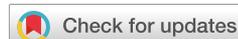


УДК: 778.5И(091)+778.5И(092)1
[10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71)

Научная статья | Research article



Тоска по жертвоприношению в картине Р. Брессона «Вероятно, дьявол»



И.К. Селиверстов¹

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

ORCID ID: 0009-0005-7835-8912

igrslvrstv81@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена ситуации ритуального кризиса в обществе потребления на материале фильма «Вероятно, дьявол» Робера Брессона. В работе анализируются основные черты ритуального кризиса: отсутствие коллективного мифа и ритуала, утрата связи с сакральным и невозможность организовать сообщество. Рассмотрен герой в ситуации ритуального кризиса, чья цель — восстановить связь с сакральным путем церемониального самопожертвования. В итоге анализа автор статьи приходит к выводу, что главный герой фильма терпит неудачу в попытке восстановить эту связь — стремление к мученичеству через ритуальное самопожертвование оказывается всего лишь банальным убийством.

ключевые слова

кинематограф, Р. Брессон, жертвоприношение, ритуальный кризис, общество потребления, миф, ритуал, сакральное

для цитирования

Селиверстов И.К. Тоска по жертвоприношению в картине Р. Брессона «Вероятно, дьявол». *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 61–71.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71>

¹ **Игорь Константинович Селиверстов**

аспирант ВГИКа. AuthorID: 1236194

© И.К. Селиверстов, 2025

Longing for Sacrifice in “The Devil, Probably” by R. Bresson

Igor K. Seliverstov¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),

3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0005-7835-8912

inrosyarpak@mail.ru, igrslvrstv81@gmail.com

ABSTRACT

This article uses R. Bresson’s film “The Devil, Probably” as a case study of a ritual crisis in the consumer society. The researcher looks into the main aspects of the ritual crisis – absence of collective mythology and ritual, loss of connection with the sacred and inability to form a community – through focusing on a character whose goal is to restore connection with the sacred via ceremonial self-sacrifice. As a result, the author of the article comes to the conclusion that the protagonist of the film fails in his attempt, and his striving for martyrdom through ritual self-sacrifice turns out to be just a plain murder.

keywords

cinema, R. Bresson, sacrifice, ritual crisis, consumer society, myth, ritual, sacred

for citation

Seliverstov I.K. Longing for sacrifice in “The devil, probably” by R. Bresson. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 61–71.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-61-71>

¹ **Igor K. Seliverstov**

post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

AuthorID: 1236194

ВВЕДЕНИЕ

Что, если общество потеряет коллективный миф и коллективный ритуал? Что, если произойдет ритуальный кризис, в ходе которого потеряется связь с сакральным? Именно такая ситуация происходит в картине Робера Брессона «Вероятно, дьявол», сюжет которой обращается к темам экзистенциальной пустоты общественной жизни, пустоты устаревших ритуалов и, наконец, пустоты индивида, брошенного в общество, которого не существует. Иными словами, Р. Брессон описывает общество потребления, которое «если не производит больше мифа, то потому, что оно само является своим собственным мифом» [2, с. 242].

Отсутствие коллективного мифа и, как следствие, отсутствие коллективного ритуала в обществе потребления порождает чувство пустоты, о котором размышляет автор картины, утверждая, что пустота вокруг порождает пустоту внутри отдельного человека [3, с. 9]. Что такое ритуал? Зачастую, когда говорят о ритуале, имеют в виду религиозные сообщества, чья общественная жизнь целиком и полностью строится вокруг отправления культа божества. Любой ритуал состоит из жречества, божества, участников ритуала и, конечно же, жертвы. На практике ритуал в жизни общества — это сложное, многосоставное явление, которое одинаково регулирует сакральную и профанную области жизни коллектива и отдельного человека. Ритуал — это явление в первую очередь социальное, которое не может существовать без коллектива. Функция ритуала — актуализировать миф, который, по мысли А.Ф. Лосева, является подлинной и конкретной реальностью [10, с. 463]. Миф не является атавизмом традиционных обществ [8].

