

УДК: 778.5.01.009:8+778.5И(091)«Слово»  
[10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18)



Научная статья | Research article



# Кай Мунк и Карл Дрейер: миракль в пьесе и фильме «Слово»

А.М. Буров<sup>1</sup>

Всероссийский государственный университет кинематографии  
им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0000-0002-3067-3754  
[andburov1982@yandex.ru](mailto:andburov1982@yandex.ru)

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сравнительному исследованию пьесы Кая Мунка «Слово» и одноименного фильма Карла Дрейера; анализу художественного пространства и драматургическим аспектам фильма; философско-эстетическому контексту фильма Дрейера, включая теологические аспекты Датской церкви. Особое место в статье занимает редкий жанр для кинематографа — миракль.

## ключевые слова

датский кинематограф, датский театр, Кай Мунк, Карл Дрейер, «Слово», Сёрен Кьеркегор, Николай Грундтвиг

## для цитирования

Буров А.М. Кай Мунк и Карл Дрейер: миракль в пьесе и фильме «Слово» // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 8–18.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18>

---

<sup>1</sup> **Андрей Михайлович Буров**

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики ВГИКа.

AuthorID: 178948

© А.М. Буров, 2026

# Kai Munk and Carl Dreyer: Miracle in the Play and Film "The Word"

**Andrey M. Burov**<sup>1</sup>

Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK),  
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-3067-3754

andburov1982@yandex.ru

## ABSTRACT

The article compares Kaj Munk's play "Ordet" and the film of the same title directed by Carl Dreyer in terms of the film's artistic space, its dramatic aspects, philosophic and aesthetic context including the theological canons of the Danish church. Special attention is given to the miracle play, a rare genre for cinema.

## keywords

Danish cinema, Danish theater, Kaj Munk, Carl Dreyer, "The Word", Søren Kierkegaard, Nikolaj Grundtvig

## for citation

Burov A.M. Kai Munk and Carl Dreyer: Miracles in the Play and Film "The Word". *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 8–18. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-8-18>

---

<sup>1</sup> **Andrey M. Burov**

Dr. Sci. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Aesthetics, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 178948

## МЕЖДУ СЛОВАМИ

Пьеса Кая Мунка, как и фильм Карла Дрейера, находятся внутри полемики великих датских религиозных деятелей первой половины XIX века — Сёрена Кьеркегора и Николая Грундтвига: оба были наследниками романтического духа, преломленного скандинавской — датской — спецификой. Сходства и различия их религиозно-философской мысли проявляются в сюжете пьесы и фильма, а также выливаются непосредственно в отдельных персонажей, словно бы просачиваются сквозь них.

Грундтвиг — величина невероятно важная для датской культуры, ее самобытности, человек, претерпевавший и гонения за свои принципы веры, но при этом невероятно витальный, цельный, живой проповедник, трижды женатый, познавший славу в конце жизни и умерший в 89 лет. Питающийся «народностью», переводивший саги, фольклор, создатель народных университетов в Дании (они появляются и в России), ратующих за национальное и живое образование, сторонник живого божьего слова и естественного датского языка — «плоти народной». Сёрен Кьеркегор — не менее важная фигура для датской культуры, представитель религиозного экзистенциализма, чувственный, эмоционально проживший короткую жизнь и создавший за это время важнейшие философско-религиозные тексты; словно бы осуществлявший гонения сам на себя, — отрехшийся от любимой женщины ради любви к Богу; любящий датский язык за его способность выражать сложные философские мысли. Кьеркегор и Грундтвиг находились в постоянном споре, а также сопротивлялись религиозному фундаментализму «внутренней миссии».

Борьба шла опять же по линии «слова» о Боге, понимаемого в нескольких смыслах: слово народное, простое, «живое» (Грундтвиг); слово эстетизированное, игровое, философское (Кьеркегор) или слово схоластическое, сложное, доктринальное, мертвое (религиозные фундаменталисты «внутренней миссии»).

