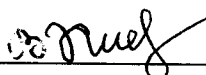


Министерство образования и науки Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)

Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП


« 8 » июня 2017 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

«КРОТКАЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И РОБЕРА БРЕССОНА


по основной образовательной программе подготовки бакалавров

направление подготовки - 45.03.01 Филология

Загоскина Арзу Эльдаровна

Руководитель ВКР

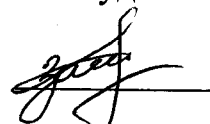
д-р филол. наук, доцент

 И. А. Поплавская

« 8 » июня 2017 г.

Автор работы

студентка группы № 1332

 А. Э. Загоскина

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	1
ГЛАВА 1.	7
Повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая»	7
1.1. Место повести «Кроткая» в «Дневнике писателя» за 1876 год	8
1.2. Проблематика и поэтика повести «Кроткая»	15
ГЛАВА 2. Фильм Робера Брессона «Кроткая».....	29
2.1. Творчество Р. Брессона в истории французского киноискусства	29
2.2. «Кроткая» Р. Брессона как кинематографическая интерпретация повести Ф. М. Достоевского.....	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ	59

ВВЕДЕНИЕ

Повесть Достоевского «Кроткая», одно из последних произведений писателя, была впервые опубликована в ноябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. Повесть часто становилась объектом исследований как русских, так и зарубежных литературоведов.

Одним из таких исследователей был Люциан Суханек (Lucjan Ludwik Suchanek), польский профессор Ягеллонского университета, который в 1985 г. опубликовал свою работу под названием «Молча говорить – повесть Ф. М. Достоевского Кроткая». В ней автор проводит подробный анализ произведения, описывает сюжет, героев, три попытки бунта Кроткой. Первое проявление бунта Кроткой, когда она обменяла бедной старухе-вдове дешевый медальон на браслет. Вторым проявлением бунта бывший офицер счел вопрос о причине его ухода из полка, когда Кроткая спросила его прямо: «Выгнали как труса?». Герой повести даже перед самим собой не хотел признаться в трусости, он считал, что не нарушил общепринятых правил. И, наконец, третья, самая смелая попытка бунта - это тайная встреча Кроткой с Ефимовичем, офицером, который скомпрометировал героя произведения, указав на него как на труса. Супружеской измены не было, но сцена имела переломное значение для отношения Кроткой к мужу. Она предприняла также попытку полного освобождения, намереваясь застрелить спящего супруга. Но была однако не способна к преступлению и заплатила продолжительной болезнью за свое намерение. Также Люциан Суханек пишет о том, что молчание героя (ростовщика) становится его своеобразной защитой: «Герой произведения говорит о себе: "Я мастер молча говорить, я всю жизнь свою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча". В другом месте он добавляет: "Я все молчал, и особенно, особенно с

ней молчал, до самого вчерашнего дня, - почему молчал? А как гордый человек"»¹.

Интересна работа В. А. Туниманова ««Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого (две исповеди)», 1999 г. Он выделил общее в обоих произведениях, а именно то, что герои «Кроткой» и «Крейцеровой сонаты» монологисты, ораторы, обвинители и защитники, обращающиеся к аудитории, к другим, к слушателям. Аутсайдеры, сторонящиеся людей, но одновременно одержимые потребностью излить душу, рассказать кому-то свои страшные истории. Они не могут не вспоминать, не могут не возвращаться к мучительным мгновениям прошлой жизни. Это герои особого разряда, философы и теоретики, их теории непосредственным образом связаны с трагическим жизненным опытом. Это «подпольные герои», но у каждого из них своё подполье, свой статус, свои психологические бездны и свои ораторско-стилистические приёмы. Тем поразительнее точки соприкосновения между ними.

Примечательна статья, опубликованная в 2011 г. Я. В. Кушнарченко под названием «Православная аксиология Ф. М. Достоевского на примере рассказа “Кроткая”». В своей статье автор предпринимает попытку философского обоснования «голословного», по словам самого Ф. М. Достоевского, тезиса о вере в бессмертие души как главной идее человеческой жизни. Я. В. Кушнарченко сосредотачивается на определении смысла понятий «вера», «разум», «любовь», «душа»; исследует соотношение веры и разума, веры и дел, веры и любви, опираясь на Священное Писание и святоотеческое наследие, представленное в статье работами преп. Максима Исповедника и преп. Иустина Поповича. На философском языке раскрывается основное содержание православной аксиологии Ф. М. Достоевского, включая цели, ценности и задачи человеческой жизни. Рассказ «Кроткая» рассматривается как практическая демонстрация основных

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973-1988. Т. XXIV. С. 14. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

выводов православной аксиологии Ф. М. Достоевского. В своей статье Я. В. Кушнарченко отмечает, что кульминацией, несомненно, выступает событие «падения пелены» с ума и сердца главных героев. Падение пелены сопровождается неизъяснимым восторгом и радостью, сравнимой, пожалуй, с радостью стиснутой до сего времени со всех сторон воды и вдруг вырвавшейся на простор и предавшейся полноте течения. Порыв любви, сопровождавшийся покаянными нотами, порыв благоволения к жене, жалость к ней, чуткость и одновременно восторг, жажда новых взаимоотношений в единстве и любви – вот что наполняло душу рассказчика в момент подлинной жизни его души.

Стоит также отметить статью 2011 г. профессора Владимира Гильманова «Тайна Жены в повести Ф. М. Достоевского "Кроткая" (к проблеме жанра и тайны онтологии)». В своей работе автор приходит к выводу, что «Кроткая» в педагогической публицистике Достоевского призвана к очистительному противостоянию уже начавшемуся «историческому беснованию» в России. Она стоит в ряду «пророческих попыток» Достоевского противопоставить «коду смерти» примечательную систематику эйдетической диалогии с «кодом жизни», поэтому несет в себе приметный «квант надежды»².

Исследованием этой повести занималась и В. В. Борисова, литературовед, доктор филологических наук. В 2012 г. она выпустила статью «Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского». В своей работе В. В. Борисова раскрывает интерпретационный код произведения. Обращение к этому коду помогает читателю постигнуть художественный замысел произведения. Он предполагает реконструкцию эмблемы, логика которой задается параметрами, установленными самим автором: это название-имя, которое оформляется ключевым словом, словесная «картинка» и толкование-резюме. Она выявила в своей статье то, что «две эмблемы в этом

² Гильманов В. - Тайна жены в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» (к проблеме жанра и тайны онтологии) // Балтийский филологический курьер. 2011. № 8. С. 163.

произведении определяют дихотомию восприятия. Имя у обеих эмблем может быть общее – это название рассказа, но тональность, или эмоционально-ценностная ориентация в его интерпретационных вариантах меняется. В одном случае она однозначно позитивная, возвышающая и оправдывающая героиню. В другом случае – это трагическая ирония, поскольку никакой кротости в Кроткой нет»³.

Обращался к анализу этой повести советский и американский лингвист, литературовед, писатель Александр Константинович Жолковский. В своей работе, выпущенной в 2013 г. - «Время, деньги и секреты авторства в «Кроткой» Достоевского» - он анализировал образ ростовщика. Общей целью статьи было продемонстрировать сплетение в «Кроткой» тем времени, денег, ростовщичества, категорий повествовательности, авторства, рационализма и христианской морали с автобиографическими, архетипическими и интертекстуальными мотивами. Как писал автор, «в плотной многослойности этого палимпсеста может крыться разгадка неотразимой убедительности рассказа»⁴.

Стоит отметить статью, которая была опубликована в 2014 г. Г.М. Ибатуллиной об этой повести. Ее исследования связаны с мифопоэтическими контекстами и жанровой природой произведения, в целом работа посвящена анализу принципов воплощения сюжетно-жанровых архетипов в художественной системе повести. Автор рассматривает два сказочных архетипических сюжета. Это сюжет о заколдованном царевиче и сюжет о Кощее.

В том же 2014 г. была опубликована ещё одна статья по этой теме А. В. Денисовой «Страдание тут очевидное...» («Кроткая» Ф. М. Достоевского в контексте «Дневника писателя» за 1876 год). Целью ее исследования было

³ Борисова В. В. Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского: [Электронный ресурс] // Вестник ЧелГУ. 2012. №13 (267) С.16. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/emblematicheskiy-kod-maloy-prozy-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 12.05.2017).

⁴ Жолковский А. К. "Кроткая": время-деньги-авторство: О повести Ф. М. Достоевского: [Электронный ресурс] // Октябрь: Независимый литературно-художественный журнал. 2013. № 5. С. 183-189. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/krotk.htm> (дата обращения: 12.05.2017).

изучить мотив отчаяния как основополагающий признак трагического изображения главных героев и показать, как этот мотив функционирует в контексте «Дневника писателя» Достоевского за 1876 г. В своей работе она приходит к выводу, что текст «Кроткой» обрамлен мотивом отчаяния, который видоизменяется в разных жизненных обстоятельствах. Исследовательница выделяет функции, которые этот мотив выполняет в тексте. Она пишет: «В самом «фантастическом рассказе» этот мотив, кроме продуцирующей, выполняет конструктивную, динамическую и семантическую функции. Он участвует в образовании сюжета рассказа, выступает в качестве момента его сюжетного действия, раскрывает свои значения, определяющие содержание сюжета. И это обусловлено самой природой творческого мышления Достоевского, для которого понимание внутренней обусловленности факта приходит через художественное творчество, осознаваемое как продолжение осуществления смысла самого факта»⁵.

В 2015 г. в журнале «Уральский филологический вестник» была опубликована статья О. М. Любимской «Мотив рая в творчестве Ф. М. Достоевского 1860-х - 1870-х гг.». О. М. Любимская исследовала мотив рая на примере трех произведений Ф. М. Достоевского, а именно: «Идиот» (1873), «Кроткая» (1876) и «Братья Карамазовы» (1880). Этот мотив она анализирует с точки зрения мифологической и религиозно-философских традиций. В своей работе она выявила, что «духовный рай в текстах Достоевского – это рай внутренний, раскрывающийся в глубине духа (он достигается через обожение и выход из временных рамок). Интерпретация мотива рая в творчестве Достоевского направлена на раскрытие его символики (многозначности и многоплановости), что позволяет выявить

⁵ Денисова А. В. «Страдание тут очевидное» («Кроткая» Ф. М. Достоевского в контексте «Дневника писателя» за 1876 год): [Электронный ресурс] // Российский гуманитарный журнал. 2014. №5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stradanie-tut-ochevidnoe-krotkaya-f-m-dostoevskogo-v-kontekste-dnevnikapisatelya-za-1876-god> (дата обращения: 13.05.2017).

глубинный смысл произведений, художественно-философскую модель мира писателя»⁶.

Одно из новейших исследований было опубликовано в 2016 г. Оно принадлежит И. Ф. Прийма и называется «Макропроблемы в малой прозе "Дневника писателя" Ф. М. Достоевского». Его работа посвящена расшифровке дополнительных значений малой прозы в "Дневнике писателя" и решению проблем по установлению скрытых связей отдельных произведений малой прозы с основным публицистическим текстом. Исследование выявляет тесную взаимосвязь малой прозы с русско-славянской тематикой "Дневника" и позволяет утверждать, что в "Мужике Марее", "Столетней" и в особенности в "Кроткой" автор посредством художественных образов анализирует такие макропроблемы, как историческая роль русского народа, положение славян в Европе, борьба славян за независимость. Он пишет о том, что самоубийство главной героини не является главной темой рассказа, «поскольку самоубийство в повести не предмет специального анализа, а лишь развязка основной коллизии, так же как в «Сне смешного человека» оно – только завязка...в основной части «Кроткая» – глубокий психологический этюд, заключающий «роковой поединок» двух своеобразных характеров, ярко выписанных образов»⁷. Рассказ «Кроткая» не перестает быть актуальным объектом исследования и анализируется в разных аспектах: в литературоведческом, лингвистическом, историко-культурном и религиозно-философском.

⁶ Любимская О. М. Мотив рая в творчестве Ф. М. Достоевского 1860-х - 1870-х гг. : [Электронный ресурс] // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2015. №5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/motiv-рая-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo-1860-h-1870-h-gg> (дата обращения: 13.05.2017).

⁷ Прийма И.Ф. Макропроблемы в малой прозе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского.: [Электронный ресурс] //Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 8(62): в 2-х ч. Ч. 2. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_26289608_79024026.pdf (дата обращения 13.05.2017).

ГЛАВА 1.

Повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая»

Заглавие в творчестве Ф.М. Достоевского практически во всех случаях является смысловой или композиционной доминантой текста, рассмотрение которой позволяет глубже понять систему образов произведения, его конфликт или развитие авторской идеи. Поэтому для начала хотелось бы дать определение понятия «кротость».

КРОТОСТЬ — качество, высоко ценимое на Руси. По определению святого Игнатия Брянчанинова, кротость — смиренная преданность Богу, соединенная с верой и осененная Божественной благодатью, покорность сердца уму.

Св. Кирилл Туровский произнес слова, ставшие народной пословицей: «Не ищи мудрости, а ищи кротости». «Кроткое слово гнев побеждает», — говорили русские люди. «Лютость бедит (приводит к беде), кротость побеждает». «Аще обрящещи кротость, одолееш мудрость». «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его». «Духом кротости, а не палкой по кости».

Вообще понятие кротости тесно связано с понятием «смирение». В энциклопедии «Русская цивилизация» даётся следующее определение этого понятия: доверие и покорность Богу, умаление себя или признание своего ничтожества, когда оно относится к предметам высшего достоинства (В.С. Соловьев). Смирение есть проявление духовной мощи в победе над самостью (Н.А. Бердяев). В понятиях Святой Руси смирение — одна из главных духовно-нравственных ценностей: «Смиренье — Богу угожденье, уму просвещенье, душе спасенье, дому благословенье и людям утешенье»⁸. Но, как мы видим из текста, героиню Достоевского нельзя назвать кроткой и смиренной. Появляется некий диссонанс между номинацией и сущностью.

⁸ Платонов О. А. Энциклопедический словарь Русской цивилизации. Святая Русь. М.: Православное изд-во «Энциклопедия русской цивилизации», 2000. С. 348.

Стоит отметить, что при работе над повестью Достоевский допускал возможность изменения заглавия произведения. В одном из черновых набросков повести рядом с заглавием «Кроткая» он записал другой вариант названия – «Запуганная». Показательно, что это заглавие следует за ставшим окончательным – «Кроткая» – и служит своеобразным уточнением к нему.

Таким образом, заглавие повести «Кроткая» указывает на важную роль героини: в ней она – центральная фигура внутреннего мира текста, один из адресатов исповеди рассказчика, постоянная тема его монолога. Заглавие представлено словом, обозначающим нравственные качества человека, и совмещает собственно номинативную функцию с оценочной. Поэтому можно говорить о том, что доминанта текста связана с выражением этической оценки, что вообще характерно для произведений Достоевского.