Он формирует и одновременно изменяется под воздействием исторического времени [1, с. 265–320]. Но при этом всегда остается явлением глубоко социальным. Понятие мифа, безусловно, связано с понятием сакрального и религии, а религия — явление социальное. Э. Дюркгейм пишет: «Религия — это взаимосвязанная система верований и практик, относящихся к сакральным вещам... которые объединяют всех своих приверженцев в единую моральную общность» [6, с. 35]. Следовательно, сакральное связано с понятием «общество». С помощью ритуалов общество наделяет онтологической значимостью не только божество, но и общественную жизнь; обожествляет не только божество, но и само себя. Но как это происходит? С помощью мифа и ритуала. С помощью «системы верований и практик», общество в том числе поклоняется самому себе. Утверждает подлинную реальность своего существования, наделяет его смыслом.

Объектом исследования данной статьи является ситуация ритуального кризиса в драматургии фильма «Вероятно, дьявол» Робера Брессона.

Предметом исследования — герой, чья цель — установить связь с сакральным.

Методологической основой статьи являются работы Ж.-Л. Нанси «Бытие единичное и множественное» [12] и «Состояние постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара [9], в которых описывается трансформация мифа о сообществе во второй половине XX века. А также работа Э. Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии» [6], в которой дается определение термина «сакральное».

РИТУАЛЬНЫЙ КРИЗИС ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Само понятие «общество потребления» появилось во второй половине XX века и активно применяется в исследованиях послевоенного и нынешнего времени [5]. Как и у всякого общества, «общество потребления» тоже обладает собственным мифом, или, вернее, квазимифом [7, с. 45–47]. Ж. Бодрийяр пишет: «Изобилие не существует, но ему достаточно поддерживать веру, что оно существует, чтобы быть действенным мифом» [2, с. 242]. Таким образом, миф общества потребления отличается от традиционного и модернистского мифа. В традиционном мифе сообщество рассматривается как часть космоса [15, с. 30–38]. В модернистском мифе сообщество рассматривается в контексте «метанарратива», глобального человеческого проекта [9, с. 10–13]. Постмодернистский миф рассматривает сообщество только как сумму участников капиталистического производства. Такой миф не характеризуется глобальностью [7, с. 46]. Его существование поддерживается не традиционным ритуалом актуализации мифа о прошлом и даже не ритуалом революционного обновления мира, а производством. Пафос постмодернистской эпохи заключается в деконструкции «больших нарративов» [9, с. 130–144]. Постмодернистский взгляд выявляет мифологичность самого мифа и, следовательно, невозможность мифа образовать сообщество. Вместо традиционной общины или модернистского глобального проекта по переустройству мира общество потребления предлагает человеку стать участником всемирного производства. Материального и смыс-

лового. Производство заменяет человеку ритуал. Через производство и потребление человеку предлагается приобщиться к коллективному опыту [14, с. 65–66]. Следовательно, постмодернистский миф не формирует общество ни с точки зрения связи с сакральным, ни с точки зрения принадлежности к коллективу. Как известно, общество, не скрепленное единой целью, перестает быть обществом. В определенном смысле состояние постмодерна — это состояние отчуждения человека от сообщества и от мира: «Такова сегодня та земля, на которой мы полагаемся живущими... Это мир, который не стремится составить мир, мир, страдающий от отсутствия мира и смысла мира» [12, с. 9].

ГЕРОЙ В СИТУАЦИИ РИТУАЛЬНОГО КРИЗИСА

Главный герой картины Р. Брессона Шарль — молодой человек, живущий в мире без мифа и ритуала. Шарль остро переживает чувство пустоты, подкрепленное желанием умереть. Шарль — герой-бунтарь, чей бунт против общества заключается в попытке установить связь с сакральным. Испробовав все возможные варианты борьбы с обществом потребления, Шарль приходит к выводу о необходимости самоубийства. В жертвоприношении себя Шарль пытается приобщиться к сакральному. В самоубийстве герой видит выход из сложившегося положения. Рассуждая о правомерности самоубийства, Робер Брессон отмечает, что в определенных обстоятельствах оно может стать необходимостью: «Мне кажется, есть нечто, делающее возможным самоубийство — даже не то чтобы

возможным, а абсолютно необходимым: это осознание пустоты, чувство пустоты, которое невозможно вынести» [3, с. 7]. Следовательно, возникает вопрос: если существует пустота как экзистенциальное явление, значит, что-то отсутствует. Что отсутствует в мире — «Вероятно, дьявол»?

