



Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма

И.К. Селиверстов

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0005-7835-8912

AuthorID: 1236194

Статья посвящена структуре обряда жертвоприношения земле в драматургии на материале фильмов «Земля» А.П. Довженко и «Бабы рязанские» О.И. Преображенской и И.К. Правова. В работе анализируются основные элементы аграрного обряда: участники, божество, цель жертвоприношения, мотив и объект жертвоприношения. Рассмотрена драматическая ситуация «кризиса обрядности», в ходе которого назревает борьба между «старым» и «новым» жречеством за право актуализировать миф о земле.

This article is devoted to a structure of an agrarian sacrifice ritual in a film's narration, basing on such films as "Earth" by A.P. Dovzhenko and "Ryazan women" by O.I. Preobrazhenskaya. During research main aspects of the ceremonial structure were characterized. It includes: participants of the ceremony, a presence of a deity, a purpose of the sacrifice, its motive and an object of sacrifice. It deals with a dramatical situation of "crisis of ceremony", causing a struggle between "old" and "new" priesthood for the right to actualize a myth of the Earth.

Введение

Всякий, кому довелось увидеть «Землю» А.П. Довженко, помнит открывающую фильм сцену: умирающий старик Семен лежит на опавших яблоках. Его смерть контрастирует с буйством и богатством окружающей природы. С загадочным спокойствием он ложится на землю и обещает сообщить о том, куда он попал: в рай или ад. Словно смерть — нечто вроде соседней губернии, откуда всегда можно послать весточку. В чем же причина такого отношения к смерти? Ответ на этот вопрос необходимо искать в земледельческих истоках славянской куль-

кинодраматургия,
А.П. Довженко,
жертвоприношение,
аграрный обряд,
О.И. Преображен-
ская, культ земли,
жречество, миф,
структура ритуала,
волшебная сказка

drama of the story,
A.P. Dovzhenko,
sacrifice,
agrarian ritual,
O.I. Preobrazhen-
skaya, cult of earth,
priesthood, myth,
ritual structure,
fairy tale

туры. Ключевую роль в ней играет миф о земле как о сакральной силе, в лоне которой человеку даруется жизнь и смерть [13, с. 236–241]. Этот миф закреплён в культурном коде крестьянства и дошел до современности через обряды и сказки [8]. О сказках написано довольно много, начиная с работ В.Я. Проппа [9]. По утверждению Е.М. Мелетинского, волшебная сказка отличается от обряда тем, что это «профанная» версия обрядовых действий, направленная на индивидуальное событие [6, с. 312–324]. Через сказку образ земли перекочевал в литературу, философию и, наконец, кинематограф. Причем в кинодраматургии наследие сказки оказалось чрезвычайно востребованным [7, с. 14–19]. В первую очередь благодаря исследованиям В.Я. Проппа, который выделил структурные и функциональные особенности волшебной сказки, обозначив основные схемы построения любого нарратива [9]. Сегодня исследователи видят прямую связь между конструированием жанрового кинематографа и волшебной сказкой [11]. Структуралистский подход, разработанный отечественным ученым, справедливо используется в нарратологии и преподавании кинодраматургии. Но что можно сказать об обряде? Известно, что сказка — это результат размежевания с обрядом [6, с. 312–324]. Е.М. Мелетинский, развивая идеи В.Я. Проппа, доказывает: обряд утверждает миф. Миф подразумевает коллективную судьбу космоса и человеческого племени, в то время как сказка направлена на индивидуальное событие [6, с. 312]. Слушатель сказки может поставить себя на место героя, прожить события вместе с ним [6, с. 321–324]. Это имеет прямое отношение к теории и практике кинодраматургии, которая, очевидно, чаще всего прибегает к личным историям, даже если пытается выразить события мирового масштаба. Имея же дело с обрядом, зритель приобщается к коллективному опыту, к представлениям об устройстве мира, его начале и конце [14, с. 188]. Разве, подобно сказке, обряд не проявляет себя вне своих исторических форм? Например, в виде элемента кинодраматургии? Целью данной статьи является попытка выявить структуру аграрного обряда и проанализировать, как он воплощается в сюжете фильма. В статье рассмотрена роль обряда как основы драматургии фильма на примере картин «Земля»¹ А.П. Довженко и «Бабы рязанские»² О.И. Преображенской и И.К. Правова.