Кьеркегору не свойственно молчание — это бесконечное писание, фиксация, рефлексия; ему свойственна игра, литературные приемы, эстетические произведения, в которых он активно использовал псевдонимы; тогда как в философско-религиозных «проповедях» — свое собственное имя. Эти проповеди — «Возвышающие речи» — не были сказаны им в церквях или домах (может, кроме двух-трех...), они скорее являются жанром косвенного обращения в виде религиозно-философского трактата. В этом смысле у Кьеркегора — игровое эстетизированное, порой ироничное слово, и именно игра здесь оказывается в центре внимания: она органична для Кьеркегора.

Другое дело Грундтвиг — человек, имеющий церковный сан, проповедник, обращающийся к пастве в речах, имевший более трех тысяч проповедей (у Кьеркегора — несколько) и в этом смысле стремящийся к словесной живой беседе без игры. И вместе с тем у Грундтвига были периоды проповеднического молчания, когда он был запрещен в служении, и в это время он переводил саги и народный фольклор — что было даже не писанием от другого лица, но писанием от общего лица — лица народного.

Кьеркегора и Грундтвига объединяла идея прямого общения с Богом, однако для Грундтвига важно было единение со своим народом, и интроспекция была для него не психологическим самоанализом.

зом, но историко-мифологическим явлением — саморефлексией о культуре и общем прошлом. Тогда как для Кьеркегора интроспекция как акт психологического самоанализа.

Кая Мунка и Теодора Дрейера, так же как Сёрена Кьеркегора и Николая Грундтвига, объединяет религиозное проповедничество. При всех различиях — они проповедники. И все они занимались эстетической (художественной) деятельностью. Вопрос заключается в том, через что прежде всего шла проповедь. Для Грундтвига и Мунка через пасторское слово; для Кьеркегора — через философско-эстетическое слово; для Дрейера — через кинематографическое слово. Первые двое — священники, которые время от времени занимались искусством: Грундтвиг — поэзией, Мунк — драматургией. Кьеркегор — религиозный философ, в чистом виде искусством не занимавшийся, в целом отказавшийся от него, как он отказался от возлюбленной, но потенциально, конечно, талантливый писатель, поэт, возможно и драматург, человек, обладавший очень развитым эстетическим чувством, создававший философско-религиозные тексты в оболочке художественно-эстетической; игравшийся псевдонимами, что отсылает к художественному курсу. Дрейер — кинематографист, в основном создающий трансцендентальный религиозный кинематограф; его кинематографические *проповеди* отличает, прежде всего, новаторские решения по линии экран и зритель — крупного плана и аффекта, мощнейшей трансгрессии.

Все эти четыре великих проповедника росли в датском обществе XIX–XX веков, развивались в определенных семьях. Здесь также есть то, что их связывает,

помимо национальной принадлежности. События их жизни естественным образом отразились в их творчестве. Четыре героя вновь разбиваются по парам: Грундтвиг и Кьеркегор; Мунк и Дрейер. Первые двое росли в целом в благополучных полных семьях. Их судьба — философская, религиозная — была предначертана. Вторые — Мунк и Дрейер — были приемными детьми и заимствовали свои фамилии — *новые слова* — от них. Для всех четверых лютеранство было очень важным обстоятельством их жизни. Грундтвиг и грундтвигианство как лютеранская ветвь влияли на Кьеркегора, Мунка и Дрейера.

Все четверо пострадали за свою веру. Грундтвиг подвергался гонениям, Кьеркегор отказался от личного счастья, Мунк стал мучеником, погибнув за веру — зверски убит нацистами в 1944 году. Главная же тема творчества Дрейера — жизнь за веру, мученичество; а мечта Дрейера — снять фильм о Христе — так и не состоялась из-за происка недоброжелателей. По сути, в фильме «Слово» Дрейер описал перипетию судеб Грундтвига, Кьеркегора, Мунка и свою собственную. Сложная коллизия этого фильма напрямую связана с этими великими именами.

## МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ИСКУССТВОМ

Кай Мунк написал пьесу «Слово» в 1925 году, основываясь на реальных событиях. Он служил лютеранским священником в Ведерсё, на северо-западном побережье Ютландии, и там, в его приходе, умерла молодая роженица. И в качестве эпиграфа к пьесе Кай Мунк, вполне в духе вербатима, использовал фразу своей прихожанки: «Нет, его праздни-

ная одежда должна всегда висеть наготове, потому что ведь никогда не знаешь, не придет ли он как-нибудь однажды пасхальным утром» (здоровыслящая вдова хуторянина из Ведерсё). Такая документальность, точность важна для Кая Мунка, как она будет иметь большое значение и для Карла Дрейера... Так, исполнительница роли Ингер — Биргитте Федерспиль — во время съемок была беременна не только по роли, но и в действительности; кроме того, рожая ребенка, она просила сделать аудиозапись родов, которая вошла затем в фильм.