Во-первых, отсутствует сообщество. Не только внутри общества потребления, но и в среде так называемых борцов с ним. Молодой Шарль ищет пути борьбы с обществом потребления, но все они оказываются дискредитированными. Лозунги о революции — всего лишь пустой звук, экологический активизм — частный компромисс между борцами за свободу и крупными капиталистическими корпорациями. Шарль явственно видит пошлость любой формы коллективного протеста не только потому, что он подспудно несет в себе стремление к наживе, но и потому что для протеста необходимо сообщество. Но существует ли это самое сообщество и вокруг чего оно возникает? Есть лишь попытка молодых людей объединиться вокруг идеи, но само понятие «революция» превратилось в пустой звук. «В чем смысл всего этого? Что разрушать и как? Что будет потом?» — задается вопросами Шарль, будучи на революционной молодежной сходке. Этим он вызывает гнев присутствующих. Идея об устройении «рая на земле» оказывается не более чем пустым знаком. Ритуал обновления мира путем революционной борьбы с обществом потребления сводится его апологетами к симулякру революции, на котором зарабатывает недобросовестный издатель. Человек, который только разыгрывает «борца за революцию», чтобы пользоваться сексуальными услугами своих последовательниц. Отсю-

да нетрудно прийти к выводу: если сама идея революции превратилась в пустоту, то что ждет людей, которые объединяются вокруг этой самой пустоты?

Во-вторых, в обществе, представленном в картине, отсутствует связь с Богом, с сакральным. Объектом протеста для молодых людей также является церковь. Но что такое церковь? Вот группа молодых людей тайком проникает на церковную службу, подкидывает в церковные книги порнографические открытки с целью «подорвать» некие устои. Они не подозревают, что церковь давно уже расколота. Этот раскол не во внешней обрядовости. Это раскол между церковью и Богом. Порнографические картинки — мелочь по сравнению с экзистенциальной проблемой самого существования церкви как института, который призван устанавливать связь с сакральным, но более на это не способен. Эту проблему осознают прихожане и священники. В полупустой церкви разгорается жаркий спор, суть которого сводится к следующему: зачем нам вообще христианство? Должна ли церковь идти в ногу со временем и возможно ли христианство без религиозных догм? Если возможно, то зачем вообще нужна церковь? Эти сцены наглядно иллюстрируют ритуальный кризис церкви как института, дискредитирующего себя фактом наличия в ней жречества. Шарль сам говорит об этом: «Когдаходишь в церковь, в храм, Господь там, но, если там случится священник, — его уже нет».

Таким образом, можно сформулировать основной конфликт картины: человек и несуществующее сообщество, вызванное ритуальным кризисом. Шарль — герой, который стремится установить связь с сакральным, потому что только

Бог, по его мнению, способен избавить его от душераздирающей пустоты внутри и снаружи. Брессон пишет: «Итак, желание умереть может быть вызвано разными причинами: отвращением к жизни, к людям, окружающим тебя, которые живут лишь ради денег. Тем, что ты видишь, как исчезает из жизни все, ради чего действительно стоит жить, что чувствуешь, будто уже не сможешь никого полюбить, ни женщину, ни вообще никого из людей, и становишься одиноким в толпе. Я могу представить себе множество подобных вещей, которые вызывают стремление убить себя» [3, с. 9]. Но что такое убить себя с точки зрения Шарля? Перепробовав несколько способов самоубийства, Шарль избирает один — ритуальный. Стремление сохранить себя и собственную свободу приводит Шарля к мысли о том, что смерть в ситуации экзистенциальной пустоты — последнее, чем он действительно волен распоряжаться и что отличает его от остальных. Общество потребления, избравшее божеством идею изобилия, не может забрать у Шарля его главное богатство — собственную смерть. Здесь невольно вспоминается Рильке: «Когда я возвращаюсь мыслями к родному дому, где никого уже не осталось, я думаю, что прежде было иначе. Прежде люди знали, что содержат в себе свою смерть, как содержит косточку плод... Теперь умирают на пятистах пятидесяти девяти. Разумеется, фабричным способом. При такой огромной продукции каждая смерть уже не отделяется столь тщательно; но ведь это неважно. Важно количество. Кому нынче нужна безусловно выполненная смерть?» [13, с. 9]. Не потому ли Шарль так щепетилен в выборе способа самоубийства? Герой, желающий приобщиться к сакральному,

