ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ

УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Экранизации рассказа «Кроткая» Достоевского: поэтика временных структур**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки

45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

образовательной программы

«Русская литература»

очной формы обучения

Белицкая Елена Сергеевна

Научный руководитель:

к. ф. н., доц. Васильева И. Э.

Рецензент:

к. ф. н. Бреслер Д. М.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

[Введение 3](#_Toc514441001)

[Поэтика времени в «фантастическом рассказе» Ф. М. Достоевского «Кроткая» 10](#_Toc514441002)

[Анализ поэтики времени в экранизациях 20](#_Toc514441003)

[«Кроткая» (реж. А. Борисов) 20](#_Toc514441004)

[«Кроткая» (Une femme douce) 26](#_Toc514441005)

[«Кроткая» (реж.А. Варсимашвили) 33](#_Toc514441006)

[«Клетка» (реж. Э. Архангельская) 38](#_Toc514441007)

[Заключение 45](#_Toc514441008)

[Список использованной литературы: 49](#_Toc514441009)

# Введение

«*Литература последовательно проходит через кино­аппарат. Если иные думали, что связь эта будет недолгая, что кино, дос­таточно возмужав, бросит свою сожительницу, то они, по-видимому, ошиблись: положение все больше и больше походит на законный и дли­тельный брак*»[[1]](#footnote-1) – так, пророчески глядя в будущее, уже в далеком 1926 году, начиная разговор о проблеме взаимодействия кино и литературы в отечественной науке, писал один из мэтров филологической мысли Б. М. Эйхенбаум.

Слова ученого звучат современно и сегодня, а количество экранизаций классических произведений беспощадно растет с каждым годом, открывая новые перспективы для междисциплинарных исследований.

Творчество Ф. М. Достоевского уже более ста лет находится под прицелом «киноглаза». Первые экранизации текстов русского классика появились в 1910-х гг. С тех пор Ф. М. Достоевский является одним из наиболее экранизируемых русских писателей в мире, а количество фильмов, основанных на произведениях данного автора, уже превысило отметку в 200 кинолент[[2]](#footnote-2).

Анализ экранизаций Достоевского в отечественной научной мысли реализуется в двух подходах: общем и частном. В первом случае исследователи (Н. Х. Орлова[[3]](#footnote-3), Л. М. Харитонова[[4]](#footnote-4) и др.) обращаются к рецепции русской классики в мировом кинематографе, где экранизации текстов Ф. М. Достоевского предстают в качестве примера для выявления общих тенденций. Во втором – фокус научного внимания смещается на анализ непосредственно фильмов, снятых по произведениям русского классика, с целью выявить и описать тип отношений между литературным источником и кинотекстом (А. В. Красавина[[5]](#footnote-5), Р. Г. Круглов[[6]](#footnote-6)).

Тип отношений, в рамках которых наиболее часто проводится сопоставление экранизируемых произведений и их экранных адаптаций, также сводится к двум вариантам: отношениям зависимости и отношениям независимости.

Отношения зависимости подразумевают вторичность экранизации по отношению к литературному оригиналу. В этом случае ставится вопрос об «*адекватности киноинтерпретации литературному первоисточнику*»[[7]](#footnote-7).

Другой подход к исследованию экранизаций литературных произведений зиждется на признании отношений условной независимости между кино и литературой.

Так, основоположник разговора о проблеме взаимоотношений между изящной словесностью и киноискусством Б. М. Эйхенбаум замечает: «*Литература в кино <…> это – не "инсценировка" и не иллюстрация, а перевод произведения на киноязык*»[[8]](#footnote-8).

Другой выдающийся представитель формальной школы Ю. Н. Тынянов, годом позже, вторит идее Б. М. Эйхенбаума, отмечая, что, хотя кино в своем начале очень литературно, тем не менее, от этих оков нужно освободиться, поскольку кинематограф обладает своим собственным стилем и рядом других особенностей, позволяющих говорить на собственном языке[[9]](#footnote-9).

Начинания русских формалистов полвека спустя продолжает Вяч. Вс. Иванов, который в своей статье «Функции и категории языка кино» также говорит о наличии у кинематографа собственного языка и самобытности. В качестве примера он приводит фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппартом», который сосредотачивался «на исследовании самих средств языка» (о чем было заявлено в титрах – фильм без надписей, без сценария, без актеров и декораций). По мнению ученого, «эта новая экспериментальная работа "киноглаза" направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи, к полному отделению кинематографа от театра и литературы»[[10]](#footnote-10).