В 1932 году пьеса с успехом была поставлена в Королевском театре Дании, по заказу которого она и была написана. С тех пор идет успешно в разных театрах мира. Имеет три канонические скандинавские экранизации: шведскую 1943 года режиссера Густава Муландера, датскую 1955 года Карла Дрейера и финскую 1962 года Тома Сегерберга. Экранизация Дрейера считается шедевром.

Как Мунк пишет пьесу миракль. Довольно редкий жанр в современную эпоху. Миракль получил расцвет в полулитургической драме в XIII веке, активно развивался в XIV–XV столетиях. Для миракля свойственно подробное бытописание, так как, с одной стороны, на его фоне ярче всего проявляется чудо, а с другой — это в целом характерное явление: евангельское соединение земного и небесного, материального и духовного.

С драматургической точки зрения чудо выступает в виде главного (или кульминационного) события, к которому все идет; чудо создает ожидание и вот как раз в преддверии чуда осуществляется еще одна важная отличительная черта жанра, которая имеет место и у Мунка, — прения, спор о душе, о вере. Между грунд-

твиганцем, старым Боргеном, и портным Петером; священником и доктором; старшим сыном Боргена Миккелем и женой последнего — Ингер и средним сыном Боргена Йоханнесом. Мунк этот спор вплетает в живую речь, в бытовые или нерелигиозные ситуации, например когда Ингер просит старого Боргена принять выбор Андерсом возлюбленной Анне или когда Миккель разговаривает с Ингер в их комнате. Живые, недоктринальные ситуации делают прения органичными, что свойственно живому слову грундтвиганцев — этот подход есть как и в пьесе, так и в фильме Дрейера.

Дрейер также сохранил удивительное свойство диалогов пьесы: герои умеют слушать друг друга — с вниманием и наполненной паузой; энергия держится в этом молчании слушающего, вслушивающегося. В жанре миракля жизненность, реалистичность подчеркивается больше по сравнению с моралите, которому здесь нет места.

Но и *живое слово* делится и в пьесе, и в фильме на *послушание* и *слушание*. Первое — более строгое, напряженное, пессимистическое — в доме портного, представителя фундаменталистской «внутренней миссии» с их верой в ответственность перед Богом, строгим порядком и постоянным покаянием — недаром они сидят как в церкви, внимая Петру-портному; тогда как в доме Боргена льется живая нестрогая речь в грундтвиганском духе, которая, правда, разбивается кьеркегоровским игровым строем перевоплощения в Христа со стороны сына старого Боргена — Йоханнеса, который строго декламирует и возвышает свою речь; но никто ему не верит, все его жалеют, а пастор, в начале не понимая, кто перед ним, говорит, что его речь так

двусмысленна, а выбор слов странен. Йоханнес не предвещает перевоплощением адвент — предрождественским временем, возвещающим Рождение Христа — он и есть Христос, он, этот старший сын Боргена, считает себя Христом — и говорит о втором пришествии Христа в конце времен.

Здесь важно упоминание влияния Кьеркегора на Йоханнеса в части сумасшествия. Оно сохраняется и в пьесе, и в фильме. Однако в пьесе, помимо Кьеркегора, указывается и на влияние драматического произведения норвежца Бьёрстjerne Бьёрнсона «Свыше наших сил» (1883), которой «начитался» Йоханнес и спектакль по которой он видел в Театре Бэтти Нансен на окраине Копенгагена. (Именно этой пьесе, в которой чудо оказывается невозможным, противостоит как антитеза произведение Кая Мунка.) Более того, Кай Мунк мастерски смешивает и влияние пьесы Бьёрнсона, и тему потери возлюбленной Агаты, которая погибла под колесами автомобиля, спасая Йоханнеса, не видящего ничего перед собой под влиянием спектакля «Свыше наших сил». Не трудно обнаружить здесь, помимо увлеченности текстами самого Кьеркегора, связь с кьеркегоровской потерей невесты, при всех отличиях в обстоятельствах.