готов бороться за свою смерть, ведь это последняя возможность закончить жизнь «ради большой цели» [3, с. 8]

Но все-таки что это за общество, в котором даже смерть производится фабричным способом? Предлагаемые обстоятельства следующие: вторая половина XX века, послевоенная капиталистическая Европа. Общество без коллективного мифа, прошедшее через модернистский проект первой половины XX века. В определенном смысле это общество, уставшее от больших нарративов. Между людьми отсутствуют идеологические связи. Нет общества в идеологическом смысле слова, и Шарль это чувствует. Как функционирует сообщество? Через миф. Как работает миф? Через ритуал. Ритуал актуализирует миф через принесение жертвы. В позднекапиталистическом мире отсутствует ритуал как сакральное явление. Вместо ритуала — производство, которое становится «системным жертвоприношением» природы, человеческих ресурсов во благо капитала. Общество больше не обожествляет Божество и себя через Божество. Вместо этого оно обращается к товарному фетишизму. Миф, как уже было отмечено, превращается в квазимиф, а ритуальное жертвоприношение заменяется тотальным уничтожением экосистемы и биологических видов. В определенном смысле позднекапиталистическая система принимает за божество идею изобилия. Сакральное вытеснено, уничтожено системой производства. Теперь не церковь требует соблюдать догматы, а прихожане требуют от церкви идти в ногу со временем. «Зачем нам вообще христианство? Разве нам и без того недостаточно старых догм?» — утверждает один из участников спора. Но, как уже было отмечено, дело не в реформе церкви.

Р. Брессон показывает нам мир, в котором сакральное заблокировано. Оно покидает стены церкви, как только в ней появляется человек. Если Бог являет себя, то совершенно неожиданным образом, но об этом следует сказать отдельно. Сейчас следует отметить, что в ситуации ритуального кризиса индивид вынужден создавать миф самостоятельно и изобретать свой собственный ритуал. Очевидно, он не может сделать это на пустом месте, и поэтому обращается к прошлому. Туда, где, по его мнению, сакральное всегда существовало. Где жертвоприношение — не систематическое убийство ради сиюминутных потребительских желаний, а способ приобщиться к божественному. Шарль не просто убивает себя. Фабульно Шарль с самого начала пытается убить себя, но все его попытки оказываются неудачными. Ему либо мешают друзья, либо он сам не в состоянии решиться. С легкой руки психоаналитика он узнает о церемониальном самоубийстве римских патрициев, которые доверяли свою жизнь в руки слуг или друзей. Именно церемониальность, обещающая воссоединение с божественным, окончательно убеждает Шарля совершить то, что он задумал. Не просто убийство, как о том напишут позднее газеты, а ритуальное самопожертвование. Уподобление римскому патрицию, буквальное воспроизведение древнего ритуала — ключевой момент в намеченном деле, потому что Шарль находит для себя то, что Ж.-Л. Нанси называет ностальгическим мышлением об «истоке» [12, с. 29–36]. Этот исток есть точка в прошлом, золотой век, который есть нечто истинное и подлинное. Неудовлетворенность современностью, ненависть к нынешнему положению дел вызывает у индивида тоску по жертво-