1.1. Место повести «Кроткая» в «Дневнике писателя» за 1876 год

Повесть "Кроткая" (у автора - фантастический рассказ) была задумана в 1869 г., написана в течение трех недель, в период с конца октября до 19 ноября 1876 г. Впервые она появляется в "Дневнике писателя" (Ноябрь. 1876). Первые наброски к «Кроткой» были сделаны в конце октября — начале ноября 1876 г. Они отрывочны, разрознены, покрывают страницы в самых разных направлениях. Многие найденные здесь выражения и слова («Строгое удивление», «Пелена», «Да здравствует электричество человеческой мысли», «Я победил, а она навеки побеждена» (XXIV, 317-318)) почти без изменений как опорные точки вошли в окончательный текст.

Любопытна запись: «Подобная же мысль была весьма уместно выражена еще прежде в романе графа Сальяса „Пугачевцы“», расположенная рядом с записями о пении Кроткой, вызвавшем удивление мужа, проснувшегося от «сна гордости»: «Что ж, да она обо мне совсем позабыла?» (XXIV, 318). Достоевский, очевидно, имел ввиду эпизоды из романа Е. А. Салиаса де Турнемира «Пугачевцы», относящиеся к переживаниям героини

Милуши после того, как она убедилась в измене мужа. Характерная и «уместная» черта в поведении героини исторического романа Салиаса, запомнившаяся Достоевскому, — переодевание в присутствии мужа, о котором Милуша в своем горе позабыла: «Милуша не обращала внимание ни на что, кроме своей косы, и не заметила движения мужа <...> Милуша сидела на постели, понурившись, и глубоко задумалась, глядя на пол <...> под взглядом Данилы она очнулась, ярко зарумянилось ее лицо и, собрав в руку ворот сорочки, она отвернулась от мужа»⁹.

Измученная «системой» офицера-ростовщика, героиня Достоевского так же «забывает» о существовании мужа: тягостное молчание, господствовавшее в больших и чистых комнатах держателя кассы ссуд, вдруг прерывается пением Кроткой. И это пение стремительно направляет повесть к трагическому финалу: сначала «падает пелена», затем — бурные и сокрушившие Кроткую признания мужа и, наконец, самоубийство отчаявшейся, не могущей принять любовь мужа женщины.

Черновой вариант редакции повести трижды прерывается набросками, и дата «19 ноября» в большей мере фиксирует момент, когда Достоевский приступил к новой и весьма решительной правке рукописи. Последним в ряду многочисленных подготовительных и черновых материалов является оглавление, возникшее, по некоторым источникам, уже в конце ноября, когда началась работа Достоевского над наборной рукописью.

На окончательную отделку текста повести и написание предисловия к ней «От автора» ушла почти вся последняя декада ноября. Несколько задержала работу болезнь, о которой сообщил 21 ноября Достоевский К. И. Масленникову: «...я заболел и ничем не занимался, а теперь подавлен моими занятиями». Печатный текст повести существенно отличается от черновой рукописи. Многие мотивы и эпизоды отпали: рассказ Кроткой о пикнике и пирожках, публикация в «Московских ведомостях», посещение героем шлюхи (XXIV, 325, 341, 355). Подвергнул Достоевский текст черновой

⁹ Салиас Е. Пугачевцы. М., 1874. Т. 3. С. 331—332.

рукописи и значительной стилистической правке. Изменения коснулись и образа героя-ростовщика, который в черновой рукописи больше подходил под разряд «хищных» типов. В печатном тексте мотивы чрезмерной, умышленной жестокости Достоевский смягчает. Изменения в психологическом портрете героя были вызваны серьезными внутренними причинами. Они прямо связаны с переменами в эмоциональном строе повести и перераспределением трагических мотивов: некоторые утратили первоначальную резкость и были частично сокращены (сладострастие, касса ссуд, почти садистская система укрощения), другие, напротив, были усилены и лейтмотивом с постепенным усилением к финалу проведены через весь монолог героя: молчание, «суд», смерть.

Это одно из последних произведений Достоевского. Если говорить о литературном контексте, то мотив отчаяния, который пронизывает всю повесть Достоевского, включает «Кроткую» в общий контекст выпусков «Дневника писателя» за октябрь-декабрь 1876 г. И в этом я не совсем согласна с О. Юрьевой, которая пишет «о некоем внутреннем антагонизме между суждениями Достоевского-публициста и Достоевского-художника». Первый представляет самоубийцу как жертву, второй как палача»¹⁰. Можно говорить о том, что как такового внутреннего противоречия нет. Вероятнее всего, речь идет о развитии и видоизменении тематического мотива «последней черты», безысходности и отчаяния. Имея это в виду, можно сделать вывод, что в данном случае мотив выполняет функцию связи, который объединяет материал «Дневника» в цельное смысловое пространство, обновляет старые смыслы и открывает новые.

Октябрьский выпуск «Дневника писателя» открывает глава «Простое, но мудреное дело», в которой Достоевский пишет о Екатерине Корниловой, которая выбросила с четвертого этажа «свою маленькую падчерицу, шести лет». Достоевский утверждал, что для начала необходимо вникнуть глубже в

¹⁰ Юрьева О. Ю. Бунт против тирании и тирания бунта // Достоевский и мировая культура. Альманах №21. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 93.

суть дела, принять во внимание «аффект беременности». Муж Корниловой «с нею, по показаниям ее, ссорился, не пускал ее в гости к родным, да и родных ее не принимал к себе, попрекал ее покойной женой своей и тем, что при той хозяйстве у него шло лучше, и т.д. и т.д., словом, «довел ее до того, что она перестала любить его» (XXIII, 136). Логику действий Корниловой можно объяснить чувством человека, который отчаялся обрести семейное благополучие.

Этот случай не связан конкретно с самоубийством как таковым. Но стоит отметить: она сама на себя донесла в полицию, и неизвестно еще, как она выдержит два года каторжных работ, а затем – вечное поселение в Сибири. «Преступница первая же считает себя виновною, – пишет Достоевский, – она сознается сейчас же после преступления, созналась и через полгода на суде. Так и в Сибирь, может быть, пойдет, по совести и глубоко в душе считая себя виновною; так и умрет, может быть, каясь в последний час и считая себя душегубкой» (XXIII, 139–140). В этой ситуации мотив оказывается заявленным, а далее он получает развитие в главе «Два самоубийства», в которой речь идет о самоубийстве Лизы Герцен и о другом, кротком, смиренном самоубийстве молодой швеи, выбросившейся из окна, «держа в руках образ». На первый взгляд, эти два факта противопоставляются друг другу. Но к Лизе Герцен автор вернется позже, в пятой главе декабрьского выпуска «О самоубийстве и высокомерии», в которой он акцентирует ее отчаяние: провокационная предсмертная записка, как она характеризуется в главе «Два самоубийства», теперь, по мнению Достоевского, «свидетельствует, напротив, о страдальческом, мучительном настроении ее духа, о ее отчаянии в последнюю минуту жизни... Страдание тут очевидное, и умерла она непременно... много мучившись» (XXIV, 54).

В первой главе этого же декабрьского выпуска «Дневника писателя» «Опять о простом, но мудреном деле» Достоевский снова напишет о Корниловой. Федор Михайлович вспоминает октябрьский выпуск «Дневника», а после делится впечатлениями от своих разговоров с

надзирательницами острога, в котором оказалась Корнилова после родов. Достоевского поразило преобразование Корниловой: из существа злого, невежливого «явилось существо доброе, простодушное, кроткое» (XXIV, 40).

После выхода «Кроткой» в 1877 г. Достоевский публикует «фантастический рассказ» «Сон смешного человека». Этот рассказ об одиноком молодом человеке, всё его окружение с детства считало его чудачком, и из-за поселившейся в нём идеи герой решает застрелиться. Но перед самым выстрелом из револьвера он засыпает. Просыпается герой совсем другим человеком с осознанием того, что лучше сеять добро и любовь в несовершенном мире, чем наоборот. Поэтому можно говорить о том, что «фантастический рассказ» «Кроткая» получается обрамленным материалом, где видоизменяется мотив отчаяния, который можно применить к разным жизненным обстоятельствам, разным психологическим и социальным типам. Толчком к написанию повести «Кроткая» послужило чтение газетных сообщений об участившихся в 70-х гг. девятнадцатого века случаях самоубийства среди молодежи. Писателя поразили образ "кроткой" самоубийцы - швеи, Марьи Борисовой, выбросившейся из окна с образом в руках. Об этом сообщили петербургские газеты 2 октября 1876 г. "Этот образ в руке - странная и неслыханная еще в самоубийстве черта!" - писал о трагедии этой молодой девушки (покончившей с собой, "потому что она никак не могла приискать себе для пропитания работы") Достоевский в предыдущем, октябрьском номере "Дневника". Труднейшая задача, стоявшая перед Достоевским в процессе работы над «Кроткой», — это поиски верного «тона», специфической повествовательной формы, способных передать трагизм «факта», одновременно «простого» и «фантастического». Очевидно, что поискам верного направления, структуре внутреннего монолога уделено значительное место в первоначальных черновых набросках. Значимо стремление Достоевского избежать чрезмерной «психологии»: «Главное: без психологии, одно описание, до самого падения в ноги, и там уж он объясняет

всё: как он ее любил, как он, может быть, ломался, но это простительно» (XXIV, 317). Еще важнее развернутое объяснение необычной формы монолога. Ср.: «Само собою, что вылетают слова слишком нетерпеливые, наивные и неожиданные, непоследовательные, себе противуречащие, но искренние, хотя бы даже и ужасно лживые, ибо человек лжет иногда очень искренно, особенно когда сам себя желает уверить в правде своей лжи. Как бы подслушивал ходящего и бормочущего» (XXIV, 317).

Из этой заметки родилось знаменитое предисловие «От автора» с объяснением «фантастичности» формы произведения и отсылкой к авторитету В. Гюго. Автор пишет: «Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» (...) допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту». Ряд деталей биографии героя писателю подсказал процесс вдовы изгнанного из полка и ставшего ростовщиком гвардейского капитана Седкова (март-апрель 1875), пытавшейся при жизни мужа от отвращения к нему и его профессии покончить с собой, а после его смерти подделавшей его завещание. Достоевский в этой повести хотел показать «человека из подполья», или, даже точнее, «человека из подвала», «человека из подземелья». Цитата автора из «Дневника писателя»: «С месяц тому назад, во всех петербургских газетах появилось несколько коротеньких строчек мелким шрифтом об одном петербургском самоубийстве: выбросилась из окна, из четвёртого этажа, одна бедная молодая девушка, швея, — «потому что никак не могла приискать себе для пропитания работы». Прибавлялось, что выбросилась она и упала на землю, держа в руках образ. Этот образ в руках — странная и неслыханная ещё в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить, «бог не захотел» и — умерла, помолившись. Об

иных вещах, как они с виду ни просты, долго не перестаёт думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль. Вот эта-то смерть и напомнила мне о сообщённом мне ещё летом самоубийстве дочери эмигранта. Но какие, однако же, два разные создания, точно обе с двух разных планет! И какие две разные смерти! А которая из этих душ больше мучилась на земле, если только приличен и позволителен такой праздный вопрос?».

И. А. Бунин, со слов его жены Веры Николаевны Муромцевой-Буниной, так выразился о «Кроткой»: «Вчера Ян сказал: Ну, я прочёл «Кроткую». И теперь ясно понял, почему я не люблю Достоевского. Всё прекрасно, тонко, умно, но он рассказчик, гениальный, но рассказчик, а вот Толстой — другое. Вот поехал бы Достоевский в Альпы и стал бы о них рассказывать. Рассказал бы хорошо, а Толстой дал бы какую-нибудь черту, одну, другую — и Альпы выросли бы перед глазами»¹¹

В подготовительных материалах к рассказу несколько раз упоминается Шекспир: «Ричард Шекспира... Купил Шекспира. Спросила меня: что такое компромисс? Я отвечал» (XXIV, 330–331). В комментариях к Полному собранию сочинений Достоевского отмечается: «Возможно, именно Шекспир „подсказал Достоевскому форму монолога героя: речь, обращенную к миру, к невидимым слушателям. Сбивающаяся, мечущаяся в поисках оправдания и истины речь офицера-ростовщика сродни монологам Отелло и короля Лира в последних актах трагедии Шекспира, а также монологу Ричарда III в одноименной хронике, где герой-злодей с предельной искренностью, отмечая жалкие оправдания, выносит себе смертный приговор» (XXIV, 388–389).

Есть предположение, что Шекспир «подсказал» Достоевскому и трагичность как основную черту в изображении главных героев повести. Как отметил Р. Г. Назиров, трагедия в произведениях Достоевского «развивается на базе шекспировско-пушкинской традиции и отчасти “Фауста” Гёте... Идя

¹¹ Бунин И. А. Устами Буниных. М., 1924. Т. 2. С. 48.

по стопам Бальзака, поднявшего почти до шекспировской высоты изображения страстей в современной ему буржуазной среде, Достоевский воплощает трагедию в современном ему русском быту»¹².

Интересно толкование трагического у Достоевского, которое дает Р. А. Гальцева. Она пишет: «Главная тема трагедии у Достоевского – испытание глубин человека на путях свободы... За свободой и через нее открывается более глубокая, этическая природа человека – сердце и совесть. И в этом источник трагизма и катарсиса мира Достоевского. Трагическое выступает у Достоевского как сущностно-серьезное: жизненное событие потому и является трагическим потрясением, что оно прикасается к миру подлинного бытия, нравственного абсолюта»¹³. С этим толкованием перекликается ещё одно определение, которое дает Г. К. Щенников: «Трагическое (Достоевского. – А. Д.) развивается из неограниченной стихии индивидуализма»¹⁴.

1.2. Проблематика и поэтика повести «Кроткая»

Повесть состоит из двух глав и краткого предисловия «от автора», в котором Достоевский объясняет, почему свое произведение он назвал «фантастический рассказ». Он пишет: «Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно <...>. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о

¹² Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982. С. 102.

¹³ Гальцева Р. А. Трагическое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 598.

¹⁴ Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 211.

записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю фантастическим». «Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце... Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» (XXIV, 5).

