

УДК: 791.31

[10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127](https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127)

Научная статья | Research article



Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Бressона «Деньги»)

**В.В. Виноградов¹**

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

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу творческого метода французского режиссера Робера Брессона, используемого в его фильме «Деньги» (1983, по повести Л.Н. Толстого «Фальшивый купон»). В поле внимания автора находятся вопросы, связанные с особым характером экранизации, демонстрируемым режиссером. В итоге анализа автор приходит к гипотезе, что в фильме создается некий аналог первичного мира, своего рода исток, который становится основой для литературного повествования.

ключевые слова

французский кинематограф, экранизация, Р. Брессон, Л. Толстой, «Фальшивый купон»

для цитирования

Виноградов В.В. Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Брессона «Деньги») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 119–127.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127>

¹ **Владимир Вячеславович Виноградов**

доктор искусствоведения, профессор, директор НИИСК ВГИКа. AuthorID: 159306

© В.В. Виноградов, 2025

The Paradox of Film Adaptation: Cinema as a Literary Source (on R. Bresson's Film "Money")

Vladimir V. Vinogradov¹

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

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

vinogradov@vgik.info

ABSTRACT

The article analyzes the creative method chosen by the French director Robert Bresson for his film "Money" (1983, based on "The Forged Coupon" by L.N. Tolstoy). The author focuses on the director's specific approach to film and finally assumes that the film creates a kind of a counterpart of the original world, which becomes the basis for literary narration.

keywords

French cinema, film adaptation, R. Bresson, L. Tolstoy, "The Forged Coupon"

for citation

Vinogradov V.V. The Paradox of Film Adaptation: Cinema as a Literary Source (on R. Bresson's Film "Money"). *Vestnik VGIK*, vol. 17, no. 4, 2025, pp. 119–127. (In Russ.)

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127>

¹ **Vladimir V. Vinogradov**

Dr. Sci. (Art History), Professor, Director of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 159306

Автор статьи придерживается позиции, что искать писателя в зарубежных экранизациях его произведений — задача безуспешная и бессмысленная, ибо цели сохранить в фильме содержание, дух и слово литературного текста в реальности практически никто из режиссеров не ставит. Естественно, это касается и произведения Льва Толстого «Фальшивый купон», которое экранизировал Робер Брессон, дав ему название «Деньги». С Толстым у нас происходит встреча на страницах его повести, а вот на что же мы смотрим и что же мы слышим в фильме Брессона — может вызвать вопрос. В настоящей статье мы попытаемся дать на него ответ.

Конечно, всегда можно сказать, и это будет подходить ко многим экранизациям, что характер обращения к литературному произведению свидетельствует, прежде всего, о настоящем для экранизатора времени. Так кинематограф демонстрирует потребность того или иного произведения в ту или иную эпоху. Обратимся к схожему случаю — Л. Висконти экранизирует «Белые ночи» Ф.М. Достоевского. Переноса действие в современность, режиссер сигнализирует о приходе нового времени, в котором нет места былому романтизму, сентиментальности, доброте и наивности. Старомодные романтические мечтатели уступают место новым прагматикам. И эта экранизация логично встраивается в череду фильмов Висконти с центральной для него темой — человек на сломе эпох.

Если обратиться к отечественным экранизациям, то, например, И. Хейфиц, ставя чеховскую «Даму с собачкой» (1960), по сути, говорил об оттепели и ее призрачных надеждах, а в «Плохом хорошем человеке» (1973) прощался с шестидесятиничеством.