приношению. Шарль, в терминах Ж.-Л. Нанси, с одной стороны, приносит себя в жертву, но с другой — он приносит в жертву саму реальность ради ностальгии по прошлому, в котором жертвоприношение еще не лишено своего сакрального значения [12, с. 32]. В этом прошлом ритуал и миф еще работают. В нем есть сообщество, есть слуги и друзья. Есть божество, которое не имеет ничего общего с пошлостью современного жречества. По мнению Ж.-Л. Нанси, тоска по истоку в прошлом достигла своего апогея в идеях национал-социализма. Немецкое бурgeoisство, впитав в себя дух капитализма и осознав собственную духовную пустоту, выработало миф об «истинном арийце» и обратилось к древнему германскому оккультизму. Ни много ни мало, целью национал-социализма являлось стремление привести Германию к «золотому веку». В определенном смысле, такой же прыжок в свой личный «золотой век» совершает и Шарль. Он не видит в современном обществе сакрального, и потому с помощью древнего ритуала пытается вернуть его в мир: «Мой герой не сам убивает себя, он делает так, что его убивают... Он убивает себя ради большой цели... Чтобы стать примером. Чтобы стать мучеником» [3, с. 8]. Р. Брессон лично отмечает в интервью Полу Шредеру, что его герой ищет что-то возвышенное, но не может найти [3, с. 10]. И речь идет не только о церкви и революции. Дело в том, что ритуальный кризис также распространяется на ритуалы любви и дружбы.

Перед нами классический «чеховский треугольник», который можно свести к следующей формуле: все любят не тех. В картине присутствуют друзья Шарля. Экоактивист Мишель любит Альберту. Альберта любит Шарля, а Шарль — Эдви-

гу, любовницу революционного книгоиздателя. Но все их попытки любить в конечном итоге приобретают болезненный характер, причиной чему часто становится сам Шарль. Ведь его смерть в конечном итоге приводит к счастливому союзу Мишеля и Альберты. Но пока Шарль жив, между молодыми людьми сохраняется странное напряжение [18, с. 79–85]. И неудивительно, ведь друзья на протяжении всей картины занимают тем, что препятствуют его самоубийству. Шарль, который по меткому замечанию Мишеля, «не любит никого», относится к своим друзьям как к слугам. И даже любовь Альберты к Шарлю проходит, когда становится ясно, что Шарля не остановить. Мишель отмечает дистанцию между Шарлем и остальными: «Твоя любовь прошла. Она заключалась во всепрощении. Ты ревновала его, только когда он был далеко». Молодой человек, ощутивший себя мучеником, делает из своих друзей кого-то вроде римских слуг. Вот только слуги всячески противятся смерти «хозяина». Мишель выбрасывает подаренную Шарлем коробку конфет. Эта коробка конфет — дар, который оказывается раздавлен колесами проезжающих машин. Любовь и дружба оказываются такими же неудавшимися ритуалами, как месса или революционная борьба. Люди отчуждены друг от друга в экзистенциальном смысле. Ни один ритуал не способен сделать из них сообщество, ни одна идея и ни одно божество. Невозможность примкнуть к ритуалу революции, к церковному ритуалу и даже к ритуалу любви и дружбы вызывает у Шарля то самое чувство пустоты, о котором говорит сам Р. Брессон. Пожалуй, единственное, что скрепляет людей — это деньги. Вот уж где действительно

проявляет себя мотив слуги и хозяина. В отношениях между Шарлем и наркоманом Валентином, который соглашается убить его за деньги. Самому низшему из слуг «мученик» Шарль доверяет самое потаенное: приводит его в пустующую церковь, чтобы вместе разделить присутствие божественного, но тот благополучно грабит ящик для пожертвований. В то время как своих друзей Шарль всегда держит на расстоянии. Иными словами, церемониальность в жизни Шарля присутствует всегда. На сеансе у психотерапевта молодой человек всего лишь узнает, что для таких, как он, то есть римских патрициев, всегда есть выход. Ритуальное самоубийство.