Очень важно то определение, которое дает герою Достоевский, – «несчастный». Он переживает ужасные, но вместе с тем высокие в своей трагичности моменты – через страдание – к истине. Это момент катарсиса, который проявляется в почти исступленных финальных репликах, обращенных к миру, людям, Богу: «Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера?» (XXIV, 35). О произошедшем переломе в душе Ростовщика свидетельствует и то, что он, по сути неверующий человек, все же обращается к Новому Завету и неточно цитирует Евангелие от Иоанна: «Люди, любите друг друга» – кто это сказал? чей это завет?» (XXIV, 35). В черновых набросках равнодушие героя к религии еще более подчеркнуто. Он не может молиться, и в его хорошо подобранной библиотеке нет псалтыри: «Я вот что хочу: я хочу псалтырь читать. Но по-славянски не умею и псалтыри нет! Послать в церковь; ночь. Господи, лучше не думать, лучше бы не думать» (XXIV, 353).

Также стоит отметить, что Достоевский не дает имен своим героям, а в тексте они упоминаются только как «Кроткая» и «Ростовщик». В своем исследовании Л.П. Гроссман пишет о том, что номинация «Кроткая» носит обобщенный характер: субстантивированное прилагательное кроткая, заменяя имя собственное, выделяет сущностный качественный признак, который не предполагает индивидуализации¹⁵. Столь же обобщенными представляются и другие наименования, входящие в номинационный ряд героини в произведении: барышня – эта шестнадцатилетняя – невеста – десятилетняя девочка – женщина – эта прелесть – небо – большое существо –

¹⁵ Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского / отв. ред. Н.Л. Степанов, Д.Д. Благой [и др.]. – М.: АН СССР, 1959. С. 145.

невинность – преступница – барыня – слепая – мертвая. Все это – или имена, определяющие общественное положение лица, или оценочные существительные, или субстантивированные прилагательные.

Абсолютно отчаявшейся, оказавшейся в безвыходной ситуации предстает Кроткая. Сирота, которая живет «у беспорядочных теток три года в рабстве», терпит унижения тяжелой работой (детей теткиных учила, белье шила, полы мыла), наконец, пугающая перспектива быть выданной (проданной) за лавочника «с двумя бакалейными», который «двух жен усахарил и искал третью». Заклады вещей («серебряные позолоченные сережечки, дрянненький медальончик, остатки старой заячьей куцавецки»), на полученные от закладов гроши публикация объявлений в газете о поиске места работы – и настойчиво надвигающийся со своим предложением о замужестве купец (он уже и вечером приехал, и «привез из лавки фунт конфет в полтинник»). Становится понятным, что Кроткую охватывает ужас, отчаяние от невозможности изменить то материальное положение, в котором она оказывается. Но – не только. Она должна выбирать «из двух несчастий» одно. Как об этом «проговорит» ее муж, «кто был для нее тогда хуже – я аль купец? Купец, или закладчик, цитирующий Гете»? (XXIV, 12).

В «Кроткой», помимо мотива отчаяния, отчетливо прослеживается мотив рая как сада, который имеет основополагающее значение. На протяжении всей повести слово «рай» употребляется всего два раза. Но важно отметить то, что употребляется оно в финале, когда Ростовщик коренным образом меняет свое мировоззрение и приходит к истине: «Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, – и пусть, ну что же? Всё и было бы так, всё бы и оставалось так. Рассказывала бы только мне как другу, – вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, – ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы...» (XXIV, 35). В повести

обнаруживается присутствие внешнего и внутреннего рая. С одной стороны, можно говорить о том, что рай мог бы быть в душе героя, а с другой стороны, этот рай имеет видимые очертания. Закладчик хотел «оградить» им свою жену, «насадить» рай «кругом» нее – это закрытое пространство в виде сада, который имеет форму круга. Эти свойства указывают на библейский образ рая как сада. Но если следовать мысли Достоевского, для того, чтобы насадить вокруг рай, необходимо сначала обрести его в душе: «Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя!» (Там же).

Стоит отметить, что и в Священном Писании, и у Достоевского употребляется одно и то же слово и словоформа («насадил»). Но отличие в том, что в Книге Бытия глагол употреблен в реальной, утвердительной форме, а в «Кроткой» – в сослагательной. Герой хотел бы насадить рай вокруг своей возлюбленной, но уже не может, так как она умерла. Время для деятельной любви прошло. Идея о том, что «ад – это страдание о том, что нельзя уже более любить», будет раскрыта в романе «Братья Карамазовы» (XIV, 292). Насадить рай вокруг жены герой хотел во французском приморском городке Булонь. После своей исповеди перед возлюбленной, подавления гордыни и предчувствия их семейного счастья герой обещает увезти Кроткую в Булонь, чтобы начать всё сначала: «Весь этот вечер я не отходил от нее. Я всё ей говорил, что повезу ее в Булонь купаться в море, теперь, сейчас, через две недели, что у ней такой надтреснутый голосок, я сказал давеча, что я закрою кассу, продам Добронравову, что начнется всё новое, а главное, в Булонь, в Булонь!» (XXIV, 28). В этом отрывке находит свое подтверждение мысль о том, что герой представляет себе рай как сад, отовсюду огороженный. Начать новую жизнь у моря – это значит обрести рай (его признаки – теплый южный климат, море, горы, виноградник).

Еще до встречи с Кроткой Ростовщик хотел уехать от людей и суеты к морю, в небольшой поселок для тихой, спокойной жизни. И ради этого он открыл кассу ссуд, стал ростовщиком. Из повести: «Да, я имел право

захотеть себя тогда обеспечить и открыть эту кассу». «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам» (XXIV, 30). Когда у него появилась любимая женщина, герой захотел забрать ее с собой, подарить ей эту счастливую жизнь. Автор пишет: «Главное, тут эта поездка в Булонь. Я почему-то всё думал, что Булонь – это всё, что в Булони что-то заключается окончательное. В Булонь, в Булонь!.. Я с безумием ждал утра» (XXIV, 29). Рай есть способность любить, любить активно и деятельно, чего герой «Кроткой» уже не может сделать. Отстукивающий время маятник напоминает ему, что он теперь в аду: «Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (XXIV, 35). В этом эпизоде стучащий маятник является символом потерянного рая, атрибутом ада.

О. Юрьева в своём исследовании отметила, что поведенческий модус Кроткой определяется постоянным столкновением кроткости и дерзости. Стоит уточнить: состоянием отчаяния, в котором сплетаются ощущения неизбежности принесения себя в жертву – но кому? чему? – и непрерывное подавление естественно присущего каждой личности стремления быть значимым самому по себе, стремления к благополучию, подавления гордости, которая проявляется и в том, как загораются глаза, как вспыхивает все лицо. Ср.: «Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но – как загорелись!» А отсюда и стремление постараться полюбить, «не захотеть обманываться полулюбовью». Жизненная ситуация, в которой оказалась героиня «фантастического рассказа» Достоевского, – это

роковая черта, предел перед последним решением. С «недоверчивой, молчаливой, нехорошей улыбкой» Кроткая входит в дом ростовщика: «Правда и то, что ей уж некуда было идти...» (XXIV, 14).

Необходимо определить принадлежность данного текста к художественным модусам. Можно отнести эту повесть к драматическому модусу художественности. Драматизация (которую в качестве типа эстетического завершения категорически не следует смешивать с принадлежностью к драматургии) исходит из того, что «ничто не проходит бесследно, и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни»¹⁶. Однако при драматическом модусе художественности участие личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой самоопределения и внешней (событийной) несвободой самопроявления. Формула драматического модуса художественности — избыточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы). Возникает хронотоп порога и пути, разлук и встреч, способ актуализации драматизма в данном случае — страдание. В драматическом художественном мире одиночество, «являясь сутью бытия драматической личности, тем не менее не тотально... драматизм знает обретение себя в «другом»... но не позволяет драматическим «я» и «ты» слиться в единое идиллическое «мы»¹⁷.

Также в тексте проявляются черты и элегического модуса художественности, а именно то, что он является плодом эстетического освоения внутренней обособленности частного бытия. Элегическое «я» есть цепь мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью состояний внутренней жизни, оно уже любой своей событийной границы, остающейся в прошлом и тем самым принадлежащей не «мне», а всеобщему бытию других в его неизбывности. Элегический катарсис есть «чувство живой грусти об исчезнувшем», в котором «я» переживает свою выключенность из

¹⁶ Чехов А. П. Повесть «Моя жизнь» (рассказ провинциала) // Сочинения в 18 томах // Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. — М.: Наука, 1977. — Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894—1897. — С. 192—280.

¹⁷ Тамарченко Н.Д. (ред). Теория литературы: В 2 т. М.: 2004. - Т.1. - С. 71-72.

дальнейшего течения жизни, что представляет собой антиидиллическое мироотношение. Формула элегического модуса художественности — недостаточность внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы)¹⁸.

Достоевский поднимает следующие проблемы в своей повести:

1. О приговоренности к смерти всякого человека, пришедшего в мир.
2. Люди выполняют друг для друга функцию тюремщика, мучителя, палача.
3. Показывает реалии своего времени. Кроткая совершает те или иные действия от безвыходности, от невозможности изменить ту жизненную ситуацию, в которой она оказывается.

В предисловии «От автора» Достоевский дает предварительный комментарий к состоянию мужа, «у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении... Он и оправдывает себя, и обвиняет ее... он действительно уясняет себе дело... Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце... Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» (XXIV, 5).

Вначале ростовщик не выделяет Кроткую среди прочих посетителей. Она приносит вещи, которые дороги ей как память, они для неё «драгоценность... все, что оставалось у ней от папаши и от мамашы». Наиболее подробно описывается несколько ее закладов. Остатки старой кацавейки, сигарный янтарный мундштук, а когда «у ней и мундштуки уже вышли... она принесла этот образ (решилась принести) ...». Оговорка героя очень важна: решилась принести. Это значит, он уловил, почувствовал приближение девушки к последней черте.

Кроткая приносит ростовщику икону. Примечательно, что слово «икона» не употребляется в повествовании. Героиня закладывает «образ

¹⁸ Там же. С. 70-71.

Богородицы... домашний, семейный, старинный». Образ дорог, но по-разному – для ростовщика и девушки. Для нее он – последнее, что осталось от дома, ему нет цены, и это понимает ростовщик, отказывающийся принять икону, но оценивающий стоимость ризы в рублях («рублей шесть стоит»). Однако икона все равно оказывается заложенной, несмотря на то, что герой отказался снять с нее ризу, а просто поставил ее в киот с другими образами, но дал за икону пять рублей. Героиня отдает последнее. Если вспомнить распространенное обращение к Богородице («Богородица, заступница милосердная, спаси и помилуй»), то окажется, что Кроткая лишается последней опоры и защиты.

Сам ростовщик живет с постоянной мыслью о мести своему прошлому. Потеря репутации, выход из полка, бедность, когда он тоже оказывается у последней черты («я остался без гроша на улице... тут три года мрачных воспоминаний и даже дом Вяземского»). Он вспоминает чувство отъединенности от людей, которое он тогда испытывал: «О, меня не любили никогда даже в школе. Меня всегда и везде не любили... мрачное прошлое и навеки испорченная репутация моей чести томили меня каждый час, каждую минуту» (XXIV, 23). У последней черты он оказывается и тогда, когда Кроткая решилась на убийство, когда ощутил он «у виска...холодное прикосновение железа». Когда он услышал пение жены, герой почувствовал «недоумение и страшное удивление»; потрясенный тем, что она про него забыла, он испытывает отчаяние: «И я понимал вполне мое отчаяние, о, понимал! <...> Я все видел, все до последней черты, видел и знал лучше всех; все мое отчаяние стояло на виду!» (XXIV, 28). Однако настоящее отчаяние охватывает его только тогда, когда он остается один после смерти жены: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?».

«Тишина продолжалась, и вдруг я ощутил у виска, у волос моих, холодное прикосновение железа. Вы спросите: твердо ли я надеялся, что спасусь? Отвечу вам, как перед Богом: не имел никакой надежды, кроме разве одного шанса из ста. Для чего же принимал смерть? А я спрошу: на что

мне была жизнь после револьвера, поднятого на меня обожаемым мною существом? Кроме того, я знал всей силой моего существа, что между нами в это самое мгновение идет борьба. Страшный поединок на жизнь и смерть, поединок вот того самого вчерашнего труса, выгнанного за трусость товарищами. Я знал это, и она это знала, если только угадала правду, что я не сплю» (XXIV, 21). Этот отрывок представляет собой полифонический диалог. Он воспринимается как один из самых кульминационных отрывков из всей повести. Это и диалог с самим собой, и диалог с читателем. В нем происходит вторичное реконструирование событий, герой проживает уже прошедшую эмоциональную ситуацию еще раз, но уже спустя время, в настоящем. Достоевскому удается передать напряженность ситуации через эпитеты (холодное прикосновение железа), риторические вопросы, которые Ростовщик задает самому себе.

«Может быть, этого и не было, может быть, я этого и не мыслил тогда, но это всё же должно было быть, хоть без мысли, потому что я только и делал, что об этом думал потом каждый час моей жизни» (XXIV, 22). Герой рефлексировал, пытается осознать себя в тот момент, понять свои чувства. Он находится в смятении, обилие глаголов («может быть», «мыслил», «должно было», «делал» и т.д.) передают стремительность потока воспоминаний Ростовщика.

«Но вы зададите опять вопрос: зачем же ее не спас от злодейства? О, я тысячу раз задавал себе потом этот вопрос — каждый раз, когда, с холодом в спине, припоминал ту секунду. Но душа моя была тогда в мрачном отчаянии: я погибал, я сам погибал, так кого ж бы я мог спасти? И почему вы знаете, хотел ли бы еще я тогда кого спасти? Почему знать, что я тогда мог чувствовать?» (XXIV, 22). В отрывке описывается экзистенциальная ситуация, переломный момент. Событие представлено как рефлексия героя. Ситуация в этом отрывке связана с передачей двух временных потоков: синхронного и диахронного. Герой пытается найти ответы в самом себе,

задает риторические вопросы. С помощью повторов глагола (я погибал, я сам погибал) автор старается усилить эффект отчаяния, смятения героя.

«Сознание, однако ж, кипело; секунды шли, тишина была мертвая; она всё стояла надо мной, — и вдруг я вздрогнул от надежды! Я быстро открыл глаза. Ее уже не было в комнате. Я встал с постели: я победил, — и она была навеки побеждена!» (XXIV, 22). В этом фрагменте наблюдается контраст статики и динамики, присутствующее здесь обилие глаголов («шли», «вздрогнул», «открыл» и т.д.) создает эффект стремительности, быстрой смены действий, развязка наступает очень быстро.

«Я прямо подошел и сел подле на стул, вплоть, как помешанный. Она быстро на меня посмотрела, как бы испугавшись: я взял ее за руку и не помню, что сказал ей, то есть хотел сказать, потому что я даже и не мог говорить правильно. Голос мой срывался и не слушался. Да я и не знал, что сказать, а только задыхался» (XXIV, 27) - в этом фрагменте использован прием невыразимого эмоционального состояния. Описание внутреннего состояния через внешние физические проявления, динамика раскрывается через употребление глаголов («подошел», «сел», «посмотрела», «взял» и т.д.).