Однако Карл Дрейер в фильме оставляет только чтение книг Кьеркегора, в следствии которых Йоханнеса начали мучить сомнения, также одолевавшие датского религиозного экзистенциалиста. Дрейер убирает и потерю возлюбленной, и пьесу Бьёрнсона. Сам датский кинорежиссер объяснял сокращения и видоизменения пьесы с точки зрения кинематографической специфики: «Диалоги, вошедшие в фильм, составляют не более трети ис-

ходных диалогов пьесы. Можете представить себе, сколь осторожным должен быть этот процесс упрощения. Реплика, которая звучит с экрана, но не воспринимается мгновенно в ту же секунду, вредит фильму, потому что затормаживает его действие. Зрителю приходится останавливаться, чтобы осмыслить сказанное» [1, с. 93]. И еще: «В театре всегда есть время подумать, но в кино времени на это нет» [1, с. 94]. Очищая лишние сюжетные линии, он делает внимание зрителя более сфокусированным — сумасшествие и перевоплощение Христа более чистым. Тем самым он убирает в действиях Йоханнеса личную тему, ведь пытаюсь воскресить Ингер, он делает это словно с Агатой, которая погибла из-за него. Кроме того, Дрейер создает исходное событие (Йоханнес сошел с ума / признал в себе Иисуса) более четким, однозначным, без дополнительных обертонов и, о чем мы скажем позже, усиливает последнее событие фильма...

Датский режиссер, чтобы подчеркнуть исходное событие и усилить напряжение фильма, сразу толкнуть его в сторону основного конфликта, — стартует не со сцены, в которой Андерс просит помочь ему в сватовстве к Анне (как это есть в пьесе), а с единственного выдуманного им эпизода — с очередного ухода из дома Йоханнеса, когда ночью все идут его искать (что вполне могло происходить с героем).

## МЕЖДУ ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ

На окраине Копенгагена в «Театре Бэтти Нансен» Карл Дрейер видит спектакль по пьесе «Слово» Кая Мунка и решает делать фильм, который появится, однако, несомненно, потому что должно было прой-

ти время, возникнуть новые достижения в науке, представления о многомерности мира, относительности не только духовного, но и материального бытия; новые достижения в психологии и главное — в понимании современного человека [1, с. 92]. Для Дрейера вера только усиливается в пространстве усложненного мира, который располагается в сознании современному ему зрителю. Тем самым Дрейер (1955), так же как и Кай Мунк (1925–1932), отвечает на пьесу Бьёрстьерна «Свыше наших сил» (1883), в которой нет места чуду или, во всяком случае, оно ставится под сомнение. Мир усложняется, вера — нет. Поэтому Дрейеру так важно и пространство художественного мира сделать простым, чтобы синхронизировать веру как время и материю как пространство. Зрители оказываются в пространстве, где все по-хайдеггеровски уютно, вещно, степенно, строго, где «мир мирует» и побеждает страх. Такой плотный (и плотником сделанный), устойчивый (степенный), тектоничный (весомый), родовой (совместный), близкий (предельно), далекий (аурой) мир.

И прежде всего, Дрейер создает фильм в том же месте, где жил Кай Мунк, он едет с фильмом в гости к реальным событиям, на основе которых написана пьеса, к тому, кто жил в этих местах, сидел за этими столами и пил из этих чашек, сверял время с *этими* настенными часами. Жители северо-западного побережья Ютландии несут предметы быта (бывшие такими же во времена Мунка и ранее), и Дрейер с художником расставляют чашки, подсвечники, чайники, курительную трубку, в том числе и в павильоне. А затем датский режиссер делает прекрасный ход: чтобы добиться еще большей точности, он сокращает количество мебели и бы-

товых предметов — доходя до предела художественно-постановочной ясности, отражающей в том числе и представление современных ему людей о разреженности классического пространства свободных верующих людей. Мир присутствует в вещах, которые действительны и *сущи*, вещи именно присутствуют — за счет небольшого их количества и четкого светового контраста черно-белой пленки.