По аналогии можно, например, признать, что Робер Брессон, ставя Достоевского в фильме «Кроткая» (1969), по-своему обращается к проблеме человеческого одиночества, так популярной в кинематографе этого периода. Собственно, и в «Деньгах» (1983) может показаться, что поднимается тема антибуржуазности — весьма актуальной для того времени. Однако в данном случае все не совсем так, хотя связь с эпохой исключить невозможно никогда. Вот как сам Брессон отвечает на вопрос известного французского кинокритика Мишеля Симена, который увидел в фильме антибуржуазный заряд:

— *В «Деньгах» вы предлагаете мрачный взгляд на буржуазный мир. Вам симпатичны Ивон, развозчик бензина и эксплуатируемая пожилая женщина.*

— *Это не антибуржуазный фильм. Он не о буржуазном мире, а о конкретных людях [2, с. 327].*

Тем не менее в финале этого интервью Брессон признается, что его фильм об омерзительном ложном боге по имени деньги:

— *«О, деньги, видимый нам бог!» — восклицает один из персонажей. Следовательно, этот бог — ложный, поскольку для вас важнее то, что невидимо.*

— *Это омерзительный ложный бог! [2, с. 328]*

Конечно, исключительно политическое звучание не для Брессона, который всегда хочет оперировать вечными категориями. Так, уже в другом интервью он скажет: «...«Фальшивый купон» подсказал мне не только сюжет фильма, но и его идею: стремительное распространение Зла и внезапное финальное появление Добра» [1, с. 329].

Правда, при этом Брессон удаляет все литературные проповеди Толстого (теоретически он мог бы оставить хотя бы фраг-

менты для закадрового голоса, если бы их ценил, как это сделал, например, в «Приговоренный к смерти бежал, или Ветер веет, где хочет»). Сам же по этому поводу кратко замечает: «У Толстого есть большая религиозная часть, которая занимает почти две трети рассказа. У меня же идея искупления проскальзывает лишь в самом финале» [1, с. 332]. Более того, Брессон вообще отказался от какого бы то ни было авторского комментирования этой истории в фильме и снимал, впрочем, как и всегда, максимально беспристрастно.

Так что же за мир создает режиссер в своем фильме, перенося в современную Францию историю, написанную в начале XX века в другой стране?

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, вновь обратимся к интервью Брессона: «Я люблю цитировать молодым людям Стендаля: “Искусству литературы я научился у других видов искусств”. Надо разрабатывать зрение и слух» [2, с. 322] по всей видимости, это и есть ключ к пониманию его подхода к экранизации.

Начнем с одного наблюдения о художественном мире Льва Николаевича Толстого. Его повесть «Фальшивый купон» практически беззвучна, за исключением, конечно, речей, произносимых персонажами. Редкий звук, кроме их слов, долетит до уха читателя. В повести Толстой периодически отвлекается от рассказа истории, своих мыслей и обращает внимание то на «глянцевитое лицо приказчика», то на «отороченный мерлушкой полушубочек», но все это происходит попутно, между делом. Тем не менее глаз писателя всегда видит хорошо. Это свойство писателя отмечает и Владимир Набоков в своей лекции о Толстом: «Так и хочется порой выбить из-под обутых в лапти ног мнимую подставку и запереть в каменном

доме на необитаемом острове с бутылкой чернил и стопкой бумаги, подальше от всяких этических и педагогических “вопросов”, на которые он отвлекался, вместо того чтобы любоваться завитками темных волос на шее Анны Карениной» [5, с. 222].

В его повести есть запахи. И они периодически долетают до читателя: «было темно, под ногами мягко, и пахло навозом» или персонаж залезает под «стеганое из кусочков теплое, пропитанное запахом пота одеяло». Как пишет литературовед Н.Л. Зыховская в статье «Природный ольфакторий Л.Н. Толстого»: «Природные запахи у Толстого не обширно, но представлены в раннем творчестве (в трилогии), — в больших романах они редкость. В отличие от Тургенева Толстой погружен в мир человеческого естества, его занимает все, что связано с человеком, не только его обиталищем, одеждой, но и его телом, физиологией. По степени физиологичности ольфакторий Толстого — самый яркий на фоне всей предшествующей традиции. Но даже в ранних произведениях запахи природы нередко смешаны с запахами человека. Здесь нет ощущения “отдельной от человека” жизни природы, когда она разворачивается в своем особом пространстве, а воспринимающий ее герой обнаруживает, открывает эти особые пространства (в том числе и ольфакторные — “прячущиеся запахи”). <...> Можно отметить в целом, что Толстому не так важны природные ароматы сами по себе, как его предшественникам, и среди множества природных запахов он останавливается лишь на тех, что маркируют состояние героя, выделяются самим героем по тем или иным причинам в конечном итоге, способствуя полноте образа» [3, с. 52].