Следующий отрывок интересен тем, что он воспринимается как поведенческий текст, который читатель должен расшифровать. Ср.: «- Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь! - вдруг пролепетал я что-то глупое, - о, до ума ли было? Она опять вздрогнула и отшатнулась в сильном испуге, глядя на мое лицо, но вдруг - строгое удивление выразилось в глазах ее. Да, удивление, и строгое. Она смотрела на меня большими глазами. Эта строгость, это строгое удивление разом так и разmozжили меня: "Так тебе еще любви? любви?" - как будто спросилось вдруг в этом удивлении, хоть она и молчала. Но я все прочел, все. Все во мне сотряслось, и я так и рухнул к ногам ее. Да, я свалился ей в ноги. Она быстро вскочила, но я с чрезвычайною силою удержал ее за обе руки» (XXIV, 28). В этом эпизоде ярко передана двойственность состояний героев — её нелюбовь и его

преклонение. Усиление эмоционально-экспрессивной оценки создаётся за счет повторов, риторических вопросов.

«И я понимал вполне мое отчаяние, о, понимал! Но, верите ли, восторг кипел в моем сердце до того неудержимо, что я думал, что я умру. Я целовал ее ноги в упоении и в счастье. Да, в счастье, безмерном и бесконечном, и это при понимании-то всего безвыходного моего отчаяния! Я плакал, говорил что-то, но не мог говорить. Испуг и удивление сменились в ней вдруг какою-то озабоченною мыслью, чрезвычайным вопросом, и она странно смотрела на меня, дико даже, она хотела что-то поскорее понять и улыбнулась. Ей было страшно стыдно, что я целую ее ноги, и она отнимала их, но я тут же целовал то место на полу, где стояла ее нога. Она видела это и стала вдруг смеяться от стыда (знаете это, когда смеются от стыда). Наступала истерика, я это видел, руки ее вздрагивали, - я об этом не думал и все бормотал ей, что я ее люблю, что я не встану, "дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться..." Не знаю, не помню, - и вдруг она зарыдала и затряслась; наступил страшный припадок истерики. Я испугал ее» (XXIV, 28). Здесь через исповедь представлена попытка преодолеть «я» ростовщика, осознать в себе другое «я» (высшее «я»), и удержать это внутри.

Стоит отметить такое качество главного героя, как его склонность к скрупулезному, педантичному подсчету денег – это склонность человека, внутренние интересы которого далеки от денег и от меркантилизма вообще. В душе Ростовщик презирает деньги, но он вынужден их заработать для того, чтобы «достигнуть цели», доказать свою значимость обществу, оскорбившему его. Чтобы оправдать свою скарედность, он большое внимание в разговорах с Кроткой уделяет деньгам, стремится доказать себе и ей, что желание скопить деньги не порок, а разумный взгляд на вещи, реалистический подход; отрицать же значимость денег – значит поддаваться «слепоте куриной прекрасных сердец», закрывать глаза розовым флером первых, «дешевых» «впечатлений бытия».

Кроткая изначально выступала для героя в качестве материального приобретения, но в итоге сам ростовщик становится ее вещью. В сознании героя борются три человека: 1. ростовщик 2. муж 3. струсивший офицер. Смерть героини понимается как избавление от того тяжкого бремени, которое взвалил на нее герой в виде своей любви. Кроткая понимала, что герой сделал для нее очень многое, спас её, но как человек он был ей неприятен, она никогда не смогла бы полюбить его, по складу своего характера она не смогла бы больше выносить такого существования и поэтому принимает для себя непростое решение - уйти из жизни. И делает она это с иконой в руках, пытаясь тем самым спасти себя перед Богом, потому что, как известно, православие считает самоубийство самым тяжким по последствиям грехом, т.к. человек, совершивший это по духовно-психологической слабости, отчаянию и неразумению, уже не имеет возможности покаяться при жизни и обрести оправдание после смерти. Не радость Богообщения в раю, а мрак ада становится вечной обителью самоубийц.

На протяжении всего рассказа герой скрывает от себя сам свои чувства, свою любовь к Кроткой, которую он полюбил уже тогда, когда строил план, в котором сам себя видел ее освободителем. «Разве не любил я ее даже тогда уже?» - говорит он. И в долгие зимние вечера, когда она перестали общаться, он часто глядел на нее украдкой. А молчал он из гордости, чтобы она сама догадалась о том, что в душе он благородный человек. Весь его монолог сводится к тому, чтобы заставить себя, наконец, увидеть и признать то, что он уже с самого начала знает и видит, что он замучил героиню. Он хотел гармонии и счастья, но прятал свои истинные чувства из-за гордости, не допускал никаких порывов, чтобы не унизиться и не показаться смешным. Если она бросалась обнимать его, то он принимал это холодно, «мне надо было твердого счастья, с уважением от нее». Когда Кроткая при первых встречах с ним с восторгом рассказывала о себе, о своем детстве, он на все это упоение отвечал благосклонным молчанием. Можно говорить о том, что

своей главной жизненной идеей герой рассказа поставил себе установку – оставаться загадкой для жены, провести дистанцию, выдержать как можно дольше это отъединение. Ростовщик не сразу осознает всю губительность данных идей и душевных устремлений и еще достаточное количество раз на протяжении своего монолога скажет о том, что его система была верная, что, на самом деле, жена во всем виновата. Лишь в конце своей исповеди главный герой, как отметил в предисловии к рассказу Ф. М. Достоевский, приходит, наконец, к правде. Ср.: «Правда неотразимо возвышает его ум и сердце. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого». В чем заключается эта истина? Ростовщик внезапно осознает, что замыкание на себя – это бред и мука, это смерть! Своим устремлением на разъединение он во многом подтолкнул жену к самоубийству, заставил ее свыкнуться с мыслью о том, что разъединение – это норма («я думала, что вы меня оставите так»), в конце концов, спровоцировал ее болезнь: «Измучил я ее – вот что!». Герой понимает, что именно оскудение любви – причина произошедшей трагедии.

Несмотря на то, что в душе он страстно любил жену и страдал от своего духовного одиночества, герой решается открыть ей свою истинную натуру и признается ей в любви только в самом конце. Таким образом, страдая от одиночества, он сам оттолкнул единственное любимое им существо, стал причиной смерти жены и уже навсегда остался один. Его «победа» над Кроткой отозвалась бедой: он губит ее.

Стоит отметить символы, встречающиеся в тексте. Под символом понимается сохранение исходного значения слова, при заметном его расширении. Символический характер во второй главе «Кроткой» приобретают пространственные образы: дважды – в сцене не свершившегося убийства и перед самоубийством – героиня становится у стены, смерти она ищет в отворенном окне. Образ стены, который появляется в ситуации выбора, – это знак замкнутости пространства и невозможности выхода из него; отворенное окно, напротив, – символ освобождения, преодоления

«демонской твердыни». Сохранившая веру героиня принимает смерть как волю Бога и предает себя в его руки, а символом покрова, защиты в тексте выступает старинный, семейный образ Богоматери.

В произведениях Ф.М. Достоевского смерть одного человека часто истолковывается как гибель мира, в конкретном же случае это смерть Кроткой, которую рассказчик сопоставляет с небом. В финале повести она сближается с солнцем, переставшим «живить» вселенную. Свет и любовь, которые именно Кроткая могла привнести в мир, не смогли в нем существовать. Истинное значение кротости, внутреннего смирения – это та «правда», к которой в конце повести приходит рассказчик: «Добрые и кроткие недолго сопротивляются» (XXIV, 8). Заглавие «Кроткой» соотносится и с евангельским текстом: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Евангелие от Матфея, 5:5).

Фантастический рассказ «Кроткая», который составляет основное содержание ноябрьского «Дневника писателя» за 1876 г., можно назвать центральным в контексте всего выпуска. Его тематика тесно переплетается и с другими произведениями Ф. М. Достоевского. Здесь, если перефразировать писателя, «все противоречия вместе живут». Конфликт «фантастического рассказа», как верно отметила О. Юрьева, это «столкновение двух эгоистических, даже эгоцентрических натур, в душах которых христианские добродетели вытеснены обидой и гордыней»¹⁹. В желании каждого из героев идти до конца, в неспособности принять другого и суметь понять его, в стремлении унижить друг друга Кроткая и Ростовщик строят свои отношения как поединок. Мотив дуэли можно назвать конструктивным, «по дуэльной модели строятся не только отношения героев друг с другом, но и их взаимоотношения с миром»²⁰.

¹⁹ Юрьева О. Ю. Бунт против тирании и тирания бунта // Достоевский и мировая культура. Альманах №21. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 99.

²⁰ Там же. С. 98.

ГЛАВА 2. Фильм Робера Брессона «Кроткая»

Существует большое количество экранизаций и театральных постановок по этой повести. В 1960 г. актёром и режиссёром Александром Борисовым на киностудии «Ленфильм» был снят одноимённый фильм. Главные роли исполнили Андрей Попов и Ия Саввина.

В 1969 г. французским режиссёром Робером Брессоном и чешским режиссёром Станиславом Барабашем независимо друг от друга были сняты фильмы «Кроткая» (фр. *Une femme douce* и чеш. *Krotká* соответственно).

В 1985 г. польским режиссёром Петром Думала (польск. *Piotr Dumala*) на студии «Studio Miniatur Filmowy» был снят рисованный мультипликационный фильм «Łagodna»

В 1992 г. режиссёром Автандилом Варсимашвили на киностудии «Арси» был снят одноимённый фильм. В фильме снимались: Лев Дуров, Нино Тархан-Моурави, Мурман Джинория. Художник: М. Чавчавадзе.

В 1995 г. польским режиссёром Мариушом Трелиньским был снят одноимённый фильм «Łagodna». В фильме снимались: Януш Гайос, Доминика Осталовска, Данута Стенка.

В 2000 г. режиссёром Евгением Ростовским снят одноимённый фильм-балет. В фильме снимались: Диана Вишнева, Фарух Рузиматов, Роман Жилкин, И.Ториашвили, О.Обуховская, О.Евстигнеева, Н.Шольц. Премьера фильма состоялась в 2000 г. в музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.

В 2015 г. режиссёром Эллой Архангельской снят фильм «Клетка». В фильме снимались: Даниил Спиваковский, Елена Радевич, Михаил Горевой, Дмитрий Нагиев.

2.1. Творчество Р. Брессона в истории французского киноискусства

Картина Робера Брессона получила в 1969 г. — приз «Серебряная раковина» кинофестиваля в Сан-Себастьяне. Брессоновский кинематограф

нравственных проблем и категорического экзистенциального выбора, как правило, основанный на литературных источниках, получил воплощение в довольно аскетическом киноязыке с намеренным отказом от павильонных съемок, спецэффектов, в большинстве случаев и от профессиональных актёров. В этом фильме свою первую роль исполнила актриса и модель Доминик Санда. Действие фильма переносится в современность.

Краткая биографическая справка.

Робер Брессон родился в 1907 г. Он получил художественное образование и через много лет скажет: «Я художник, и поэтому в кино избегаю живописи». Первый свой фильм – «Дела общественные» - Брессон снял в 1934 г. Он не сохранился, судя по описаниям, это – гротескная политическая комедия в духе «Утино супа» братьев Маркс. В годы войны Брессон (вернувшийся из лагеря для военнопленных) снял два фильма: «Грешные ангелы» и «Дамы Булонского леса». В них можно увидеть признаки зрелого брессоновского стиля, но в оценке «Дам Булонского леса» сложно не согласиться с английским критиком К. Тайненом: уже в 60-е годы этот фильм выглядел невыносимо старомодным.

Настоящий Брессон начинается с «Дневника сельского священника» (1951), а окончательно его стиль формируется в фильме «Приговоренный к смерти бежал» (1956). Воспитанный в католической традиции, Брессон абсолютно не вписывается в метафорический, барочный, часто жестокий кинематограф «режиссеров-католиков» (Вайда). Принципиальный отказ от символизма, аскетический стиль, предельно серьезное пристальное взглядывание в предметы, их «одухотворение» - всё преследует одну цель: выразить божественное, сверхъестественное («трансцендентальное», по определению Шредера, американского кинорежиссера) средствами «чистого кино», не используя основу в виде идеологизированных сюжетов, философских споров, религиозных метафор, выразительной музыки. Автор книги о Брессоне Мишесль Эстев отмечает его «ориентацию на высокую французскую классику XVII века – Корнеля, Расина, а также Монтеня и

«романтиков», к которым он причисляет Бальзака, Диккенса и Достоевского»²¹.

Такой же ненужной основой Брессон считал актёрский профессионализм, психологическую (т.е. «театральную») манеру игры. В его фильмах играют не актеры, а «модели» (по выражению самого Брессона). Точнее, не играют, а существуют, и камера с предельным вниманием фиксирует их существование. В 60-е гг. происходит феноменальный взлёт Брессона, один за другим выходят его киношедевры: «Карманник» (1959, по мнению Луи Малля – один из четырёх важнейших фильмов в истории кино), «Ау, Бальтазар» (1966 г.), «Мушкетт» (1967 г.).

Брессон в работе опирается на своих любимых авторов – Бернаноса и Достоевского. В одном из своих интервью он прокомментировал это: «Я хочу держаться подальше от литературы, как и от любого другого искусства. Потому-то я и говорю о книгах, что беру свои идеи именно из них, у Достоевского и прочих. Но я немного застенчив, и не хочу много об этом говорить. Не из-за лени, а из-за того, что всегда хотел работать. На обдумывание фильма у меня уходит два-три года. Слишком много. До сих пор я нашел только двух писателей, с которыми мог бы согласиться: Жоржа Бернаноса — не в полной мере, не во многом, и, конечно, Достоевского. Мне бы хотелось, чтобы источник моих фильмов был во мне самом, а не в литературе. Но даже если я делаю фильм по Достоевскому, я стараюсь обойтись без литературщины. Пытаюсь подобраться к чувству самого автора и отобрать то, что не противоречит мне самому. Я ставлю фильм не для того, чтобы показать произведение Достоевского»²². Режиссер воссоздаёт на экране бесконечно печальный и мучительный мир, в котором бог присутствует, - но это ничего не меняет.

В мире Брессона чудес не бывает, в нем умирают беззащитные ослик Бальтазар и девочка Мушкетт, в нем казнят другую героиню – Жанну д'Арк

²¹ Цыркун Н. А. Достоевский по Брессону. Киноведческие записки. 1990. Вып. 5. С. 77.

²² Шредер П. Вероятно, Робер Брессон. Интервью // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 343.