Тем не менее сакральное в картине «Вероятно, дьявол» присутствует и проявляется себя через пространство. Пространство в фильме можно разделить на сакральное и профанное. Но чем отличается одно от другого? В сакральном пространстве отсутствуют люди, и на передний план выступают вещи. Интерес к вещам лежит в основе творческого метода Р. Брессона. Не гнаться за внешней эффектностью, а раскрыть внутреннюю природу вещей и событий — вот в чем видит свою задачу французский режиссер [4, с. 209]. Именно вещи выражают невыразимое присутствие третьей силы, через пространство раскрывается конфликт между профанным и сакральным, разворачивающийся в первую очередь внутри героя. Профанные пространства враждебны Шарлю, а в сакральные доступ для него закрыт [11, с. 177]. Шарль выбирает местом своего ритуального убийства кладбище Пер-Лашез, он ищет божественное в оставленной людьми церкви. Бог проявляет себя в виде чуда и музыки [16, с. 173–175]. В заражен-

ной кадмием реке рыбаки пытаются поймать рыбу. Как только за удочку берутся руки молодых, ему удается выловить живую рыбу. Бог есть, и он проявляет себя, но не через ритуал, а через нечто другое [17, с. 23–28]. Не через жречество, а через молчаливое присутствие: «Вот почему, хотя сам я очень религиозен — был религиозен во всяком случае, — последние 4–5 лет я не вхожу в церковь, когда они отправляют там свои новые мессы. Это невозможно. Я вхожу в собор и сажусь на скамью. Так я чувствую присутствие Бога, которого нет в мессах» [3, с. 10]. Не потому ли Шарль, последовательно искавший спасение от пустоты, в последние мгновения перед выстрелом впадает в сомнение? Является ли в действительности ритуальное самопожертвование способом установить связь с сакральным? Картина начинается с двойственности и заканчивается ею же. Газетные передовицы пестрят заголовками: «На кладбище Пер-Лашез покончил жизнь самоубийством молодой человек». Затем идет следующий кадр: «Самоубийство на Пер-Лашез было убийством». Для окружающего мира смерть Шарля так и осталась обычным убийством. Он не был застрелен как римский патриций. Его смерть, церемониально обставленная, произошла ради наркотической дозы, ради той самой пустоты, которой Шарль противился. В финале картины

присутствует та самая интонация, о которой пишет Ж.-Л. Нанси. В мире после Второй мировой войны жертвоприношение невозможно, потому что любое жертвоприношение в конечном итоге сводится к обыкновенному убийству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, анализ кинокартины «Вероятно, дьявол» Робера Брессона позволяет прийти к следующим выводам: в драматургии картины присутствует ситуация ритуального кризиса. Ритуальный кризис характеризуется отсутствием коллективного мифа и ритуалов, призванных этот миф актуализировать. Главной функцией ритуала и мифа является социальная, призванная организовывать сообщество. В ситуации ритуального кризиса отсутствует сообщество. Герой, существующий в описанных обстоятельствах, находится в конфликте с несуществующим сообществом и стремится восстановить связь с сакральным с помощью обращения к ритуалам прошлого и ритуального жертвоприношения. Главный герой фильма «Вероятно, дьявол» терпит неудачу в попытке восстановить связь с сакральным путем жертвоприношения. Перед смертью Шарль осознает, что его стремление к мученичеству через ритуальное самопожертвование оказывается всего лишь банальным убийством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М.: Культурная революция, 2006. 272 с.
3. Брессон Р. Заметки о кинематографе. М.: Rosebud Publishing, 2017. 98 с.
4. Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон, 2019. 447 с.

5. Джеймисон Фр. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 799 с.
6. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии. Издательский дом «Дело», 2018. 732 с.
7. Кузнецов И.В. Мифология мифа как фундамент культуры постмодерна // Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24, № 1. С. 42–49.
8. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1985. 525 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
10. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проспект, 2008. 303 с.
11. Мариевская Н.Е. Художественное пространство фильма в динамике сюжета // Пространство и персонаж. Сборник статей под ред. Л.Д. Бугаевой. СПб.: «Петрополис», 2018. С. 176–198.
12. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное. Мн.: Логвинов, 2004. 272 с.
13. Рильке Р.М. Записки Лаурида Бригге. М.: FreeFly, 2005. 190 с.
14. Русинова Е.А. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2 (40). С. 64–78.
15. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 238 с.
16. Alvim, L. Rhythms of Images and Sounds in two films by Robert Bresson // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media studies // Transylvania, 2019, Vol. 16, pp. 173–187.
17. Brenez, N. “Unusual Approach to Bodies”: Robert Bresson With Jean Eustache, Philippe Garrel and Monte Hellman // On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention In Cinema // Anthem Press; 2023. pp. 23–32.
18. Peters Hasty O. Dostoevsky and Bresson: From “A Meek Creature” to Une femme douce // Film Adaptations of Russian Classics: Dialogism and Authorship // Edinburgh University Press, 2023. pp. 79–99.