Кинематографическое пространство фильма рождает ауру: все здесь одновременно далеко и близко; «приближение дали» (Хайдеггер). Кроме того, есть ощущение, что эти вещи (за редким исключением, от того и выразительным) никогда не передвигаются. Вещи — части мебелировки — деревянные столы, стулья, комоды — создают опору вместе со стенами.

Особое значение имеют кровати — большая, черная, с деревянным изголовьем кровать старого Боргена. Черные кровати Андреаса и Йоханнеса — небольшие, узкие, с бортиками, похожи на колыбели. И две белые кровати Ингер и Миккеля, стоящие рядом, — словно бы детские, без бортиков, но достаточно узкие. Два типа кровати есть в родильном пространстве: одна — операционный стол, вторая — большая, где Ингер находится после операции и где она «умирает»: тем самым это ложе. Второе и самое главное ложе — это гроб, в котором она воскресает. Тем самым существует большая лейтмотивная линия с вещественными образами-кроватями, имеющая свое собственное драматургическое развитие, завязанное на основной событийный ряд, тянущийся к чуду.

На столах, подоконниках, кроватях, кухонных столешницах, «живут» лампы, посуда, книги, а в вертикальной системе, на стенах — фотография Грундтвига,

портрет жены старого Боргена, картины, трубка, висящая на крюке, и самое главное — настенные часы. Они очень вещественны — зашиты в деревянные короба, с грузиками, двигающимися в такт дни и ночи напролет, — они все время показывают время: ночное, дневное, и каждый раз это время напряженное, событийное, они словно фиксируют точки напряжения, и они обращены даже больше к зрителю, так отчетливо каждый раз попадая в кадр. Часы есть во всех пространствах, кроме, разумеется, улицы и хлева. Самые изысканные, отличные от прежних, висят в зале отпевания, продолжая двигать время, отсчитывая минуты до чуда.

В фильме несколько художественных пространств, в которых по-разному ощущается время. Прежде всего — ферма Боргенов: она делится на гостиную (основная зона, центрирующая все пространство фильма), кухню, комнату старого Боргена, комнату Ингер и Миккеля, комнату Андреаса и Йоханесса и хлев. Дюны с высокой травой и мост выступают в виде границы между грундтвиантски-боргеновским пространством и домом портного Петера, который состоит из полувидимой прихожей, основной гостиной, большой комнатой для проповеди и кухни. Еще есть дальний план прихода с церковью и аркой с двумя проходами. И самое главное пространство — белая (теплая) комната отпевания, где и происходит чудо. Есть еще родильная комната — организованная для родов белая больничная комната в доме Боргенов: холодная, мертвенная, «захваченная» доктором, действующим механистически; время здесь техническое, не духовное, плоское.

В боргеновских пространствах время течет степенно, прерываясь христианскими «спектаклями» Йоханесса, кото-

рый привносит с собой вечное адвентное время, который, другими словами, живет по своему времени, воспринимаемому другими как время аффектное. Несмотря на то что у него есть свое место — общая комната с Андреасом, Йоханесса там зритель никогда не видит. Он не различает ночь и день и вторгается («вплывает») в пространства других бесцеремонно, точнее со своей собственной церемонией; входит и выходит в окна. В пространстве перехода (дюны с высокой травой) он и скрывается, там он общается с Богом и там же его ищут родные.

Пространство портного Петера, религиозного фундаменталиста, герметичное, сжатое, потолок нависает над персонажами, места мало, время не текучее, но спрессованное; окна закрыты темными шторами, в отличие от светлых открытых штор в боргеновском доме. Дочь Петера Анне по своей пластичности, общей интонационности ближе к дому Боргенов, чем отцовскому пространству, в котором ей тесно, — несчастен здесь прямой, но при этом чистый образ клетки с двумя птицами, которую она держит в руках во время разговора с отцом.

Хронотоп фильма отсылает к классической устойчивости пространства-времени, с другой стороны, выявляет внутри нее — на уровне фабулы и сюжета — неустойчивость, которая разрешается в главном событии чуда. Боргеновский (грундтвиантский) мир представляется центром Мира, и он плотно зажат с двух сторон радикальными темным проповедничеством — портным Петером (религиозные фундаменталисты) и сошедшим с ума Йоханнесом (несчастный Кьеркегор). Старый Борген уже не может справиться с этими турбулентностями.