(«Процесс Жанны д'Арк», 1962 г.). К концу 60-х гг. Брессон превратился в живого классика, кумира молодых режиссеров – от создателей «новой волны» до Тарковского. Стиль его не меняется (хотя, начиная с 1969 г. Брессон снимает цветные фильмы).

Брессон сохраняет верность Достоевскому (уже «Карманник» был очень вольной версией «Преступления и наказания»), экранизирует «Записки из подполья» (1969 г.) и роман «Белые ночи» (1971 г.). Фильм «Вероятно, дьявол» полон скрытыми цитатами из «Братьев Карамазовых». «Лучшие из нас, – писал французский писатель, принадлежащий кругу так называемого «католического возрождения» и Франсуа Мориак, – более или менее сознательно пытаются согласовать французскую упорядоченность с русской сложностью. Но для этого им приходится ничем не пренебрегать в человеке. Ничто человеческое им не чуждо: современный романист не сомневается, что его настоятельнейшее призвание — раскрыть тайну сердец, которая, по уверениям Маритена, скрыта даже от ангелов»²³. В 1974 г. режиссер реализует свою давнюю мечту – ставит исторический фильм «Ланселот Озерный». Лучшая брессоновская картина 70-х годов – «Возможно дьявол» (1977 г.): в нём наблюдается соединение некоторых мотивов Достоевского с размышлением о результатах «молодёжной революции» 1968 г. Последний свой фильм - «Деньги» - Брессон снял в 1983 г. Это была вольная экранизация «Фальшивого купона» Льва Толстого. Схематизм позднего Толстого прекрасно совместился с доведённой до предела аскетической стилистикой Брессона. Последние 16 лет режиссер не снимал фильмы, получая различные почётные призы, успел прочитать 5 монографий о себе и увидеть фильм, посвященный своему творчеству. Для Брессона, который выводит на экран, как Достоевский на страницы своих книг – убийц, самоубийц, воров, проституток, тайна сердца человека – это не только темные силы души, но и сила самосозидания. Почти все персонажи Брессона в том или ином смысле изгои, люди, которые выпали из «нормы», из

²³ Мориак Ф. Не покоряться ночи. М., 1986, С. 325.

привычного течения жизни: «охваченный святой агонией кюре из Амбрикура; вор-карманник; представшая перед судом Жанна д'Арк; вор и убийца Ивон; ненавидимая сверстниками дикарка Мушетт; испытывающая отвращение к деньгам, не понимаемая мужем Кроткая — все они ищут в мире готовых истин подлинного бытия, иначе говоря, — смысла жизни, хотя почти никогда не формулируют таким образом свою задачу, кроме разве интеллектуального Шарля («Вероятно, дьявол») — и каждый делает это на свой страх и риск, вступая в поединок или союз даже с самой смертью»²⁴.

Его авторитет в мире кино был необычайно велик. Сложнее говорить о последователях режиссера. У Брессона нет очевидных кинематографических учителей и предшественников. Будучи современником и классиком «поэтического реализма» и авторов «новой волны», а также режиссеров «неоакадемического» кинематографа 70-х годов, он практически не пересекался с ними, не поддаваясь модным веяниям, но и сам не оказывая явного влияния (хотя «новая волна» восприняла некоторые брессоновские установки — прежде всего отказ от театрального, символического, живописного кинематографа. Повлиял он, кажется, и на таких «странных», «маргинальных» авторов, как Морис Пиала). В.В. Виноградов пишет о Брессоне: «Методология режиссера, круг интересующих его проблем всегда находились в стороне от магистральных веяний. Ему скорее был присущ образ затворника, решающего сущностные проблемы бытия и не стремящегося быть понятным и широко известным. Его восприятие этого вида искусства было отлично от общепринятого. Исповедуя иные выразительные приемы, подчас противоположные традиционным, Брессон считал, что суть нового искусства заключается не во внешней эффектности и развлекательности, а в раскрытии природы вещей и событий»²⁵.

За пределами Франции последователей Брессона больше. Естественно, он стал ориентиром для режиссеров, увлеченных философской и

²⁴ Цыркун Н. А. Достоевский по Брессону. Киноведческие записки. 1990. Вып. 5. С. 78.

²⁵ Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209

религиозной проблематикой, среди них Кшиштоф Кесьлёвский и Андрей Тарковский. О влиянии Р. Брессона на А. Тарковского говорил сам режиссер. Обратимся к отрывку из интервью Андрея Тарковского с Шарлем-Анри де Брантом: «*Ш.-А. де Брант*. Вы утверждали, что очень любите Робера Брессона. Но разве ваши фильмы не противоположны его работам? Брессон обрывает сцену, не давая решения главных вопросов, лишь обозначая, намекая на них...

А. Тарковский. Для меня Робер Брессон — лучший режиссер в мире. Я испытываю по отношению к нему глубочайшее уважение. Однако я не вижу большого сходства между нами. Да, он обрывает сцену, чего никогда не сделаю я... для меня это все равно, что убить живое существо»²⁶. В других своих интервью режиссер очень часто ссылаясь на Робера Брессона: «Брессон – единственный режиссер в мире, который достиг абсолютной простоты в кинематографе. Он для меня всегда является примером гениальной простоты. Аскетизма»²⁷. Ср. в другом интервью: «В каком-то смысле он сближается в своем стремлении с восточным искусством дзеновского, что ли, толка, где форма настолько изысканна, настолько последовательна, что она уже перестает существовать. Фон становится очевиднее, нежели смысл, который за этим стоит... У Брессона какой-то невероятный, совершенный аскетизм. Это уже абсолютное отсутствие формы перед лицом правды жизни, и это уже смыкается со своей противоположностью и превращается в абсолютную форму. В чистое кино, в чистое искусство, где нет ни грани похожести на жизнь, а с другой стороны, все это тут же превращается в абсолютное правдоподобие. Именно эта пульсация создает почти тошнотворное ощущение, будто находишься на палубе корабля, качающегося на мертвой зыби. Это действует совершенно необратимо. Нечто подобное бывает тогда, когда хочется что-то вспомнить и никак не удается. Возникает какой-то мотив, интонация, тень, что ли, мысли,

²⁶ Тарковский А. «Вера — это единственное, что может спасти человека». Интервью с Шарлем-Анри де Брантом. «Искусство кино». 1989. № 2.

²⁷ Тарковский А. в интервью Тонино Гуэрре. 1979.

которую невозможно ухватить, но она все время носится в сознании. Такое мучительное состояние очень напоминает мне некоторые сцены у Брессона. Я, пожалуй, не испытывал никогда большего волнения, чем смотря картины Брессона»²⁸.

Но и такой вроде бы далёкий от метафизических исканий автор, как Аки Каурисмяки, называет Брессона одним из двух важнейших для себя режиссеров. Эти не похожие ни на кого авторы перенимали не стилистику Брессона, а нечто менее осязаемое, но более важное: серьезность, чувство ответственности, доверие к самой природе кинематографа – «письма изображениями и звуками». Как было сказано ранее, что у Брессона образы переходят из одного фильма в другой, обретая концентрацию и мощь. Его символизм никогда не бывает бесплотен, он основывается на исторических реалиях и на переживании художником того, что каждый христианин должен переживать как свою личную боль, я имею в виду ужас греха, который сейчас воцаряется в мире. Но христианская интуиция дает Брессону и нам вместе с ним вдохновение, утешение, укрепление в том, что и Господь все это видит, знает и допускает по бесконечной Его любви к человеку, по доверию к нему и по бесконечной надежде на каждого из нас. Такую надежду может иметь только любовь. Только любовь может так доверять тому, кто столько раз ее предавал. Это присутствует, подчеркну, практически в каждом его фильме, несмотря на предельный трагизм происходящего, точнее сказать, не вопреки, а именно в контексте предельного трагизма происходящего. Это ощущение Бога, присутствующего во всем, не покидает зрителя²⁹.

2.2. «Кроткая» Р. Брессона как кинематографическая интерпретация повести Ф. М. Достоевского

²⁸ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: «Искусство», 1989. С. 48.

²⁹Интервью Надежды Зотовой с Протоиереем Ильей Шапиро. Робер Брессон: христианское киноискусство. Приходской Календарь. 2012. №10. С. 18.

В целом Брессон довольно точно следует тексту Достоевского, практически не изменяя текст произведения и развитие сюжета. Можно отметить только, что действие он переносит в 1960-е гг., во Францию. Также он изменяет некоторые детали, чтобы они соотносились со временем. Например, Ростовщик был выгнан не из полка, а был уволен из банка, где он работал менеджером. Кроткая, так же, как и в тексте Достоевского, не побоялась прямо спросить его: «Это правда? То, что о тебе говорят, что ты работал в банке и тебя уволили?» На что Ростовщик отвечает, что его не увольняли и что он ушел сам, из-за ошибки, которую он не совершал.

Сцена с револьвером, одна из ключевых сцен, показана в фильме несколько иначе, чем в тексте Достоевского. Нет того напряжения, которое испытывали герои в повести. Это был достаточно короткий эпизод, который, на мой взгляд, не занял какого-то особенного места в фильме.

Стоит также отметить игру актеров. Отличительной особенностью можно назвать то, что герои практически не проявляют своих эмоций. Они лишь обмениваются взглядами и короткими репликами. Об этом Брессон писал в своих «Заметках о кинематографе»: «Слова и жесты не могут сформировать живую ткань фильма, как они формируют живую ткань театральной пьесы. Суть фильма, может, это то, что является причиной тех смутных жестов и слов, которые выполняются и произносятся моделями. Твоя камера их видит и регистрирует. Таким образом ты избегаешь фоторепродукции актеров, ломающих комедию, а кинематограф, новая манера письма, становится одновременно методом раскрытия» (С. 12). Об их внутреннем состоянии мы узнаем через монолог Ростовщика, который так же, как и в повести «Кроткая», ведет свою исповедь, на этом собственно и строится повествование – рефлексия героя.

В фильме отсутствует сцена с Ефимовичем. Вместо этого мы видим, как какой-то молодой человек часто наведывается в магазин к Ростовщику и заговаривает с Кроткой. И уже впоследствии Ростовщик говорит Кроткой,

что видел ее на бульваре, видел, как она отбивалась от этого молодого человека.

Финальная сцена фильма тоже подверглась некоторым изменениям. Кроткая выпрыгивает из окна, но мы не видим этого. За несколько минут до своего самоубийства она подходит к туалетному столику, открывает ящичек, берет в руки и рассматривает крест, на котором распят Иисус, затем в комнату входит служанка. Кроткая быстро задвигает ящичек обратно и подходит к служанке, обнимает её. Кроткая говорит ей, что теперь она счастлива. Служанка выходит из комнаты. В следующий момент мы видим, как Кроткая опять садится за туалетный столик, улыбается самой себе в зеркало, затем встает и подходит к балкону. И следующий кадр – горничная возвращается в комнату и видит раскрытые створки, видит, как разбивается горшок с цветком, который падает со столика, видит и столик, который упал. Одной из особенностей фильма является семантика звука и молчания. В фильме Брессона «Кроткая» – пение героини становится не только ее внутренним голосом, но и точкой встречи «Я» и «Другого», центром экзистенциального события. В этой картине Робера Брессона в полной мере воплощены идеи режиссера относительно звука вообще в кинофильме. Музыка окончательно перестает быть привлеченной извне составным элементом экранного образа или сюжета, но именно музыка является визуальным образом. Как отметила в своей работе Михеева, «она становится тождественной голосу модели, но не в смысле информационно нагруженного говорения высказывания, а как способ проявления бытия в мире»³⁰. Это перевоплощение смысла музыки в фильме особенно явно проявляется при сравнительном анализе литературной основы и экранного воплощения сюжета. «Говорение» героя Достоевского сведено в фильме к несчастным репликам или молчанию. Если быть точнее, говорение героя у Достоевского о своем молчании (как характеристике личности и состоянии в

³⁰ Михеева Ю. В. Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти. Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 56.

катастрофической ситуации) переходит у Брессона практически в молчание о молчании. Но даже редкие реплики всех персонажей лишены какой-то актерской выразительности (в отличие от страстного монолога в повести), что абсолютно полностью отвечает эстетическим принципам режиссера.

Можно также отметить, что в этом фильме Брессон единственный раз в своем кинематографическом творчестве применяет внутрикадровое пространство и время для того, чтобы через реплики героини прямо изложить собственные программные установки по использованию голоса и речи в фильме. Для этого Робер Брессон создает интересное расширение исходного материала Достоевского. Если в повести русского писателя мы читаем: «Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели “Погоню за счастьем” и “Птицы певчие”, кажется. (О, наплевать, наплевать!) Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать?» (XXIV, 15). В фильме Брессона Ростовщик сначала обещает Кроткой, что будет водить ее в кино, а в театр – редко, по причине дороговизны билетов. Фраза: «Почему мы сразу же взяли привычку молчать?» (которую он произносит в присутствии экономки, в общем-то, в пустоту) – произносится им как раз перед самым походом в кинотеатр.

Пара смотрит псевдоисторический фильм в полном молчании (это еще один посыл Брессона: «Никаких исторических фильмов, этих “театров” и “маскарадов”»). Через некоторое время мы уже видим их в театре, на представлении пьесы В. Шекспира «Гамлет» (у Достоевского никакого упоминания «Гамлета» нет). Брессон уделяет показу театральной постановки довольно много экранного времени, а именно – столько, сколько длится сцена дуэли Гамлета и Лаэрта. После спектакля Кроткая возвращается домой, не раздеваясь, идет в гостиную, берет с книжной полки томик Шекспира и читает вслух сама себе (у другого режиссера сцена отдавала бы неправдоподобием, но здесь вскользь визуализирована еще одна

программная установка Брессона актерам: «Говорите, словно вы говорили бы себе самим. Монолог вместо диалога»: «Я так и знала. Они пропустили это затем, чтобы позволить себе вопить». Ясно, что здесь речь идет не о сцене дуэли, а о более раннем эпизоде разговора Гамлета с бродячими актерами.

Таким образом, Робер Брессон через дублирование (текста Шекспира и эпизода в фильме) доносит с экрана свое негативное отношение к «театральности» и «актерству» в кинематографе, противопоставляя им естество модели – об этом он неоднократно и настоятельно пишет в своих «Заметках о синематографе». Ср.: «Модель. Совмещенный с физическим действием голос, исходя из равных слогов, автоматически звучит с отклонениями и модуляциями, свойственными его настоящей природе». Стоит отметить, что в «Кроткой» происходит перенос значения говорения (звукового выражения) – на значение слушания и слышания (межзвукового понимания). По фильму, героиня Кроткой имеет две страсти – книги и грампластинки. Несколько раз Кроткая пытается установить настоящую, внутреннюю связь взаимопонимания с мужем через музыку на пластинке. Примечательно то, что сначала играет пластинка с рок-н-роллом, Кроткая быстро при муже меняет ее, в одном случае – на пластинку с музыкой Моцарта, в другом – Пёрселла. Но слышания-понимания между ними так и не совершается. (Слушание музыки здесь тождественно слышанию мужем своей жены.) Когда через некоторое время до героя вдруг доносится голос его жены, напевающей что-то (сначала зритель ничего не слышит, а потом узнает в слабом голоске уже знакомую мелодию Пёрселла), он в удивлении, схожем с потрясением, спрашивает у экономки: «Она что, поет?!» – «Иногда поет, когда Вас нет дома». – «В моем доме?! Она что, вообще забыла, что я существую?».