Согласно определению В.Я. Проппа, обряд характеризуется «обращенностью в будущее» [10, с. 11]. Иными словами, обряд — это совокупность действий религиозного характера, направленная на поддержание и актуализацию мифа. В случае аграрного обряда — это миф о земле. Обряд обращается к коллективно-

¹ «Земля» (СССР, 1930, реж. А. Довженко, сцен. А. Довженко). — Здесь и далее в статье прим. авт.

² «Бабы рязанские» (1927, реж. О. Преображенская, И. Правов, сцен. О. Вишневская).

му опыту, утверждая основы и правила совместной жизни [16, с. 1–3]. Его также можно назвать архетипическим, ведь именно он задает тон общему действию, объединяя личные мотивы героев в общий архетипический нарратив [3, с. 82–85]. Об этом же говорит Н.А. Хренов, полемизируя с З. Кракауэром об архетипической природе кино [12, с. 221–271]. Если обряд сближается с мифом, значит, он архетипичен и может формировать основу сюжета кинофильма. Фильм как «система показа» наследует устойчивые мотивы и образы из коллективного прошлого и устанавливает его в коллективном настоящем [12, с. 253]. Более того, кино — это не просто ретранслятор архетипов в условиях XX века. Сам кинематограф может выполнять функцию обряда, утверждая или возрождая миф [12, с. 221–234].

Отсюда следует выделить основные задачи статьи, которые по формальным признакам совпадают со структурой обряда: 1) выявить участников обряда; 2) проанализировать цель обряда; 3) обозначить мотив участников обряда; 4) установить наличие жертвы или ее отсутствие; 5) охарактеризовать божество, ради которого разыгрывается церемониальное действие.

Аграрный миф и обряд

Начать, как бы парадоксально это ни звучало, необходимо с конца. С определения характерных черт божества и его связей с обрядовым действием. Представляется, что это внесет определенную ясность в понимании того процесса, который мы называем «поклонением земле». Аграрный обряд состоит из двух аспектов: непосредственно сам ритуал и божество земли. Между ними существует одна неявная, но крайне важная связь. Чем глубже исследователь погружается в семантику образа земли-матери, тем сильнее он убеждается, что никакого персонифицированного отражения у него нет. Земля — это не древнегреческая Деметра и даже не Зевс. О ней не сложено поэм, не создано поражающих своей сдержанной величием скульптур, которые могли бы украшать крестьянский «храм Зевса в Олимпии», но только где-нибудь в Рязанской области. Зато мы постоянно сталкиваемся с образом матери-земли в календарных песнях и обрядовых игрищах [10, с. 33–95]. На этот счет мы находим очень любопытное замечание у В.Я. Проппа, связанное с ритуальным уничтожением чучела «Костромы» и других «замещающих жертв»: «Но если уничтожаемые [во время обряда] существа не принадлежат к числу божеств, то кто же они? Дело не в “духе”, а в силе. Уничтожаемые существа — воплощение, сосредоточие растительной силы земли... Недоразвившиеся божества. Теория заимствова-

ния наших праздников из античности не подтверждается, так как русский материал значительно архаичнее. Он показывает земледельческую религию в ее исконных, древнейших формах» [10, с. 108]. Отечественный исследователь приходит к удивительному выводу: Земля — это главное и неизменное божество, в жертву которому приносятся другие силы, преимущественно растительные [10, с. 108–110]. Значит, главная цель аграрного обряда — напитать землю «силой», которая поможет ей разродиться и вознаградить участников обряда своими дарами. Но когда происходит этот обряд или вереница обрядов по наделению земли «силой»? Ответ на этот вопрос содержится в работах М. Элиаде и звучит он так: круглогодично. Аграрный обряд — это не формальная церемония, ограниченная временем и местом действия [15, с. 109]. Для земледельца, как утверждает М. Элиаде, земля — это сила, с которой он взаимодействует на практическом уровне: «Итак все надежды людей в аграрных обществах, сформированных на опыте общения с растительной жизнью, с самого начала были обращены на действие. Человек может рассчитывать на воскресение лишь в том случае, если он следует определенной линии и действует согласно установленным образцам; исполнение ритуала есть неотъемлемая часть его жизни» [13, с. 330]. «Действие» — ключевое слово, которое подразумевает постоянную связь человека земледельческой культуры с объектом поклонения. Возделывание земли — это цель на всю жизнь для всякого земледельца. Оно несет в себе одновременно и сакральный, и профанный смысл, если вообще имеет смысл говорить об их разграничении в контексте земледельческих культур. Образ земли довольно размыт, но круглогодичный цикл подготовки почвы, возделывания, сеяния и сбора жатвы строго регламентирован традицией. Возделывая почву, земледелец уже участвует в справлении аграрного обряда.