REFERENCES

1. Bart, R. Mifologii [Mythologies]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2010. 351 p. (In Russ.)
2. Bodrijar, Zh. Obshhestvo potrebleniya: ego mify` i struktury` [Consumer society: its myths and structures]. Moscow, Kul`turnaya revolyuciya Publ., 2006. 272 p. (In Russ.)
3. Bresson, R. Zametki o kinematografe [Notes about cinema]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 98 p. (In Russ.)
4. Vinogradov, V.V. Stilevy`e napravleniya francuzskogo kinematografa [Style directions of French cinema]. Moscow, Kanon, 2019. 447 p. (In Russ.)
5. Dzhejmison, Fr. Postmodernizm, ili Kul`turnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism or cultural logic of late capitalism]. Moscow, Izdatel`stvo Instituta Gajdara Publ., 2019. 799 p. (In Russ.)
6. Dyurkgejm, E`. E`lementarny`e formy` religioznoj zhizni: totemicheskaya sistema v Avstralii [Elementary forms of religious life: the totem system of Australia]. Izdatel`skij dom “Delo”, 2018. 732 p. (In Russ.)
7. Kuznecov, I.V. Mifologiya mifa kak fundament kul`tury` postmoderna [Mythology of myth as a cultural basement of postmodern], vol. 24. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 1, 2022, pp. 42–49. (In Russ.)
8. Levi-Stross, K. Strukturnaya antropologiya [Structural anthropology]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 525 p. (In Russ.)
9. Liotar, Zh.-F. Sostoyanie postmoderna [Postmodern condition]. Sankt-Peterburg, Aletejya Publ., 1998. 159 p. (In Russ.)
10. Losev, A.F. Dialektika mifa [Dialectic of myth]. Moscow, Akademicheskij prospekt Publ., 2008. 303 p. (In Russ.)

11. Marievskaya, N.E. Hudozhestvennoe prostranstvo fil'ma v dinamike syuzheta [The artistic space of the film in dynamic plot]. *Prostranstvo i personazh. Sbornik statej pod redakciej L.D. Bugaevoj*. Sankt-Peterburg, Petropolis Publ., 2018. pp. 176–198. (In Russ.)
12. Nansi, Zh.-L. Bytie edinichnoe i mnozhestvennoe [Single or multiple existence]. Minsk, Logvinov Publ., 2004. 272 p. (In Russ.)
13. Ril'ke, R.M. Zapiski Lauridsa Brigge [The notebooks of Malte Laurids Brigge]. Moscow, FreeFly Publ., 2005. 190 p. (In Russ.)
14. Rusinova, E.A. Zvukovoj mir otchuzhdenogo kinopersonazha [Sound world of alienated character], vol. 11. *Vestnik VGIK*, no. 2 (40), 2019, pp. 64–78. (In Russ.)
15. E'liade, M. Aspekty` mifa [Aspects of myth]. Moscow, Invest-PPP Publ., 1996. 238 p. (In Russ.)
16. Alvim, L. Rhythms of Images and Sounds in two films by Robert Bresson. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media studies*. Transylvania, 2019, Vol. 16, pp. 173–187.
17. Brenez, N. "Unusual Approach to Bodies": Robert Bresson With Jean Eustache, Philippe Garrel and Monte Hellman. On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention In Cinema. Anthem Press; 2023, pp. 23–32.
18. Peters, Hasty O. Dostoevsky and Bresson: From "A Meek Creature" to Une femme douce. *Film Adaptations of Russian Classics: Dialogism and Authorship*. Edinburgh University Press; 2023, pp. 79–99.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **13.02.2025**
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.02.2025**
Принята к публикации / Accepted for publication **25.03.2025**