Идейный фундамент, заложенный уже почти вековой традицией, находит поддержку у ведущих исследователей современной философско-искусствоведческой мысли. О. В. Аронсон, обращаясь к проблеме взаимодействия кино и литературы, критикует подход, при котором экранизация понимается как «*экранное воплощение литературного источника*». Такая позиция «*сразу же отдает предпочтение оригиналу (литературному произведению) перед его копией, которая полагается как "вторичная"*». Кроме того, провоцируется необходимость «*установления системы сходств и различий*», поиск неких соответствий между оригиналом и копией, но, по мнению исследователя, «*всякое сходство оказывается ущербным*»[[11]](#footnote-11).

Взамен такого подхода О. В. Аронсон, следуя за В. Беньямином, предлагает концепцию «чистого языка». Она подразумевает возможность разговора о проблеме экранизации в терминах перевода, но в том случае, когда акцент смещается на «момент непереводимости», когда соответствия не могут быть найдены. «*Это вводит иную ситуацию мимесиса: подражание не как копирование и имитация, а как нахождение иного в языке* *("потенциальный перевод", который содержится в тексте "между строк"), способного ухватить нерепрезентируемое оригинала (или тот опыт, который неизбежно теряется в переводе). Таким образом, коммуникация возникает не на уровне знаков языка, не между знаковыми системами, а между разным характером опыта*»[[12]](#footnote-12).

По мнению ученого, обнаружение в экранизации «*чистого языка*» или «*сферы опыта*» переводит литературный текст «*в иной опыт восприятия*», при этом первоначальные знаки уже не играют, как было раньше, «*ключевую роль*»[[13]](#footnote-13).

В нашей работе мы столкнемся с экранизациями разного типа. Большая часть из них может быть рассмотрена в рамках первого подхода («Кроткая», реж. А. Борисов, «Кроткая», Р. Брессон, «Кроткая» А. Варсимашвили), и один фильм – «Клетка» (реж. Э. Архангельская) – в рамках второго. Отличием нашей работы от некоторых современных исследований является решение провести анализ с помощью одной из базовых категорий художественного мира – категории времени.

Художественное время в кино также осмыслялось учеными с начала проблематизации отношений между кино и литературой. Ю. Н. Тынянов характеризует время в кино как «*тягучее*»[[14]](#footnote-14) (в отличие от фрагментарности в театре), Вяч. Вс. Иванов в свою очередь выделяет два типа времени: «*историческое настоящее повествовательное*» (при переходе от кинематографа к фильму «*настоящее время превращается в прошедшее*») и «*психологическое*» (в произведениях, основанных на «*внутреннем монологе героя, где стираются грани между разными периодами жизни*»)[[15]](#footnote-15).

Время в художественном мире произведений Ф. М. Достоевского неразрывно связано с понятием «хронотопа», разработанного и введённого в литературоведческий оборот М. М. Бахтиным. Однако употребление этого понятие ограничено. О его корректном применении писал В. И. Тюпа в «Анализе художественного текста»: «*Обращение к понятию хронотопа целесообразно лишь в тех случаях, когда "имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом"*»[[16]](#footnote-16). Сам М. М. Бахтин чувствовал это ограничение, и при необходимости избегал употребления термина. Но многие литературоведы используют его автоматически. Об этом пишет современный искусствовед Н. Е. Мариевская: «*Часто, когда понятие "хронотопа" сковывает мысль учёного, он совершенно свободно отбрасывает его, при необходимости меняя на "время" (например, "авантюрное время греческого романа"), чего нельзя сказать о других исследователях, применяющих этот конструкт автоматически*»[[17]](#footnote-17). Это ведет к искажению понятий: не только хронотопа, но и времени, превращенного ошибочными употреблениями в качественную характеристику пространства, а в некоторых случаях – исключенного из понятия хронотоп. «*Литературоведение говорит о хронотопе дороги, хронотопе усадьбы, не замечая, что в самих этих названиях времени уже нет. Усадьбы, дорога – это уже чисто пространственные объекты*»[[18]](#footnote-18).