Таким образом, можно сказать, что участником обряда является каждый земледелец, участвующий в аграрных работах и отдающий свои или растительные силы ради плодородия божества земли. Но как это может повлиять на драматургию? В первую очередь в качестве предлагаемого обстоятельства широкого круга. Если допустить, что аграрный обряд свершается круглогодично, значит, влияние этого обряда мы можем найти в социальном устройстве изображаемого общества, в отношениях между персонажами, их мотивациях и нравственных ориентирах. Цель крестьянского сообщества, которое изображается в картинах «Земля» и «Бабы рязанские», — жертва человеческих и растительных сил земле. Вокруг этого действия возника-

ют такие институты, как свадьба, семейная иерархия и другие общественно-важные элементы жизни. Все, что принято сейчас называть «традиционным» укладом. Этим обусловлен и выбор анализируемых картин, потому что авторы пошли дальше простой иллюстрации аграрного обряда. В их картинах подспудно задается один, но крайне интересный с драматургической точки зрения вопрос: «Что, если земля не принимает наших жертв?» Что, если обряд больше не удовлетворяет нашим целям? Тогда мы имеем дело с драматической ситуацией кризиса обрядности и конфликтом «старого и нового». В «Земле» он заявляется отдельным интертитром и вложен в уста Петро: «По-новому жить я не умею, а по-старому жить не хочу». В «Бабах рязанских» выражением нового является большевичка Василиса, которая противостоит патриархальному деревенскому укладу. Значит, мы имеем дело не с формальной иллюстрацией аграрного обряда. Это было бы слишком просто. Кризис обряда запускает конфликт кинопроизведения. Конфликт, который мы обозначим следующим образом: «борьба нового и старого жречества».

«Земля» была снята в 1930 году и посвящена коллективизации. «Бабы рязанские» вышла в кинопрокат на три года раньше и представляет собой историю о жизни русской деревни в канун революции. Обе картины разоблачают патриархальный строй деревни, в которой правят либо кулаки, либо закостенелая традиция. Разрушение старого, как справедливо отмечает исследователь В.В. Виноградов, происходит благодаря жертвоприношению: «Изменение хода мира не может произойти без нового героя и обязательной жертвы, приносимой этому новому порядку» [2, с. 30]. Остается ответить на вопросы: каков этот герой и каков новый миропорядок?

Мать-земля предстает как обновляющийся источник плодородия. Земля — это лоно, откуда выходит и уходит человек, питая ее собственной силой [13, с. 241–248]. Теперь вернемся к тайне отношения к смерти, о которой было сказано в начале статьи. Смерть Семена спокойна, в ней нет намека на трагичность, нет средневекового «memento mori» [2, с. 26]. Кончается цикл, появляется молодой Василь — большевистский провозвестник нового мира. Он вступает в словесную перепалку с отцом, утверждая, что за быков нынче орденов не дают. Теперь «тысячелетнюю почву» взрывает не плуг, а трактор, но беспокойство это вызывает только у живых, а не у умирающего Семёна. В.Я. Пропп отмечает: мертвый — главный владелец земли и урожая. «Смерти, как полного прекращения существования, не было. Умершие продолжали жить под землей и имели над ней

большую власть, чем земледелец, ходивший по ней с плугом. Из глубин земли умершие могли воссылать урожай или неурожай, могли заставить землю родить или задержать ее силы...» [10, с. 33]. Представляется, что именно в этом кроется отсутствие трагичности и спокойное принятие смерти старым Семеном. Старик «на дорожку» перекусывает яблоком вместе с сидящими поодаль мальчиками. Они не боятся и с интересом разделяют ритуальную трапезу с умирающим. Одна и та же пища для старика и детей подчеркивает ритуальное родство и еще одну особенность восприятия смерти. В отличие от авраамических религий, тело мертвеца не воскресает. Оно продолжает свою жизнь в растительности. Как пишет В.Я. Пропп, мертвые в земледельческих культах «расцветают в злаках» [10, с. 106]. Семен знает, что трактор — это необходимое условие обновления земли. Ведь ему, как мертвому, ее законы известны лучше, чем живому Петру.