А вот описания звуков, как было отмечено выше, в повести «Фальшивый купон»

практически нет или они совсем редкие и невыразительные, скорее служебные: «Федор Михайлович хлопнул дверью и ушел в свою комнату. В дверь постучался кто-то. “Кой черт еще там”, — подумал он и крикнул», «в дверь постучалась горничная», «он вышел, хлопнув дверью», «в входной двери фотографического магазина зазвонил колокольчик», «Петр Николаич вышел из двери и крикнул громко».

В принципе, Толстой часто использовал звучащий мир в своих произведениях. Можно привести множество примеров, как тонко и подробно Толстой пользуется миром звуков. Например, как он описывает в «Севастопольских рассказах» (1855) полет пуль и снарядов: «...недалеко от себя слышите вы удар ядра, со всех сторон, кажется, слышите различные звуки пуль — жужжащие, как пчела, свистящие, быстрые или визжащие, как струна, — слышите ужасный гул выстрела, потрясающий всех вас и который вам кажется чем-то ужасно страшным. <...> Часовой опять закричит: “Пушка!” — и вы услышите тот же звук и удар, те же брызги, или закричит: “Маркела!” — и вы услышите равномерное, довольно приятное и такое, с которым с трудом соединяется мысль об ужасном, посвистывание бомбы, услышите приближающееся к вам и ускоряющееся это посвистывание, потом увидите черный шар, удар о землю, ощутительный, звенящий разрыв бомбы. Со свистом и визгом разлетятся потом осколки, зашуршат в воздухе камни, и забрызгает вас грязью. При этих звуках вы испытаете странное чувство наслаждения и вместе страха. В ту минуту, как снаряд, вы знаете, летит на вас, вам непременно придет в голову, что снаряд этот убьет вас; но чувство самолюбия поддерживает вас, и никто не замечает ножа, который режет вам сердце. Но зато, когда снаряд про-

летел, не задев вас, вы оживаете, и какое-то отрадное, невыразимо приятное чувство, но только на мгновение, овладевает вами, так что вы находите какую-то особенную прелесть в опасности, в этой игре жизнью и смертью; вам хочется, чтобы еще и еще часовой прокричал своим громким, густым голосом: “Маркела!”, еще посвистыванье, удар и разрыв бомбы; но вместе с этим звуком вас поражает стон человека» [8].

Мир Толстого звучит наиболее ярко, когда звукам доверяется особый смысл. Это и музыка в «Крейцеровой сонате» (1889), и в «После бала» (1903/1911). В романе же «Война и мир» (1869), например, есть сцена с расстрелом поджигателей, где сначала Пьер от ужаса не видит расстрела, а только слышит его, а затем только видит... Интересно, что это решение идеально подходило бы для Брессона с его идеей попеременной работы звука и изображения в фильме.

Можно вспомнить, как Михаил Ромм в своей статье «Умение видеть» восторгается способностью Толстого видеть и слышать: «Казалось бы, Толстой — один из самых “кинематографичных” писателей. Он видит и слышит с такой конкретностью, с такой невероятной точностью и отобранностью, какую редко найдешь у любого другого писателя, пусть даже из плеяды великих. Но ведь умение точно видеть, умение точно слышать — это и есть кинематограф!»

Любая сцена Толстого написана “весомо, грубо, зримо”. В каждой фразе его вы чувствуете, откуда и что видит писатель, как и что он слышит. Поэтому любая сцена Толстого есть, по существу, кусок великолепного сценария» [6, с. 74].