Несмотря на точное понимание области применения понятия хронотоп его автором, Н. Е. Мариевская все же предполагает, что этот термин сковывал М. М. Бахтина при анализе творчества Ф. М. Достоевского. А утверждение о том, что писатель «*видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени*»[[19]](#footnote-19) кажется явно недостаточным.

В своей статье «Время и нарратив в творчестве Ф. М. Достоевского» современный исследователь О. А. Ковалев мыслит в одном направлении с Н. Е. Мариевской, и замечает, что характеристика мира русского классика, как ориентированного, прежде всего, на пространство *«…не противоречит ни чрезвычайному своеобразию временных моделей в художественном мире Достоевского, ни их концептуальной значимости*»[[20]](#footnote-20).

Предлагая свой подход к исследованию текстов Ф. М. Достоевского, Н. Е. Мариевская переосмысляет идею Вяч. Вс. Иванова о «психологическом времени». Она обращается непосредственно к тому материалу, который будет исследован в данной работе, а именно, к рассказу Ф. М. Достоевского «Кроткая» и двум его экранизациям («Кроткая», реж. А. Борисов, 1960, «Кроткая», реж. Р. Брессон, 1969). Исследовательница говорит о «психологическом» времени применительно к творчеству русского классика: «*Наиболее значимой формой времени у Достоевского является интимное, внутреннее время героя, время становления человеческой души*»[[21]](#footnote-21). При этом возможность перенесение внутреннего мира на экран формулируется в виде вопроса. Ответ для Н. Е. Мариевской не очевиден, и более того, она считает, что интимное время рассказа было разрушено на экране.

Несмотря на то, что про поэтику времени у Достоевского писали многие исследователи, далеко не все из них подробно анализировали «фантастический рассказ» «Кроткая» в данном аспекте. Произведение регулярно сопоставляется с наиболее популярными экранизациями («Кроткая» Р. Брессона и «Кроткая» А. Борисова). В нашей работе мы обращаемся к анализу также менее популярных, но современных экранизаций. Таким образом, в предмете и в материале данного исследования заключается его **новизна.**

Исследования взаимодействия различных видов искусства является перспективным направлением в современной науке. Экранизация литературной классики является одним из наиболее ярких образцов взаимовлияния разных видов искусств. Кроме того, количество экранизаций, а значит, и материала для исследований, увеличивается с каждым годом. Этими факторами обусловливается **актуальность**данного исследования.

Таким образом, **объектом** нашего исследования выступают экранизации «фантастического рассказа» Ф. М. Достоевского «Кроткая».

**Предметом** является поэтика временных структур, воссозданных в литературном произведении и в кинотекстах.

**Цель** работы заключается в описании специфики перевода временных структур из литературного произведения на киноязык в каждой из экранизаций.

Для достижения цели необходимо выполнение следующих **задач**:

1. Анализ временной организации рассказа «Кроткая».
2. Анализ временных структур каждой экранизации в контексте идейно-смыслового компонента каждого из художественных миров.
3. Сопоставительный анализ поэтики временных структур в рассказе и экранизациях.

**Структура** работы состоит из четырех частей: введения, двух глав и заключения.

**Материалом исследования** послужили рассказ Ф. М. Достоевского «Кроткая» и четыре его экранизации («Кроткая», реж. А. Борисов (1960 г.), «Кроткая», реж. Р. Брессон (1969 г.), «Кроткая», реж. А. Варсимашвили (1992 г.), «Клетка», реж. Э. Архангельская (2015 г.)).

В работе используются сравнительно-типологический и интермедиальный **методы исследования**. Анализ временных структур базируется на подходе Н. Е. Мариевской, описанном в книге «Время в кино», а также – на структуралистском методе исследования повествовательного дискурса Жерара Женетта[[22]](#footnote-22).

# Глава 1. Поэтика времени в «фантастическом рассказе» Ф. М. Достоевского «Кроткая»

Повесть «Кроткая» относится к позднему творчеству Достоевского и впервые была опубликована в ноябре 1876 года в «Дневнике писателя». Поводом создания произведения послужили участившиеся случаи самоубийства, особенно писателя поразила одна история «*бедной молодой девушки, швеи*», которая выбросилась из окна с образом в руках. Достоевский так комментирует произошедшее: «*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*»[[23]](#footnote-23).