О.И. Преображенская, двигаясь в том же направлении мысли, предпочитает выражать ее через документальный, этнографически точный материал. «Бабы рязанские» построена на конкретных, имеющих временную привязку, чертах обряда. История семейства Широниных берет свое начало на исходе Масленицы. С так называемого «беления холстов», которым занимались крестьянские жены сразу же после дня весеннего равноденствия. Мы знакомимся с Анной и Иваном Широниным на фоне разостланных по земле белоснежных тканей. Эта небольшая, но очень точная деталь, которая так же свидетельствует о начале цикла. Обряд совпадает с началом нового года по аграрному календарю.

Кульминацией аграрного обряда является наличие ритуальной свадебной пары, которая предвещает торжество плодородия и окончание аграрного цикла. Этот мотив позднее переходит в волшебную сказку, трансформируясь в функцию запрета/разрешения на брак, а также преодоления социальных конфликтов: герой решает все свои проблемы, женившись на царевне, и т. п. [6, с. 312–324]. В представленных картинах мы имеем четыре пары. По две на каждый фильм. В «Земле» — это Василь и его невеста, но их союзу не суждено сбыться, потому что невинно убитый Хомой Василь — это жертва земле. После смерти молодого большевика возникает кадр с символической парой молодоженов, знаменующий собой принятие жертвы и конец аграрного цикла. В «Бабах рязанских» мы имеем дело с более сложной конструкцией. Здесь речь идет об истинном и ложном браке. Анна и Иван вступают в союз с одобрения ро-

дителей. Их свадьба пышно празднуется всей деревней, но таит в себе страшную тайну. Отец Ивана Василий дал добро на союз сына с дочерью, потому что сам болезненно любит Анну и насилует ее в отсутствие сына. Тем самым он дискредитирует в глазах зрителя традиционный свадебный обряд. Анна становится заложницей традиционных устоев, из-за которых ее клеймят и доводят до самоубийства. Интертитр перед смертью Анны обозначает временной промежуток действия: «В Успение Богородицы». «Успение» совпадает с аграрным Дожинком, то есть праздником последнего снопа [1, с. 169]. В этот день, когда вся деревня празднует окончание жатвы, Анна топится в реке, уподобляясь брошенным в воду венкам [10, с. 60–95]. Иная ситуация с парой Василисы и Николая. Их любовь запретна, потому что никто из родственников не дал своего одобрения. Они живут на отшибе, их дверь вымазывают дегтем в знак презрения, но любовь немыслима без нарушения запрета. Именно Василиса видит подноготную патриархальной деревни и забирает незаконнорожденного сына Анны, чтобы отнести его в большевистский «дворец сирот».

Итак, аграрные обряды имеют временные привязки, связанные с подготовкой сева, севом и жатвой и пр. В «Бабах рязанских» это время четко датируется: с окончания Масленицы по Успение Богородицы, или Дожинка, праздника последнего снопа. В «Земле» — условное, но не менее строгое время: время разражающейся дарами земли и «межвременье», в котором разворачивается второй акт фильма. Для сюжета это имеет важное значение, поскольку аграрный цикл имеет отношение к вертикальному времени. Это время сакрального действия [5, с. 174]. Зритель наблюдает процесс отмежевания элементов старого и нового мира. Кризис обрядности характеризуется приходом провозвестника будущего, подвижника нового социалистического строя и социалистической морали [4, с. 56]. В «Земле» — это Василь, которому поручена особая миссия — доставить в колхоз трактор, символ нового порядка. В «Бабах рязанских» — это Василиса, которая уходит строить «дворец сирот». «Тысячелетняя почва» нуждается в новой расстановке сил, которая предполагает выбор и принесение жертвы.

Нельзя не согласиться с В.В. Виноградовым в его трактовке символической смерти кулака Хомы: «Повторяя пляску Василя на кладбище, он кричит, признаваясь: “Я убил его ночью!” Но никто не слышит его, в сущности, уже мертвеца...» [2, с. 34]. Кулак нелепо ввинчивается головой в землю, как бы пытаясь войти в нее, но она его не принимает. В земле хоть и ле-

жат мертвые, но они мертвы по-другому. Белоконь же обречен на небытие, ему никогда не «расцвести в злаках» будущего мира [2, с. 34–35]. Цель аграрного обряда — обновление мира путем принесения жертвы земле. В обоих фильмах такой жертвой становится человек. «Радость смеха есть радость жизни. По народному воззрению, смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле этого слова. Этим объясняется наличие в фольклоре особого, ритуального смеха», — пишет В.Я. Пропп [10, с. 111]. Поэтому не стоит удивляться, что О.И. Преображенская монтирует трагическую смерть Анны параллельно с народными гуляниями и плясками. Анна, как и Василь, — это «персонаж — Кострома». В их смертях, как и в смерти Семена, нет ничего макабрического. Их смерть парадоксальным образом утверждает жизнь, превращая смерть в новое рождение.