Словом, зрение и слух у Толстого как у писателя отменные. И они ему обычно необходимы для отражения внутренне-

го содержания персонажа, определяемого действием, выражающимся поступком или словом (в речи ярко проявляется характер). По мнению Толстого, именно его и должен определить писатель, найдя нужный фокус зрения: «Дело искусства — отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы» [4, с. 42].

Конечно, в повести есть действие, движение, жест (правда, последнее для Толстого лишь побочное средство). Но, несмотря на имеющиеся звуковые возможности, мы имеем в «Фальшивом купоне» практически беззвучный мир.

Интересно, что именно к этому, лишь движущемуся миру, почти лишенному других звуков кроме речи, обращается французский режиссер, для которого мир прежде всего звучит: «Делая фильмы, я слушаю их, как пианист слушает исполняемую им сонату, и подгоняю изображение под звук, а не наоборот. Наша зрительная система занимает огромную часть мозга — может быть, две трети. При этом зрительное изображение не так богато, не так разнообразно, не так глубоко, как воображение слуховое. Как это не учитывать, если знать, как важно воображение в любой творческой работе?» [2, с. 321]

Неужели лишь идея «стремительного распространения Зла и внезапное финальное появление Добра» стала единственной причиной обращения Брессона к этому «беззвучному» произведению Толстого, из которого он выбрасывает всю самую важную для писателя религиозную часть? Весьма вероятно. Однако несмотря на причину интереса, о которой автор фильма заявляет, есть еще некие смыслы, создающиеся часто помимо его воли. Они касают-

ся того, что же в действительности создал режиссер в своем фильме. И вот об этих смыслах хотелось сказать несколько слов.

Как строится эта экранизация? Брессон берет сюжет первой части повести, изрядно ее перерабатывает, при этом демонстрирует в фильме крупный звуковой план любого движения (все звуки усилены), то, чего нет у Толстого. Не слов, а именно звуков, зритель с особой отчетливостью слышит все, что происходит на экране, шелест пересчитываемых купюр, глухой стук поставленного на асфальт чемодана и так далее. Режиссер словно восполняет то, что утерял Толстой при описании этого мира, то, через что можно услышать историю, и приглушает то, на чем делает акцент Толстой. У Брессона история начинается со звуков автомата, выдающего купюры. Своего рода метафора рождения этого мира. Речь персонажей в фильме Брессона монотонна и маловыразительна в привычном смысле, а действия совершаются весьма обыденно. Брессон убирает все, как было выше сказано, касающееся шокирующих действий. Например, что произошло убийство топором, мы узнаем только после того, как Ивон смывает с него кровь в раковине. Брессон словно сглаживает, прячет то, что с таким ужасом видит Толстой... Более того, мы видим лишь отзвуки или фрагменты действий и скорее догадываемся о них (этот метод часто описывал Брессон). У Толстого же читатель становится свидетелем, как герой раскраивает голову топором, режет горло жертвам, как коллективно насмерть забивают всем миром вора...

Интересный подход. Брессон убирает все, что есть у Толстого, и предлагает то, чего у него нет. Скромное лаконичное безэмоциональное повествование в активно звучащем мире, лишенном авторских размышлений, в противовес ярко дей-

ствующему миру, да еще снабженному авторской дидактической мыслью. Это экранизация следует противоположным принципам поэтики Толстого. На экране своего рода анти-Толстой.

В связи с этим возникает вопрос: чем вызван такой подход? Конечно, если бы Брессон воспользовался классическими рецептами экранизации (кинематографическая выразительность должна быть найдена в структуре самого произведения литературного источника, в системе его выразительности), то мы имели бы традиционную и, наверное, в чем-то удачную экранизацию. Она была бы в меру иллюстративна, и в ней содержалась бы частичка произведения Толстого, тот самый дух произведения, о котором так любят рассуждать исследователи. Конечно, всегда можно сказать, что Брессон одолжил сюжет у Толстого и создавал свое произведение, преследуя свои цели, никак не сообразуясь с литературным источником, и это было бы правдой. Так делают почти все экранизаторы.