Надо сказать, что в повести Достоевского пение главной героини тоже производит на героя-рассказчика сильнейшее впечатление. Описанию характера этого пения писатель отводит достаточно много очень эмоциональных строк («Поет, и при мне! Забыла она про меня, что ли?»).

Достоевский пишет о постепенном изменении характера пения героини на протяжении их супружеской жизни: из довольно сильного и звонкого, здорового ее голос постепенно становился «бедненьким», «больным». В фильме героиня отдает свой «здоровый» голос музыке с грампластинки и проявляет себя в пении уже «больной-к-смерти». Пение Кроткой становится для ее супруга экзистенциальным событием: он впервые слышит и ощущает ее как личность, но уже ему не принадлежащую, отделенную от него, забывшую его. Экзистенциальным событием становится само явление звука из молчания. В целом фильм пронизан молчанием, очень тяжелым, утомительным, герои мало разговаривают друг с другом.

В фильме используется зеркальная композиция. Фильм начинается и заканчивается одним и тем же кадром, а именно: белый шарф героини, после ее самоубийства, падает вдоль фасада дома. Повторяются в «Кроткой» крупные планы замков, дверей, ключей, узких коридоров, оконных переплетов. Это пространство, которое разъединяет, а не соединяет людей, напоминает пространство лабиринта. Так, дверь воспринимается как символ внутренней недоступности героини. Коридоры выступают как символ запутанности отношений героев. В фильме двери прикрываются еще глуше, скрипят поворачиваемые в замках ключи, теснота пространства комнаты давит все сильнее. Сверхкрупным планом показано, как ввинчивают шурупы в крышку гроба, некое последнее пристанище, образ вечной тюрьмы, от всего этого фильм наполняется ощущением безысходности, мрачности. Об этом методе Робер Брессон писал в «Заметках о кинематографе»: «Если изображение, взятое отдельно, отчетливо что-то выражает, если оно содержит интерпретацию, оно не изменится в контакте с другими изображениями. Другие изображения не будут иметь никакой власти над ним, и оно не будет иметь никакой власти над другими. Ни действия, ни реакции. Оно окончательно и неиспользуемо в системе кинематографа. (Система не регулирует все. Она есть начало чего-то.)» (С. 4)

Картина Робера Брессона насыщена многочисленными мотивами. Под мотивом мы понимаем элементы сюжета, взятые в аспекте повторяемости. Мотив как маленький кусочек большого целого, как визитная карточка (самостоятельная устойчивая структура) выводит на бытийный уровень. Мотив тождественен всему тексту. В фильмах наблюдаются мотивы удвоения, например, картина, висящая на стене, и телевизор. Одно дублирует другое, показывается одна и та же картинка. Робер Брессон категорически отказывается от объяснений поступков своих героев. Режиссер вводит в фильм такой фрагмент. Ростовщик и Кроткая смотрят «Гамлета». Когда они возвращаются домой, Доминик Санда берет с полки книги: «Они пропустили кусок» — и читает вслух, на экране в этот момент появляется тот же текст (характерное для Брессона удвоение). Это наставление Гамлета актерам: «Говори, пожалуйста, роль как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, как большинство из вас, лучше было бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пилите воздух этак вот руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность»³¹. Это своего рода картина в картине. Происходит максимальное приближение игры к жизни. Брессон, перефразировав на свой лад слова Шекспира, много раз повторял эти «инструкции» своим актерам. Брессон говорил: «Забудь о звуке и значении. Не думай о том, что ты говоришь, просто автоматически произноси слова... Киноактер должен ограничиться лишь проговариванием текста. Он не должен позволять себе показывать, что уже понял его. Ничего не играй, ничего не объясняй...»³².

Вычурная актерская игра для режиссера, как и другие уловки кинематографа, например, монтаж, все это мешает зрителю проникнуть в смысл того, что происходит в фильме. Общаясь со своими актерами, Робер Брессон утверждал: «Понимание и чувства придут потом». В своих

³¹ Шекспир В. Гамлет, принц датский. Акт III, сцена II, пер. Б. Пастернака.

³² Моно Р. Работа с Брессоном. Свет и звук. 1957. № 26. С. 31.

«Заметках о синематографе» он произносит такую фразу: «Между ними (актерами) и мной телепатические обмены и взаимосвязи»³³. В фильме важна также семантика музея, скелета. Скелет как невозможность реанимировать прежде живое (О, Все внутренние драмы происходят в тишине).

В фильме «Кроткая» также фигурирует мотив золота и мотив купли-продажи. В сцене, когда Кроткая приходит к главному герою и хочет продать ему распятие Христа. Само распятие деревянное, а фигура Христа выполнена из золота. И Ростовщик соглашается принять лишь золотую фигуру Христа, без деревянного распятия. И Кроткая соглашается. Она отрывает Иисуса и отдаёт его Ростовщику. Тем самым выбирая жизнь без Бога. Робер Брессон этой деталью ещё больше акцентирует христианское начало в фильме, подчеркивая отношения главных героев с Богом. В одном из своих интервью режиссер говорил: «Нет, нет, потому что чем проще, чем обыденнее жизнь, чем меньше произносится в ней само слово «Бог», тем больше я ощущаю в ней присутствие Бога. Не знаю, как объяснить это. Я не хочу снимать так, чтобы Бог был слишком виден. Видите сами, мои первые фильмы были немного наивными, слишком простыми. Сделать фильм трудно, поэтому я опирался на великую простоту. Чем глубже я погружаюсь в работу, тем больше сложностей я в ней вижу, с тем большей осторожностью я отношусь к ней, чтобы не перегрузить идеологией. Потому что если она будет чувствоваться с самого начала, к концу ничего не останется. Мне хочется, чтобы люди, которые смотрят фильм, почувствовали присутствие Бога в обыденной жизни, как Кроткая перед лицом смерти. Наверное, минут за пять до самоубийства. В этом и заключается идеология. Там есть смерть и есть тайна»³⁴.

Будучи католиком, французский кинорежиссер, прежде всего, стремился выражать систему христианского восприятия мира и человека в нём. Это восприятие основывалось на догматических представлениях.

³³ Брессон Р. Заметки о синематографе. 1977. С. 11.

³⁴ Шредер П. Вероятно, Робер Брессон. Интервью // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 339.

Отмечая это, следует акцентировать в качестве основы всех религиозных смыслов в фильме евангельский текст и положения католической догматики, содержащиеся в тексте мессы. «В этих фильмах мы как будто соприкасаемся с иной стороной реального мира, которую Андре Базен удачно назвал “обратная сторона Божьего лика”», - писал о творчестве Робера Брессона теолог Амедей Эфр. В фильме показан синтез французской упорядоченности и русской сложности. В момент отказа от Христа ради денег героиня уже делает шаг к своей гибели. Кроткую можно отнести к мытарствующей героине. Разгадывание кроссворда Кроткой – это переключка с образом тайны женской души, которую сложно понять. В конце фильма у героини появляется чувство отвращения к жизни, неспособность принять ту участь, которая выпала ей, она не смогла разрешить свой внутренний конфликт, и единственный выход, который она для себя нашла – это уйти из жизни. М. Бахтин писал о том, что Достоевскому «важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является он сам для самого себя»³⁵.

Так же, как и Достоевский, французский режиссер испытал на собственном опыте ужас заточения, тюрьмы. Робер Брессон был в фашистском застенке во время оккупации. Но так же, как и Достоевский, получив свободу, Брессон не почувствовал облегчения. В одном из своих интервью американскому сценаристу и режиссеру Полу Шрейдеру Робер Брессон говорил: «Дела в мире идут довольно худо. Люди становятся все более материалистичными и жестокими, жестокими иначе, чем в средневековье. Жестокими из-за лени, равнодушия, из-за того, что думают только о себе, а не о том, что делается вокруг них, позволяя окружающему принимать безобразный и глупый облик. Их интересуют только деньги. Деньги становятся их богом. Для многих бог больше не существует. Деньги становятся целью жизни... Все это делает жизнь невозможной»³⁶. И не случайно деньги становятся тем основным мотивом, который пронизывает

³⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 54.

³⁶ Шредер П. Вероятно, Робер Брессон. Интервью // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 341.

фильм «Кроткая». Деньги у Брессона – это своеобразный духовный плен человека.

Стилистическая однотипность фильмов Брессона объясняется присутствием одних и тех же постоянных стилистических признаков: исключение сюжетных приемов, обеспечивающих динамику, остроту и некий драматизм. Исключение любого намека на эмоции в игре актёров; монотонность и холодность экранного действия. Если говорить о проблеме авторского кинематографа Робера Брессона, то она подразумевает наличие художественного метода, т. е. системы художественных приемов и их обусловленности, направленных на раскрытие философского содержания сюжета и стоящим за этим содержанием авторского мировоззрения. Благодаря этому, формируется художественное единство смыслов и приемов. Главный персонаж у Брессона противостоит реальности, показанной через свои жестокие проявления. Речь идет о так называемой повседневной жестокости, как ее определяет режиссер в одном из интервью, т.е. жестокость, с которой люди сталкиваются ежедневно: эгоизм, невнимательность к чужим проблемам. Часто это вызвано условиями, в которых существует персонаж. Например, попытка Кроткой убить Ростовщика, пока он спал. Это вызвано тем, что она озлоблена на него, он ей неприятен, т.к. замуж она вышла только ради спасения себя от нищеты.

Говоря об отношении автора к герою в художественном целом, М. Бахтин пишет: «Автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологическом конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»³⁷.

³⁷ Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. С. 248.

В сюжете фильмов Робера Брессона действует, как правило, один персонаж, в центре внимания зрителя оказывается одна судьба, финал в них должен интерпретироваться как переход в другой мир и одновременно как завершение последних мучений героев в земной жизни.

Фабулу можно представить как событийную схему в виде однотипного ряда последовательных фрагментов: есть герой с определенным социальным статусом, близкий к статусу отшельника. Герою противостоит окружающая его действительность, во взаимодействии с которой у героя возникают конфликты. Личностные качества героя проявляются и обобщаются через условие его несоответствия реальности. Развиваясь линейно, повествование на каждом этапе раскрывает несоответствие реальности и героя. С развитием истории накапливается и становится явным состояние несоответствия. В конце фильма вся цепочка событий, все фрагменты сюжета обобщаются с помощью какого-либо пластической детали, например, креста. История обретает окончательное оформление как концепция видения, как художественная структура только при наличии определенного финала, т.е. в соединении с закономерным существованием последнего как эмоционального и смыслового вывода, представленного в картине.

Отказываясь от традиционной художественной структуры в пользу житийной фабулы, Робер Брессон наделяет историю главного героя агиографическими чертами. Для подтверждения этого тезиса следует подробнее остановиться на особенностях жанра агиографии. Произведения, которые создавались в этом жанре, являлись неотъемлемой частью как православной, так и католической средневековой литературной традиции. «Агиографический жанр имел определенный канон, сложившийся в результате бытования устных преданий о жизни святых и выражавший отношение к герою предания»³⁸, – пишет В. А. Гусак. «Греческая агиографическая литература объединяет два рода произведений этого жанра:

³⁸ Гусак В. А. «Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №106. С. 173.

“мученик”, повествующий о мученичестве христианина, подвергнутого гонению от язычников в период поздней Римской империи. Вторая разновидность агиографического жанра – собственно житие, рассказывающее о жизни мирно скончавшегося святителя церкви, религиозного подвижника или вообще благочестивого, согласно этике православных христиан, человека»³⁹. Определение касается в большей степени особенностей православной (греческой) агиографии, но в нем обозначены главные черты агиографического жанра, характерные для литературы всех христианских конфессий»⁴⁰.

В фильмах Робера Брессона сведены к минимуму психологические конфликты, которые позволяют делать развитие событий стремительным. Линейное развитие повествования точно так же, как и духовный стоицизм главных героев, дают возможность провести параллель с агиографическими источниками. Судьба персонажа проявляется через ситуации, в которых его жизнь обрисована как череда мытарств. Слово «мытарство» многократно встречается в исследованиях, посвященных творчеству Брессона. Герой, оказавшись в определенных жизненных условиях, либо мучается, либо находится в состоянии духовной обособленности.

История героини «Кроткой» включает фрагменты, где жестокость проявляется в повседневной некоммуникабельности главных персонажей, происходящей от их принципиально различного восприятия существования. Супруг героини сух и тщеславен. Качества эти проявляют себя прежде всего в отношении к жене. Чувства молодой женщины сталкиваются с его холодностью и черствостью. Истории мытарств у Брессона, в отличие от традиционной агиографии, не отмечены знаками божественного вмешательства. Чудеса как таковые отсутствуют в истории всех героев, в результате чего отсутствует самый главный элемент агиографической истории. В финале вся цепочка событий, порядок их связи обобщаются через

³⁹ Там же. С. 218.

⁴⁰ Там же. С. 174.

введение пластической детали: образа или символа. Окончательно как концепция видения и как художественная структура сюжет оформляется только с наличием финала, т. е. в связи с закономерным присутствием последнего как смыслового и эмоционального результата всего совершающегося в фильме⁴¹. Брессон настаивал на том, что особые драматические механизмы, которые подразумевают применение сюжета, настраивают зрителя на восприятие его по классическим моделям и обладают в то же время некоторой предсказуемостью. Фабульная конструкция, по мнению Брессона, «устанавливает простое отношение между зрителем и происходящим». Режиссер сводит к минимуму сюжет, лишает его ходов, которые способствуют незамедлительному овладению вниманием зрителя. По мнению Гусака, Брессон «избегает оперирования сюжетом как системой алгоритмов увлекательности, подразумевающей четкую расстановку смысловых акцентов»⁴².

Мнение о сюжетной безосновательности кинематографа Брессона содержится в книге П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер». Перефразируя Робера Брессона, Шредер пишет: «Брессон хочет сказать, что внутренняя драма происходит внутри сознания, и эмоциональное вмешательство, привносимое сюжетом, отвлекает от нее внимание»⁴³. Шредер пишет о сознательной дистанцированности французского режиссера от сюжета как недопустимого зрелищно-эмоционального механизма. Шредер упоминает о том, что функция сюжета второстепенна, если сравнивать ее с более существенными художественными составляющими кинематографа Робера Брессона. Шредер пишет: «Конечно, ленты Брессона не лишены сюжета полностью, каждая из них содержит последовательность событий, обладающих своим подъемом и

⁴¹ Гусак В. А. «Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 106. С. 180.