Мы убедились, что игнорировать структуру обряда сложно, когда речь заходит об анализируемых фильмах. Зритель видит перед собой ритуальное действо под оберткой агитационного фильма. Как минимум в этом уже можно увидеть большую художественную ценность представленных картин. Но стоит вернуться к изначальному положению о конфликте жрецов. Как уже было отмечено, цель любого обряда — это утверждение мифа. Миф же подчиняет себе хозяйственную и культурную жизнь сообщества. Это утверждение представляет интерес для антрополога или фольклориста, но с точки зрения драматургии и художественного конфликта гораздо интереснее, если обряд проваливается. Земля не принимает жертву Хомы Белоконоя, отвергает традиционный уклад семейства Василия Широнина. В структуру обряда вводятся персонажи с болезненной мотивацией, которые дискредитируют предшествующую форму обряда. Именно в момент кризиса обрядности и появляется герой нового типа — большевик. Цель Василя и Василисы — не деконструкция мифа о земле, а деконструкция старого обряда. Трактор уничтожает не землю, а жрецов старого культа: кулаков Белоконой и дремучего Широнина. Их трагедию нужно расценивать не столько в терминах марксизма-ленинизма, сколько с точки зрения религиозного института справления культа. Кризис аграрного обряда требует прихода молодого большевистского жречества, выступающего за новые отношения с землей. Иными словами, в поэтическом осмыслении первых лет революции и коллективизации скрывается особый, прежде не отрефлексированный сюжет. Этот сюжет повествует о борьбе жрецов за право справления обряда.

Заключение

Анализ кинокартин «Земля» А.П. Довженко и «Бабы рязанские» О.И. Преображенской и И.К. Правова позволяет прийти к следующим выводам. Во-первых, кинематограф заимствует не только структуру волшебной сказки, но и структуру обряда. Она состоит из: 1) участников обряда; 2) цели обряда; 3) мотива участников обряда; 4) жертвы и 5) божества. Направленность обряда в будущее формирует контуры сюжета, утверждая конкретный миф и подчиняя ему логику развития драматургического действия. В случае с аграрным обрядом — это миф о земле. Он характеризуется следующими чертами: наличие божества земли, ритуальной пары молодоженов, необходимость жертвоприношения и временная регламентированность обряда, совпадающая со сроком аграрного цикла. Наличие персонажей, дискредитирующих традиционный обряд, и персонажей-провозвестников позволяет говорить об особом сюжете борьбы жрецов. Большевик, как представитель нового мира, — это герой, деконструирующий традиционные формы аграрного культа. Он появляется в момент кризиса обрядности, чтобы утвердить новую модель актуализации мифа о земле. Таким образом, структура обряда присутствует в кинематографе на уровне фабулы в виде предлагаемого обстоятельства широкого круга, предлагая персонажам действовать в контексте традиции своего сообщества и его институтов. На сюжетном уровне она формирует особый сюжет «борьбы жрецов», в котором прослеживается конфликт между обществом и божеством. ■

Для цитирования: Селиверстов И.К. Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 123-133.

For citation: Seliverstov I.K. Agrarian sacrifice ritual in the film's narration // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 123-133.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 814 с.
2. Виноградов В.В. Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия // Вестник ВГИК. Т. 13. № 3 (49), 2021. С. 25–42.
3. Давыдов И.П. Структурно-функциональный анализ архетипов коллективного бессознательного // Вестник Московского университета. М.: Изд-во Моск. Уни-та, 2016. С. 82–97.

4. Зубкина Ю.В. Мифология подвижничества в отечественном кинематографе 1930-х годов // Вестник ВГИК. Т. 10. № 3 (37). 2018. С. 55–65.
5. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
6. Мелетинский Е.М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // Миф и историческая поэтика. М.: РГГУ, 2018. С. 312–324.
7. Ощепкова А.И., Васильева А.П. Традиции волшебной сказки в современном кино // Филология и литературоведение. 2015. № 12. URL: <https://philology.snauka.ru/2015/12/1825> (дата обращения: 13.01.2024).
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. 364 с.
9. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 143 с.
10. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука, 1995. 174 с.
11. Спутницкая Н.Ю. Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино. На материале игровых фильмов 1930–2000-х гг.: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Спутницкая Нина Юрьевна; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т киноискусства]. М., 2010. 30 с.
12. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 701 с.
13. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. 488 с.
14. De Groof, M. Can a film be a ritual? On the possibility of reatualistic cinema. International conference on philosophy and film, Lisbon, vol. 1, 2015, pp. 186–198.
15. Gruenwald, I. Rituals and ritual theory: a methodological essay // The Oxford handbook of ritual and worship in the Hebrew Bible. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 109–123.
16. Nugteren, A. Introduction to the special issue “Religion, ritual and ritualistic objects” // Religions, vol. 10, 2019, pp. 1–14.