Однако рискнем предположить, что в данном случае мы имеем дело с особым случаем — созданием нового, отличного от толстовского, мира, пусть даже противоположного, но, скорее того, который потенциально порождает мир Толстого. Брессон снимает свой мир как некий исток, который в какой-то момент иссяк у Толстого и превратился в художественное пространство его литературного произведения. Он создал словно первоначальный мир обрывков реальности этой истории — истории человеческих действий и звуков, куда позже приходит Толстой со своим видением и идеями и где звуку не осталось больше места, кроме как «она постучалась» или «он закричал». Может быть, эта мысль не станет звучать слишком произвольной и фантастичной, если

в ее подкрепление привести еще одно наблюдение Владимира Набокова над характером толстовского мира.

Описывая метод изображения жизни Толстого, Набоков ни в коем случае не отказывает ему в остроте взгляда, хотя и не признает его исключительного величия в этой способности: «Великие художники всегда отличались зоркостью, и в том, что принято называть “реализмом” толстовских описаний, многие превосходили его. Хотя рядовой русский читатель и скажет, что в Толстом пленяет совершенная реальность его романов, словно ты встретился со старыми друзьями и очутился в знакомой обстановке, дело вовсе не в этом» [5, с. 223].

И вот очень важное для нас наблюдение Набокова: «Он открыл — так никогда и не узнав об этом — метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней. Он — единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. <...> ...В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию. Свойство не столько похвальное, сколько природное, присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения. Проза Толстого течет в такт нашему пульсу, его герои движутся в том же темпе, что прохожие под нашими окнами, пока мы сидим над книгой» [5, с. 223].

Время, о котором пишет Набоков, это время читательское — финальное, порождающее особое ощущение реальности, а у Брессона — изначальное, словно доисторическое, мы словно смотрим на синкретический сплав визуального и звукового,

на то, что еще не стало объектом авторской рефлексии. На то, что еще не приобрело черты литературного реализма. Гениальность Толстого, по Набокову, заключена в создании универсального читательского времени «здесь и сейчас». А Брессон создает для нас странное, непривычное, первородное, «сырое» время предыстории. То, что в своей первозданности с трудом может попасть на страницы произведения, зато его создание подвластно кинематографу. Литературный мир Толстого есть уже некий итог. Это некий финальный мир. Например, где обработанный, приглушенный автором звук второстепенен, потому что он не считается основным, а дополнительным. По нему понять ничего нельзя — только в дополнение к идее, к образу. Это похоже на мир ребенка, который слышит и видит лишь фрагменты, не скрепленные причинно-следственными связями. Брессону нужен Толстой как некая финальная точка, сформированный готовый мир, в котором Брессон должен обнаружить первоисток, именно подобное он и совершает. Интересно, что в поддержку этой идеи звучат и слова самого автора, который заблудился на уровне монтажа этого фильма. Брессон пожаловался, что в какой-то момент чуть не потерял нить повествования. При точно сформулированной структуре, воплощающей идею это сделать, было бы сложно. Вот что он говорит: «В “Деньгах” меня пугали частая перемена локаций, большие толпы людей и вероятность утратить нить сюжета. Но мне удалось найти звуковые связки между эпизодами — хотелось бы даже сказать “музыкальные”. По-могла звуковая нить» [2, с. 326].

Запоминается еще одна фраза Брессона, которая работает на эту концепцию и очень точно описывает тот изначальный, первобытный кинематографиче-

ский мир Брессона: «Мои герои похожи на потерпевших кораблекрушение, которые отправляются исследовать незнакомый остров, как в первые дни сотворения мира. Моим следующим фильмом станет “Книга Бытия”: я начну подготовку через несколько месяцев» [2, с. 327].

По всей видимости именно этот мир он мыслит зерном кинематографичности. Именно его противопоставляет традиционному фальшивому миру синема, который называет репродукцией реальности с использованием актеров, мизансцен и прочего («калька выученных чувств» по Брессону) — это по сути то, что создает театральный тон фильма. Как пишет киновед С. Смагина в своей книге «Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х годов)»: «...можно утверждать, что, несмотря на различные способы достижения выразительного эффекта, единым механизмом преобразования реальности в кинематографе и театре является театрализация» [7, с. 3].