⁴² Там же. С. 176.

⁴³ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996/97. С. 188.

спадом, напряженностью и ослаблением ее, и т. п.»⁴⁴. То есть, можно говорить о том, что сюжетная структура предполагает композиционную организацию событийного ряда, без которой невозможно обходиться. Французский режиссер не мог избежать сюжетной структуры совсем, несмотря на пренебрежение к ней. Подводя итог этим рассуждениям, можно сказать о том, что Робер Брессон не только уходит от традиционных сюжетных ходов, он ставит перед собой задачу следовать принципу фрагментарности, пунктирно показывать события в фильме. Как отметил Гусак в своей работе «Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино» «на первый план выходит агиографическая фабула, пригодная для стилевой формы, используемой режиссером, которая вызывает прямую аналогию с агиографическим повествованием»⁴⁵.

Следует также отметить изобразительный ряд как ещё одну область художественной работы, которая непосредственно относится к методу Робера Брессона. Киновед Пол Шредер выделяет значимость изображения в финальном кадре, говоря о том, что это один из самых важных признаков стиля – «стазис». Этот статичный кадр изображает «новый» мир, в котором духовное начало и физическое могут сосуществовать, но не в абсолютном гармоничном согласии, а как часть системы, все проявления которой выражают реальность трансцендентного. В высказывании Шредера отмечается момент фокусировки внимания зрителя на том, что проявляет суть происходящего. По его мнению, прочитываемый как икона финальный кадр у Брессона указывает как на очевидность трансцендентального измерения, так и на проявление христианского значения, которое может относиться и к «нехристианским» элементам изображения. Например, как говорилось ранее, в «Кроткой» вдоль фасада дома падает белый шарф. Это образец традиционной риторики киноизображения, в котором находят

⁴⁴ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996/97. С. 188.

⁴⁵ Гусак В. А. «Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 106. С. 177.

смысловое завершение действия героев. Образы в финале фильма делают историю героя историей мученика и подвижника.

Непосредственное обращение к материалу кинокартин подтверждает постоянство христианской символики. Это одно из свойств картин Робера Брессона, который указывает на прямую связь символов и событий. В «Кроткой» зритель видит распятие в руках героини в последних сценах фильма. Камера снимает Кроткую, которая находится в фронтальном положении. Центром кадра становится крест и держит внимание зрителя на протяжении всего фрагмента, предшествующего сцене трагической гибели. Крест – это центральный символ христианской религии и культуры. С этим символом связывается образ Иисуса Христа и путь любого христианина. Символ креста, возникающий в финальных эпизодах – это решение, которое способствует определенности интерпретации истории как житийной, в ней жизнь и смерть героя осмысляются как путь христианского подвижника.

Подводя некий итог, можно говорить о том, что у Брессона изображение внутренних процессов происходит посредством «внешнего». Режиссер создает в кинофильме систему стимулов интеллектуального познания реальности. Философское содержание «Кроткой» кодируется и в то же время проявляется с помощью образной системы всего изображения. Любой предмет, элемент обстановки создают поле смыслов, формируя цельное видение одухотворенной реальности. Одухотворенность находит осмысление в христианских образах и символах. Важными составляющими метода Робера Брессона являются работа с сюжетом, система раскрытия героя и создание в визуальном ряде с помощью символов и образов христианской оптики восприятия повествования. Все три положения взаимодополняют и взаимодействуют друг с другом. Наряду с этим стиль, который использует Робер Брессон, подталкивает зрителя понимать происходящее на экране вне традиционных норм восприятия игрового фильма.

Стилистический метод, который создает и управляет формой фильма, у Брессона выполняют функцию сложной и трудной для игрового кино задачи, а именно: выразить мировоззрение, обусловленное религиозной позицией, т.е. можно говорить о том, что метод и стиль режиссера направлены на утверждение цельной мировоззренческой системы, в основу которой положен христианский взгляд на мир. В выражении этого взгляда и заключается вся суть художественной деятельности Робера Брессона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав в данной работе два типа текста (текст прозаический и текст кинематографический), можно сказать о том, что в целом каждый тип текста раскрывает образы по-своему, но вместе они создают некое целое, где одно дополняет другое.

Прозаический текст отражает более полно внутреннее состояние героев, а именно Ростовщика, его чувства, рефлексии. Через прозаический текст мы можем полнее представить героя, погрузиться более детально в сложившуюся ситуацию, как бы прожить вместе с ним события его прошлого. И Достоевский не дает никаких оценок событиям, мыслям, а предоставляет полную свободу читателю самому решить, почему герой поступал именно так, каковы последствия этого, почему Кроткая совершила этот страшный поступок, каковы его мотивы. Все эти вопросы предстают перед читателем по мере прочтения прозаического текста и остаются еще после того, как повесть прочитана.

В тексте же кинематографическом, а именно на основе фильма Робера Брессона, внутренний поток мыслей сокращается, нам известны лишь самые главные чувства и мысли Ростовщика, без углубления в детали, несмотря на то, что режиссер довольно много взял дословных выдержек из текста. Но без прочтения повести многие моменты фильма, возможно, остались бы непонятыми. Робер Брессон старался максимально передать атмосферу текста Достоевского: отчаяние, безвыходность, нравственное противостояние героев друг другу. Брессон, делая акцент на некоторых деталях, передает свою авторскую «идеологию». Например, направляя внимание зрителя на распятие, которое закладывает кроткая, или белый шарф, который летает вдоль фасада дома в начале и в финале фильма, символизируя чистоту и бессмертие души.

В фильме на первый план выходит эстетическая составляющая, наибольшую значимость занимает то, как диалоги обыгрываются, какие выражения лиц присутствуют в эти моменты у актеров, в какой обстановке

это происходит и т.д. Также важное место в своей картине автор отводит символам. Как уже было сказано выше, это белый шарф, распятие, двери, коридоры, замки. Стоит также отметить, что Робер Брессон переносит действие сюжета во Францию, в 1960-е гг., что вносит значительные изменения в восприятии данной ситуации в сравнении с текстом Достоевского.

Подводя итог, можно сказать о том, что каждый текст интересен как в отдельности, так и в рассмотрении того, как один текст дополняет другой. Текст Достоевского отражает события своего времени, своей реальности. Текст кинематографический является вторичным по отношению к прозаическому, и режиссер, безусловно, это понимает. Брессон, несмотря на довольно тщательное следование тексту Достоевского, привносит в фильм свои интерпретации, свое понимание повести.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные произведения:

1. Брессон о Брессоне – Bresson par Bresson / Робер Брессон; [пер. с фр. С. Козина]. – Москва: Rosebud Publishing, 2017. – 336 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Ленинград: Наука, 1982. — 516 с.
3. Кудрявцев С. - 3500. Книга кинокритик. В 2 томах.- 2008 г.
4. Салиас Е. Пугачевцы. М., 1874. Т. 3. С. 331—332.

Исследования по теории и истории литературы и кино:

5. Аллен К. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2000. Т. 15. С. 228–237.
6. Андрей Тарковский. «Вера — это единственное, что может спасти человека». Интервью с Шарлем-Анри де Брантом. «Искусство кино» 1989 № 2.
7. Бакирова Л.Р. Ритм прозы Достоевского (на примере фантастического рассказа «Кроткая»). Приоритетные направления развития науки и образования. 2015. № 4 (7). С. 231-232.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
9. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 35
10. Божович В. Современные западные режиссеры. М.: Наука, 1972. С. 88.
11. Борисова Валентина Васильевна Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского // Вестник ЧелГУ. 2012. №13 (267) С.14-17.
12. Брессон Р. В разговоре с Сержем Данэ и Сержем Тубиана «Кайе дю синема», № 348–349, июнь – июль 1983 г. // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. С. 55.

- 13.Брессон Р. Синематограф / Пер. с фр. Н. Ставровской // Искусство кино. 1997. № 7. С. 141–145
- 14.Виноградов В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209.
- 15.Гильманов В. - Тайна Жены в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» (к проблеме жанра и тайны онтологии).
- 16.Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского / отв. ред. Н.Л. Степанов, Д.Д. Благой [и др.]. – М.: АН СССР, 1959.
- 17.Гусак В. А. Метод, стиль, мировоззрение в авторском кино Робера Брессона. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. №55. 2008.
- 18.Гусак В. А. Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №106 С.171-178.
- 19.Денисова А. В. «Страдание тут очевидное. . . » («Кроткая» Ф. М. Достоевского в контексте «Дневника писателя» за 1876 год) // Российский гуманитарный журнал. 2014. №5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/stradanie-tut-ochevidnoe-krotkaya-f-m-dostoevskogo-v-kontekste-dnevnika-pisatelya-za-1876-god> (дата обращения: 09.06.2017).
- 20.Донских О.А. Странный рай Достоевского. – Новосибирск, 2006. – 77 с.
- 21.Жолковский А.К. - "Кроткая": время-деньги-авторство: [О повести Ф. М. Достоевского] / А. К. Жолковский. – 2013 // Октябрь: Независимый литературно-художественный журнал: 12 номеров в год. – 2013. – № 5. – С. 183-189.
- 22.Ибатуллина Г.М. – «Миф архаический и миф христианский в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая». Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». Выпуск № 2 / 2014.
- 23.Казин А. Л. Художественный образ и реальность. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 54.

- 24.Король Л.И., Наседкина В.Н. Лингвистические ориентиры в семантическом пространстве рассказа Ф.М. Достоевского «Кроткая». В сборнике: Вокруг великих имен М.В. Ломоносов и Ф.М. Достоевский в русском лингвокультурном пространстве (К юбилею выдающихся деятелей русской культуры). Т.В. Гончарова (отв. редактор). Липецк, 2012. С. 143-157.
- 25.Кушнарченко Я. В. – Православная аксиология Ф. М. Достоевского на примере рассказа «Кроткая». Научные ведомости Белгородского государственного университета. №20, том 18. – 2011.
- 26.Литвинова Д.А. Художественно-воспитательный эксперимент Ф. М. Достоевского в повести «Кроткая». Альманах современной науки и образования. 2007. № 3-1. С. 139-140.
- 27.Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. Издательство "Ээсти Раамат" , 1973.
- 28.Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2000. 704 с.
- 29.Любимская О. М. Мотив рая в творчестве Ф. М. Достоевского 1860-х - 1870-х гг // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2015. №5 С.92-101.
- 30.Михеева Ю.В. Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти. Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 45-63.
- 31.Назирова Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982. 160 с.
- 32.Прийма И.Ф. Макропроблемы в малой прозе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8-2 (62). С. 25-29.
- 33.Ролан Моно. Работа с Брессоном. Свет и звук. №26, 1957. С. 31
- 34.Савинков С. В., Косяков С. А. «Кроткая» Ф. М. Достоевского: самоотрицание мечтательства // Универсалии русской культуры. Воронеж, 2009

- 35.Суворин А.С. Художественный журнал // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. М., 1958. Т. 10.
- 36.Сулейманова М.С. Внутренняя драма героев рассказа Ф. М. Достоевского «Кроткая». Литературное обозрение: история и современность. 2011. № 1. С. 43-46.
- 37.Суханек Люциан. Молча говорить — повесть Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Исследования Достоевского: научное издание. — Торонто: Международное Общество Достоевского,, 1985. — Вып. 6. — С. 126—143.
- 38.Тамарченко Н.Д. (под ред.) Теория литературы. М.: 2004. - Т.1 - 512с., Т.2 - 368с.
- 39.Туниманов В.А., Рак В.Д. Комментарии: Ф.М.Достоевский. Дневник писателя. 1876. Ноябрь. Глава первая. Кроткая. Фантастический рассказ. От автора // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1994. Т. 13. С. 524—531.
- 40.Туниманов В.А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого (Две исповеди) // Русская литература. СПб., 1999. № 1. С. 53—88.
- 41.Тынянов Ю. Кино — слово — музыка // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- 42.Циц М.И. Сюжетно-композиционные функции курсива в «Кроткой» Ф. М. Достоевского. В сборнике: Жанр и композиция литературного произведения межвузовский сборник. Петрозаводск, 1988. С. 103-109.
- 43.Цыркун Н. А. «Достоевский по Брессону». Киноведческие записки. 1990. Вып. 5. С. 76-84.
- 44.Чернуха Я.Н. Бунт и смирение в рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая». В сборнике: Актуальные проблемы современного литературоведения. Сборник статей молодых ученых. Москва, 2010. С. 226-232

45. Шипицына Н. В. Приемы формирования читательского восприятия в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Вестник БГУ. 2014. №10-3 С.103-106.
46. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. Вып. 32. 1996/97. С. 193.
47. Шредер П. Вероятно, Робер Брессон. Интервью // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 336-347.
48. Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 211—223
49. Эфр А. Мир Робера Брессона // Киноведческие записки. Вып. 46. 2000. С. 332-333.
50. Юрьева О. Ю. Бунт против тирании и тирания бунта // Достоевский и мировая культура. Альманах №21. СПб.: Серебряный век, 2006. С. 91–103.
51. Якубович И.Д. Литературный генезис образов «кротких» и «чистых» в «записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Русская литература. 2015. № 1. С. 95-101.

Словари, справочники, энциклопедии:

52. Гальцева Р.А. Трагическое // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 598.
53. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. СПб., 1863–1866.
54. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. 272 с. Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. – Петрозаводск, 1994.
55. Живов В. М. Святость. Словарь агиографических терминов. М.: «Гнозис», 1994. 112 с.

56. Платонов О. – Энциклопедический словарь Русской цивилизации. СВЯТАЯ РУСЬ, 2000 г.

Ресурсы Internet:

57. Сайт Кинопоиск, URL: <https://www.kinopoisk.ru>

58. Научная электронная библиотека, URL: <http://elibrary.ru>

59. Электронная библиотека, URL: <http://lib.rus.ec>

60. Электронная библиотека, URL: <http://e-reading.org.ua>

61. Научная электронная библиотека, URL: <http://cyberleninka.ru>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рецензия пользователя shnur777. Сайт Кинопоиск.ru (ссылка <http://www.kinopoisk.ru/film/153828/>)

Робер Брессон — человек, практически в одиночку пытавшийся повернуть громадную машину кинематографа на путь спасения. Без преувеличений — это настоящий герой и самоотверженный гладиатор, мужественно сражавшийся с хищническими инстинктами толпы, априори понимая, что последняя его не пощадит.