REFERENCES

1. Agapkina, T.A. Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenne-letnij cikl [Mythological bases of the Slavic folk calendar Spring-summer cycle]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 814 p. (In Russ.)
2. Vinogradov, V.V. Aleksandr Dovzhenko. Poeticheskoe prostranstvo bessmertiya [Alexander Dovzhenko. The poetic space of immortality], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3 (49), 2021, pp. 25–42. (In Russ.)
3. Davydov, I.P. Strukturno-funkcional'nyj analiz arhetipov kollektivnogo bessoznatel'nogo [Structural-functional analysis of archetypes of collective unconscious]. Moscow university bulletin. Publishing house of Moscow university. Moscow, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 2016, pp. 82–97. (In Russ.)
4. Zubkina, U.V. Mifologiya podvizhnichstva v otechestvennom kinematographe 1930-h godov [Mythology of “podvizhnichstvo” in Russian cinema of the 1930s], vol. 10. Vestnik VGIK, no. 3 (37), 2018, pp. 55–65. (In Russ.)

5. *Marievskaya, N.E.* Vremya v kino [Time in cinema]. Moscow, Progress-tradiciya Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)
6. *Meletinsky, E.M.* Zhenit'ba v volshebnoj skazke (ee funkciya i mesto v syuzhetnoj strukture) [Marriage in a fairy tale (its function and place in the storyline structure)]. Myth and historical poetics. Moscow, RSUH Publ., 2018, pp. 312–324. (In Russ.)
7. *Oshchepkova, A.I., Vasil'yeva, A.P.* (2015) Tradicii volshebnoj skazki v sovremennom kino [Traditions of fairy tale in modern cinema]. Filologiya i literaturovedenie. 2015. Vol. 12. Available at: <https://philology.snauka.ru/2015/12/1825> (Accessed: 13 January 2024). (In Russ.)
8. *Prop, V.Y.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Historical roots of the fairy tale]. St. Petersburg, Izdatelstvo Sankt-petersburgskogo universiteta Publ., 1996. 364 p. (In Russ.)
9. *Prop, V.Y.* Morfologiya russkoj skazki [Morphology of the Russian fairy tale]. Moscow, Labirint Publ., 2003. 143 p. (In Russ.)
10. *Prop, V.Y.* Russkie agrarnye prazdniki [Russian agrarian festivals]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1995. 174 p. (In Russ.)
11. *Sputnickaya, N.U.* Volshebnaya skazka i fol'klornye tradicii v rossijskom detskom kino. Na materiale igrovyh fil'mov 1930–2000-h gg.: special'nost' 17.00.03 "Kino-, tele- i drugie ekrannye iskusstva": avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. [Mesto zashhity': Nauch.-issled. in-t kinoiskusstva]. Moscow, 2010. 30 p. (In Russ.)
12. *Khrenov, N.A.* Kino: Reabilitaciya arhetipicheskoy real'nosti [Cinema: Rehabilitation of Archetypal Reality]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 701 p. (In Russ.)
13. *Eliade, M.* Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya [Patterns in Comparative Religion]. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 488 p. (In Russ.)
14. *De Groof, M.* Can a film be a ritual? On the possibility of reatualistic cinema. International conference on philosophy and film, Lisbon, 2015, Vol. 1, pp. 186–198.
15. *Gruenwald, I.* Rituals and ritual theory: a methodological essay. The Oxford handbook of ritual and worship in the Hebrew Bible. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 109–123.
16. *Nugteren, A.* Introduction to the special issue "Religion, ritual and ritualistic objects". Religions, vol. 10, 2019, pp. 1–14.

Статья поступила в редакцию 06.03.2024; одобрена после рецензирования 27.03.2024; принята к публикации 04.04.2024.

The article was submitted 06.03.2024; approved after reviewing 27.03.2024; accepted for publication 04.04.2024.