Kim O. Poetic Cinema: a Genealogy of the 'Poetic' in Soviet and Post-Soviet Critical Discourse // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2022. Vol. 16. No. 2. https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2064578
42. Lihus M., Lihus O. Music of Ukrainian Poetic Cinema as a Space for Constructing National Identity in Ukrainian Culture // Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image. 2022. Vol. 15. No. 1.
43. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry // Movies and Methods / ed. by B. Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. Vol. 1.

Информация об авторах | Author information

RU

Березкин Дмитрий Андреевич[1]
[1] Институт кино и телевидения (ГИТР), г. Москва

EN

Dmitry Andreevich Berezkin[1]
[1] Institute of Cinema and Television (GITR), Moscow

[1] *fffo67@yahoo.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.06.2026; опубликовано online (published online): 30.10.2026.

Ключевые слова (keywords): поэтическое кино; отечественное киноведение; советский кинематограф; формальная школа; советская кинокритика; poetic cinema; Russian film studies; Soviet cinema; Formalist school; Soviet film criticism.