Итак, метод съемки величайшего визуального аскета всех времен полностью противоречит каким бы то ни было новаторским, модным, популярным кинематографическим решениям. Проанализировав тенденцию развития кино, вы легко заметите, что она экспотенциально возрастает в сторону все большего наполнения и насыщения картинки вплоть до появления абсолютного зрелища — блокбастера, смело разрушающего сознание зрителей и убивающего своим стомиллионным молотом (мощнее несокрушимого Тора) все, что от него отлично. История развития кино до сего печального события предполагает регулярную смену вкусов и направлений. Множество гениальнейших творцов примыкали к ним (например, Антониони, Росселини к неореализму; Феррери, Пазолини к неонконформизму), и только Брессон одиноко и неустанно вплоть до последней (и возможно лучшей) его работы выгибал свою абсолютно ни на что не похожую, несравненную и невостребованную линию развития кинематографа.

Главный элемент картинки Брессона — не конкретная ситуация, эмоция, сюжетная линия, но пустота, ничто, которые неизменно их сопровождают. Возможно, будучи единственным режиссером благосклонно и с уважением относящимся к зрителю, Брессон намеренно оставляет лакуны, которые заполняем мы сами. Тогда-то и включается почти

атрофированная сегодня функция души — воображение. Но также, как собирая кубик-рубика можно достигнуть только одного верного результата, так и зритель в итоге невольно (но самостоятельно) приходит к ошеломительной истине.

«Истина — это смерть». Так говорил современный Брессону писатель Луи Ф. Селин. И действительно, почти каждый фильм режиссера изображает трагедию. Даже форма, посредством которой она преподносится, способна вызвать почти панический ужас. Как и в реальности, в ней начисто отсутствует пафос и картинность. Это обычное событие в череде бессмысленных событий, которое просто может уничтожить вас. Такова смерть несчастной Мушетт, канувшей в воду, подобно камню (через секунду водная гладь восстанавливается), так умирает бедный ослик Бальтазар (среди стада овец, не обращающих на него никакого внимания), так же и женщина, добровольно умертвившая себя, запросто растворилась в небытии. Но вот Федор Михайлович некогда прочитал о ней маленькую газетную заметку, которая в итоге породила одну из лучших повестей мировой литературы о супружеской жизни.

Не в силах взвалить на себя ношу анализа столь почтенного произведения, я лишь замечу, что, на мой взгляд, это притча о необъяснимом. Героиня как бы олицетворяет собой высшую нравственность и добродетель. В некотором смысле Достоевский пошел против церкви и христианства, ибо самоубийство героини его «фантастического» рассказа — абсолютно чистый и нравственный выбор. Это одновременно и нежелание обманывать своей привязанностью горячо любящего ее мужа (поэтому и деспота), и отвержение материальной ростовщической мещанской жизни и... что-то еще, не поддающееся никакой логике, анализу или описанию.

Именно это «нечто», как мы уже поняли, Брессон умеет ловить как никто другой. Поэтому он постоянно вновь и вновь возвращается к Достоевскому, лучшему художнику необъяснимых сторон души человека. Да, мы живем в мире, глубоко трагичном, где человеческий грех творит

такие страшные дела, что при малейшей чуткости к окружающему ужас охватывает душу. Но после каждого фильма Брессона остается и другое: свидетельство о безмерности Божественной любви. Он находит возможность свидетельствовать о ней даже там, где, казалось бы, окончательно торжествует грех, зло. Нет, не окончательно. Бог кроток и малозаметен, Он прикасается к человеческому плечу и напоминает о Себе, и благо той душе, которая встрепенется от этого прикосновения. У Брессона присутствует это Божественное вездесущее — «аще възду на небо, Ты тамо еси, и аще сниду во ад, Ты тамо еси». Везде Господь: и в предельном страдании, и в предельном, казалось бы, торжестве зла, и в отпадении человека от Бога, оказывается, находится место еще большей глубине, на которой присутствует благодать Божия. Она призывает, она готова очистить, простить, снизить, смилостивиться над падшим созданием.

Но, напоследок, возвращаясь к вопросам истины. Безусловно, Брессон — очень мрачный художник, недаром любимый фильм Ханеке — его «Наудачу, Бальтасар». Но наряду с откровенной, режущей глаза чернотой, истиной небытия, в его фильмах неизменно присутствует и другая, совершенно прозрачная, далекая и недостижимая, но... столь же реальная правда. Действительно, если признать, что существуют вещи абсолютно непознаваемые, алогичные и необъяснимые, более того, они окружают нас постоянно (и мы сами — одна из них), то возможно, что строго необходимый и неизбежный «феномен» смерти и, конечно, порождаемая им безысходность — просто химеры. Творчество скромного француза тому доказательством. Раз вы прочитали это, значит он жив.

Впрочем, нужно заметить, что хоть рассказ ведется и от первого лица, но исключительно в прошедшем времени, что для Брессона является довольно новым явлением. Да и сама тематика весьма необычна для режиссера. Точней — семейный антураж. «Кроткая» - единственный фильм автора, в котором он ставит в центр истории женатую пару, и после всех этих проблем, вопросов, недоверия и сложности соприкосновения двух

характеров становится понятно, почему французский режиссер не так часто вводил в свои ленты женатых людей. Конечно, тема союза двух людей звучала в некоторых его фильмах, но совсем не так ясно, как тут. Что замечательно тоже – это последняя его работа, датированная 60-ми, и последняя работа, в которой речь идет о трагической судьбе женщины, которая в конце умирает. Точней, тут она умирает в самом начале, конечно же, но идея приблизительно та же.

Важным стилистическим изменением в этом фильме становится, конечно, использование цвета. Казалось бы, Брессон нагнетает мрачные краски в своих черно-белых фильмах того времени настолько, что скоро на экране будут одни темные пятна, но тот сдается перед техническим прогрессом и переходит на цветную пленку. И вот мы видим красивые ракурсы современного Парижа, яркие тона, величественные и изящные архитектурные решения. Казалось бы, уж теперь-то мы услышим совсем другую историю. Но визг покрывающих, грохочущая посуда, стол, летящий по воздуху шарфик, бездыханное тело на асфальте. Режиссер, как всегда, настроен весьма мрачно, да и все основные события спрятаны за пределы кадра.

Переход в цветное кино наложил несколько ограничений на привычный почерк Брессона, который тот вынужден был немного подкорректировать на границе с новым десятилетием. Больше нет затемнений в качестве перехода между сценами, что при использовании цветной ленты просто невозможно. Кроме того, отказался он и от драматических музыкальных вставок композиторов, вроде Моцарта и Шуберта. Главным же связующим звеном для скрепления воедино сцен становится использование звука событий. Однако, вопреки всему этому, вступительная сцена является самой характерной для Брессона вообще за все его творчество. И если нужно кому-то показать за пару минут, что и как снимал французский режиссер, то нужно однозначно показывать именно эту сцену.

Далее хотелось бы привести отрывки из рецензии Сергея Кудрявцева, кинокритика и киноведа.

Первая из экранизаций, которые были осуществлены выдающимся французским режиссёром Робером Брессоном на основе произведений русской классической литературы («Четыре ночи Мечтателя» — по мотивам повести «Белые ночи» Фёдора Достоевского, и «Деньги» — по рассказу «Фальшивый купон» Льва Толстого), не кажется случайностью. Брессон вроде бы существенно подверг изменению «Кроткую» Достоевского, к тому же перенеся действие в Париж конца 60-х годов XX века. Но духовная близость к высокому нравственному пафосу русской культурной традиции, сострадание «маленьким людям», беззащитным, доверчивым, кротким, смиренно принимающим жизненные невзгоды и перипетии неблагодарной судьбы, в немалой степени объясняют, как интерес этого киномастера к нашей литературе, так и его успех в передаче её подлинного духа и нерва даже при текстуально-сюжетных несовпадениях.

Любимые герои Робера Брессона — такие же истовые страстотерпцы, невинные страдальцы, которые чувствуют собственное тотальное одиночество в совершенно чуждом мире. Это слабые создания, способные проявить невероятную силу воли, упорно неся свой крест по жизни. Пусть в итоге главная героиня «Кроткой», которая фигурирует в титрах только как Она, не выдерживает, подобно юной Мушкетт из предыдущего одноимённого фильма этого постановщика, все унижения и несправедливости действительности, непонимание даже со стороны близкого человека и кончает жизнь самоубийством — тихо, почти без усилия, как бы естественно, хотя смерть не может быть таковой. И потрясающий образ обречённого и всё же удивительно лёгкого, «воздушного», светлого исхода — это белый шарф, который слетает с плеч падающей вниз женщины.

Брессон покоряет своим поистине «кротким» стилем кинописьма, когда в его картине нет ничего лишнего, каждый кадр продуман до мелочей, а

любая незначительная деталь исполнена высокого смысла, включая своего рода таинство и священнодействие постоянного открывания-закрывания дверей, излюбленного режиссёром приёма. Даже впервые использованный им цвет не нарушает аскетизма художественной манеры. И вновь роли исполняют непрофессиональные актёры, которые оказываются словно музыкальными инструментами в руках мастера. Бывшая фотомодель, двадцатилетняя Доминик Санда, сыгравшая Кроткую, уже позже стала одной из ведущих актрис французского и итальянского кино.

Введите текст:

...или загрузите файл:

Файл не выбран...

Выбрать файл...

Укажите год публикации: 2017 ▼

Выберите коллекции

Все	Википедия	Российские журналы
Рефераты	Российские конференции	Энциклопедии
Авторефераты	Иностранные журналы	Англоязычная википедия
Иностранные конференции		
PubMed		

Анализировать

Обработан файл:

ВКР Арзу.docx.

Год публикации: 2017.

Оценка оригинальности документа - 75.52%

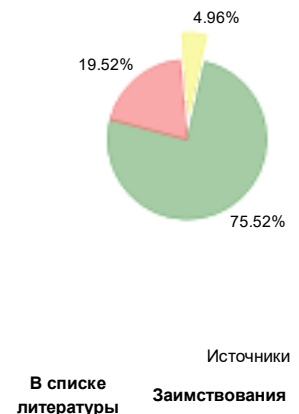
Процент условно корректных заимствований - 4.96%

Процент некорректных заимствований - 19.52%

Время выполнения: 23 с.

Документы из базы

Источники заимствования



1. **«Страдание тут очевидно. . . » («Кроткая» Ф. М. Достоевского в контексте «Дневника писателя» за 1876 год)**
<http://cyberleninka.ru/article/n/stradanie-tut-ochevidnoe-krotkaya-f-m-dostoevskogo-v-kontekste-dnevnik-pisatelya-za-1876-god>

Авторы: Денисова А. В..

Год публикации: 2014. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/stradanie-tut-ochevidnoe-krotkaya-f-m-dostoevskogo-v-kontekste-dnevnik-pisatelya-za-1876-god>
<http://cyberleninka.ru/article/n/stradanie-tut-ochevidnoe-krotkaya-f-m-dostoevskogo-v-kontekste-dnevnik-pisatelya-za-1876-god>

Показать заимствования (73)

 10.47%

2. Метод, стиль, мировоззрение в авторском кино Робера Брессона
<http://cyberleninka.ru/article/n/metod-stil-mirovozzrenie-v-avtorskom-kino-robera-bressona>

Авторы: Гусак В. А..

Год публикации: 2008. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/metod-stil-mirovozzrenie-v-avtorskom-kino-robera-bressona>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/metod-stil-mirovozzrenie-v-avtorskom-kino-robera-bressona>)

[Показать заимствования \(31\)](#)



4.96%

3. Приемы формирования читательского восприятия в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»
<http://cyberleninka.ru/article/n/priemy-formirovaniya-chitatelskogo-vostrpriyatiya-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>

Авторы: Шипицына Наталья Владимировна.

Год публикации: 2014. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/priemy-formirovaniya-chitatelskogo-vostrpriyatiya-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/priemy-formirovaniya-chitatelskogo-vostrpriyatiya-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>)

[Показать заимствования \(25\)](#)



3.88%

4. Образ читателя в творческом сознании Ф. М. Достоевского
<http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-chitatelya-v-tvorcheskom-soznanii-f-m-dostoevskogo>

Авторы: Шипицына Н. В..

Год публикации: 2014. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-chitatelya-v-tvorcheskom-soznanii-f-m-dostoevskogo>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-chitatelya-v-tvorcheskom-soznanii-f-m-dostoevskogo>)

[Показать заимствования \(21\)](#)



2.98%

5. Православная аксиология Ф. М. Достоевского на примере рассказа «Кроткая»
<http://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavnaya-aksiologiya-f-m-dostoevskogo-na-primere-rasskaza-krotkaya>

Авторы: Кушнаренко Я. В..

Год публикации: 2011. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavnaya-aksiologiya-f-m-dostoevskogo-na-primere-rasskaza-krotkaya>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/pravoslavnaya-aksiologiya-f-m-dostoevskogo-na-primere-rasskaza-krotkaya>)

[Показать заимствования \(17\)](#)



2.27%

6. Особенности сюжетно-фабульной структуры в авторском кино
<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-syuzhetno-fabulnoy-struktury-v-avtorskom-kino>

Авторы: Гусак Василий Андреевич.

Год публикации: 2009. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-syuzhetno-fabulnoy-struktury-v-avtorskom-kino>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-syuzhetno-fabulnoy-struktury-v-avtorskom-kino>)

[Показать заимствования \(19\)](#)



2.16%

7. Миф архаический и миф христианский в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»
<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya-1>

Авторы: Ибатуллина Гузель Мртазовна.

Год публикации: 2014. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya-1>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya-1>)

[Показать заимствования \(10\)](#)



1.08%

8. Миф архаический и миф христианский в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»
<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>

Авторы: Ибатуллина Гузель Мртазовна.

Год публикации: 2014. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/mif-arhaicheskiy-i-mif-hristianskiy-v-povesti-f-m-dostoevskogo-krotkaya>)

[Показать заимствования \(10\)](#)



1.08%

9. Эмблематический код малой прозы Ф. М. Достоевского
(<http://cyberleninka.ru/article/n/emblematicheskiy-kod-maloy-prozy-f-m-dostoevskogo>)

Авторы: Борисова Валентина Васильевна.

Год публикации: 2012. Тип публикации: статья научного журнала.

<http://cyberleninka.ru/article/n/emblematicheskiy-kod-maloy-prozy-f-m-dostoevskogo>

(<http://cyberleninka.ru/article/n/emblematicheskiy-kod-maloy-prozy-f-m-dostoevskogo>)

Показать заимствования (7)

0.87%

Дополнительно

[Значимые оригинальные фрагменты](#)

[Библиографические ссылки](#)

[Искать в Интернете](#)

© 2015 2017 Институт системного анализа Российской академии наук (<http://www.isa.ru/index.php?lang=ru>)