Спасение приходит через Ингер — оно на них способно, чем больше это само ее поведение, ее житейская мудрость, ее вера в то, что Бог проявляется в малых делах, ее способность обращаться с вещами, знание их существа; ее человечность и, в конце концов, невероятная витальность, проявившаяся в чуде Воскрешения, возвращают миру устойчивость и гармонию. Йоханнес становится разумным, портной Петер мирится со старым Боргеном, а Анне теперь с Андреасом. Связь пространств и времен восстановилась. И именно чудо как глубоко проработанное действие, как многострадальное деяние героини и главное — как абсолютная вера в жизнь и Бога возвращает не только ее в мир, но и возвращает мир в целом (в целое). В последней сцене — редкой по ясности и глубине — мир действительно мирует.

## МЕЖДУ ЧУДОМ И КИНО

Миракль в кино — не миракль в театре, картине или музыке, уровень условности которых ближе к этому жанру. Кинематографу тяжелее работать в «трансцендентальном стиле» (Шредер). Нужен правильный художественный драматургический вход, учитывающий специфику кино. При всех жанровых и стилевых особенностях кинематограф — реалистическое искусство, такова его природа, реабилитацию которой нужно периодически производить (Кракауэр и др.), но и эта природа видна даже у Мельеса, связь которого с кинематографом братьев Люмьер ближе, чем кажется, и «монтаж аттракционов» в его фильмах только подчеркивает это на контрасте. У Дрейера нет «аттракционов», трюковых приемов, всяких «штучек» для, так сказать, контраста. На трюки кино тоже способно, но чем больше

оно на них способно, чем больше это просится в том или ином фильме, эпизоде или сцене, тем важнее этого не делать, сдерживать, быть сдержанным максимумно и в лучших трансцендентальных образцах — у Одзу, Брессона и, разумеется, Дрейера так и происходит. Дрейеру в «Слове» помогает грундтвигиантская эстетика простоты, фильм датского режиссера идет за ней, и в определенном смысле это грундтвигиантский кинематограф. Можно даже сказать, что подобно тому как на уровне повествования старый Борген с помощью Ингер, а вместе с ними и все пространство, сопротивляются крайности религиозных фундаменталистов и преломленной в сознании Йоханнеса игровой искусственности Кьеркегора, которые приводят к определенной «театральности» и потенциально могут привести к «трюкам»; так и фильм внутри себя — в пространственно-временном континууме, художественном строе — борется за органику и чистоту между двумя крайностями. И несмотря на то что в фильме есть театральные коды, что выражается во фронтальном расположении мизансцен в боргеновском доме, фильм глубоко кинематографичен. Это является еще одним доказательством, что киногения рождается и из более сложных сценических конструкций, чем говорили ранние теоретики. (Театральные коды здесь также сохраняют контекст пьесы и ее постановки в театре, такая дань памяти.)

Дрейер — трансцендентальный реалист, он не дает точного ответа: Ингер в летаргическом сне или умерла. Можно даже сказать, что в последней сцене летаргия превращается в литургию, в результате которой возникает Евхаристия, то есть признательность Богу, благодаря чему Ингер и возвращается к жизни — проис-

ходит чудо. И в результате чего Йоханнес освобождается от этого своеобразного воплощения в Христа (оставаясь в Христе) — здесь Дрейер также не дает ответа: это сумасшествие или избыточная божья сила. Это важные шаги в органике кинематографического повествования — такая двойная трактовка: можно считать так, можно — иначе. Это и есть реальность.

Чудо в фильме ткется медленно, мало-помалу, как веретено с нитями, которые просят поддержать Ингер старого Боргена во время своей беседы с ним о простых, но глубоких вещах: о любви, о счастье, о простоте мира. В пространстве хлева, на фоне прекрасной фактурной стены и деревянной перегородки, Ингер говорит: «Бог постоянно совершает повсюду маленькие чудеса, потихоньку, Бог слышит молитвы людей, но он действует тихо, чтобы не было шума, чтобы этот слух не разошелся».