Вот почему Брессону не нравилась идея синтетизма (понимание кино как синтетического искусства), как некое итоговое, уже сформированное единство, а у него в данном случае, с его первоначальным миром, создается кино синкретизма — пространство нерасчлененного образа, состоящего из разнородных и трудно разъединяемых элементов. Здесь любой звук и движение имеет одинаковую ценность. Он снимает кино синкретическое, с его первородным миром. Мир Толстого — это мир, от которого Брессон может оттолкнуться и двигаться по направлению к истоку. Поэтому он экранизирует то, что должно потом превратиться в толстовскую повесть, то, что Толстой выстроит и прокомментирует со всем своим дидактизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брессон Р. Кино огромно. В нем ничего не сделано // Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
2. Брессон Р. О, деньги, видимый нам бог! // Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
3. Зыховская Н.Л. Природный ольфакторий Л.Н. Толстого // Челябинский гуманитарий. 2013. № 3 (24). С. 52–54. EDN RPDGSP.
4. Л.Н. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. М.: Гослитиздат, 1955. 763 с.
5. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.
6. Ромм М. Умение видеть // Искусство кино. 1960. № 11. С. 74–79.
7. Смагина С.А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960–1980-х годов.). М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2014. 135 с. EDN VRSSCD.
8. Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html> (дата обращения: 05.08.2025).
9. Robert Bresson: The poetry of precision, Robert Bresson interview with Michel Ciment for American Film, 9 October, 1983, pp. 70–73.

REFERENCES

1. Bresson, R. Kino ogromno. V nem nichego ne sdelayano [The cinema is huge. Nothing has been done in it]. Bresson o Bressone. Interv`yu razny`x let (1943–1983), sobranny`e Milen Bresson [The collection Bresson on Bresson: Interviews 1943–1983 and Bresson's]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
2. Bresson, R. O, den`gi, vidimy`j nam bog! [Oh, money, the god we see!]. Bresson o Bressone. Interv`yu razny`x let (1943–1983), sobranny`e Milen Bresson [The collection Bresson on Bresson: Interviews 1943–1983 and Bresson's]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
3. Zy`xovskaya, N.L. Prirodny`j ol`faktorij L.N. Tolstogo [Tolstoy's Natural Olfactory Chamber]. Chelyabinskij gumanitarij, no. 3 (24), 2013, pp. 52–54. EDN RPDGSP. (In Russ.)
4. L.N. Tolstoj o literature: Stat'i. Pis'ma. Dnevniki [L.N. Tolstoy about literature: Articles. Letters. Diaries]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955, 763 p. (In Russ.)
5. Nabokov, V.V. Lekcii po russkoj literature [Lectures on Russian literature], per. s angl. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2015. 384 p. (In Russ.)
6. Romm, M. Umenie videt` [The ability to see]. Iskusstvo kino, no. 11. 1960, pp. 74–79 (In Russ.)
7. Smagina, S.A. Teatralizaciya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazy`ka (na materiale otechestvenny`x fil`mov vtoroj poloviny` 1960-x — 1980-x gg.) [Theatricalization of Cinema. Ways of Updating the Cinema Language (Based on Russian Films of the Second Half of the 1960s — 1980s)]. Moscow, Vserossijskij gosudarstvenny`j universitet kinematografii imeni S.A. Gerasimova (VGIK) Publ., 2014. 135 p. EDN VRSSCD. (In Russ.)
8. Tolstoj, L.N. Sevastopol`skie rasskazy` [Sevastopol Sketches]. Available at: <https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html> (Accessed 05 July 2025). (In Russ.)
9. Robert Bresson: The poetry of precision, Robert Bresson interview with Michel Ciment for American Film, 9 October, 1983, pp. 70–73.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **08.08.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **28.08.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **03.09.2025**