Все маленькие детали, малые перипетии, обычные и сквозные действия персонажей и события фильма устремлены к главному, последнему, событию — чуду. Ингер, чувствующей простоту мира, по-

могает ее ребенок — маленькая девочка, которая «знает», как общаться со старым Боргманом, Христом-Йоханнесом и со зрителями. Ее крупные планы, особенно в последней сцене, впечатляют. Она и есть воплощение крупного плана, которым так много занят Дрейер. А в сцене представления дочек Ингер и Миккеля пастору девочка буквально смотрит не по действию куда-то в сторону камеры — общается с режиссером, со съемочной группой, прорывая на секунду «четвертую стену». Она знает о чуде и удостоверяет его возможность, она по-своему, по-ангельски, вместе с остальными удерживает мир от падения.

Кинокамера также удостоверяет чудо, она движется размеренно, а в сцене с воскресением занимает позицию у надгробного изголовья Ингер; мизансцены здесь доходят до верха мастерства. Кинематограф как раз и способен на контрасте сильнее проявить чудо в силу реалистической своей природы. Сам фильм Дрейера в этом отношении оказывается художественно-религиозным артефактом, доказательством возможности чуда.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дрейер К. О кино. Статьи. Интервью. М.: Новое издательство, 2016. 256 с.
2. Дубин Б. Вступление к пьесе «Слово» Кая Мунка // Иностранная литература. № 11. 2014. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (дата обращения 2.11.2025).
3. Зудов Ю. Датская народная церковь // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/171424.html> (дата обращения 25.11.2024).
4. Зудов Ю. Евангелическо-лютеранская церковь Дании: история, структура и современное состояние // Северная Европа: проблемы истории. М.: Наука, 2005. Вып. 5. С. 213–233.
5. Кьеркегор С. Или — или. М.: АСТ, 2021. 512 с.
6. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. 382 с.
7. Мунк К. Слово // Иностранная литература. № 11. 2014. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (дата обращения 01.11.2025).
8. Хайдеггер. Вещь // Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 316–326.
9. Чернышева О., Комаров Ю. Церковь в скандинавских странах. М., Наука, 1988. 174 с.
10. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. М.: Des Esseintes Press, 2023. 240 с.

## REFERENCES

1. Dreyer, K. O kino. Stat`i. Interv`yu [About Cinema. Articles. Interviews]. Moscow, Novoe izdatel`stvo Publ., 2016. 256 p. (In Russ.)
2. Dubin, B. Vstuplenie k p`ese “Slovo” Kaya Munka [Introduction to the play “The Word” by Kai Munk]. Inostrannaya literatura, no. 11, 2014. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (Accessed 02 November 2025). (In Russ.)
3. Zudov, Yu. Datskaya narodnaya cerkov` [Danish Folk Church]. Pravoslavnaya e`nciklopediya. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/171424.html> (Accessed 25 November 2024). (In Russ.)
4. Zudov, Yu. Evangelichesko-lyuteranskaya cerkov` Danii: Istoriya, struktura i sovremennoe sostoyanie [The Evangelical Lutheran Church of Denmark: History, Structure, and Current State]. Vy`p. 5, Severnaya Evropa: Problemy` istorii [Northern Europe: Problems of History]. Moscow, Nauka Publ., 2005. pp. 213–233. (In Russ.)
5. Kierkegaard, S. Ili — ili [Either/Or]. Moscow, AST Publ., 2021. 512 p. (In Russ.)
6. Kierkegaard, S. Strax i trepet [Fear and Trembling]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 382 p. (In Russ.)
7. Munk, K. Slovo [“The Word”]. Inostrannaya literatura, no. 11, 2014. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/11/slovo-3.html> (Accessed 01 November 2025). (In Russ.)
8. Heidegger, M. Veshh` [Thing]. Vremya i by`tie [Time and being]. Moscow, Respublika Publ., 1993, pp. 316–326. (In Russ.)
9. Cherny`sheva, O., Komarov Yu. Cerkov` v skandinavskix stranax [The Church in the Scandinavian countries]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 174 p. (In Russ.)
10. Schrader, P. Transcendental`ny`j stil` v kino [The transcendental style in cinema]. Moscow, Des Esseintes Press Publ., 2023. 240 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **15.12.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.01.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.01.2026**