Тема самоубийства проходит через все творчество Достоевского, однако причины самоубийства не всегда представляются в произведениях писателя одинаково. Л. Аллен, проанализировав различные варианты самоубийств, изображенные Достоевским, предложил типологию причин, которые приводят героев к решению так закончить свой жизненный путь. Главные причины, которые движут отчаявшимися на такой греховный поступок героями произведений Достоевского, конечно, носят идеологический характер. Первые тип, наиболее радикальный, «*определяется материалистическим отказом от Бога, приводящим в своих крайних проявлениях к удушливой, смертельной скуке*», «*отказом от всякой морали*», «*отказом от любого лояльного договора, заключаемого с кем-нибудь о чем-то*»[[24]](#footnote-24). К этой категории относятся самоубийства Ставрогина («Бесы») и Свидригайлова («Преступление и наказание»). Ко второму идеологическому типу принадлежат самоубийства, ставшие результатом конфликта между «*логикой*» и «*самой жизнью*»[[25]](#footnote-25). В этой категории находятся Ипполит («Идиот») и Кириллов («Бесы»). Так, Ипполит, даже будучи приговоренным к смерти чахоткой, тем не менее, решается на самоубийство. Герой уверен, что мир настроен враждебно по отношению к человеку, и что существование даже маленькой мушки гораздо более осмысленно и гармонично, чем людская жизнь: «*Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот теперь эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш, и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это*!»[[26]](#footnote-26)

Противостоит первым двум категориям тот тип самоубийства, который изображен в «Кроткой». «*Кротость определяет самоубийство, лишенное отрицания. По своей сути такой вид самоубийства не является бунтом ни против Бога, ни против Творения. Он является криком о помощи, сигналом бедствияэто обратный акт любви, скрытая мольба*»[[27]](#footnote-27).

Таким образом, концептуально этот сравнительно небольшой по объему рассказа противостоит многим большим произведениям Достоевского. Своеобразие, уникальность, концентрация смыслов, заключенных в таком небольшом тексте, неоднократно привлекали внимание многих исследователей творчества писателяо (Л. П. Гроссман[[28]](#footnote-28), Э. А. Полоцкая[[29]](#footnote-29), Р. Пис[[30]](#footnote-30), Касаткина[[31]](#footnote-31) и др.)

Одним из аспектов, на котором фокусируется исследовательское внимание при анализа рассказе, является категория времени. Определяя специфику времени в романах Достоевского, Ж. Катто видит в полифонической структуре этих текстов источник двух «*форм, воплощающих время: время героя, то есть время, "прожитое изнутри", и время, создаваемое автором, воспринимаемое читателем и очень часто комментируемое рассказчиком (когда он не совпадает с автором), то есть время динамики романа, то, что обычно называют ритмом»*[[32]](#footnote-32). И как будет ясно дальше, в «Кроткой» безусловно доминирует первый тип времени – время «внутреннее», «прожитое изнутри», время же, создаваемой автором, не акцентировано, скрыто от внимания читателя.

Определению специфики времени в «фантастическом рассказе» посвящена статья И. Л. Альми «Лирическое начало в повести Ф.М. Достоевского "Кроткая"». Исследовательница отмечает, что мировосприятие героя тяготеет к лирическому. В соответствие с этим и время в повести приобретает определенные черты: установку на сиюминутность, превращающую поток прошлого в вереницу точек настоящего, и выделенность замедленного "мига", и общий выход "из времени — в вечность"»[[33]](#footnote-33), что и позволяет, в конечном счете, определить время этого текста как лирическое.

Однако для нашего исследования наиболее продуктивной кажется концепция «внутреннего времени», которая среди современных исследователей поддерживается и обосновывается Н. Е. Мариевской. В своей книге «Время в кино» она определяет два глобальных типа времени, характерных для киноискусства. Линейному времени как некому стандарту противопоставляются время нелинейное и циклическое, вместе они образуют «*горизонтальное время*» фильма. Время снов, воспоминаний, экстаза, «время души», в свою очередь, образуют «*вертикальное время*».

«Вертикальное время» представлено в «Кроткой» воспоминаниями, которые оформлены во «*внутренний монолог героя у гроба юной жены-самоубийцы*»[[34]](#footnote-34). Помимо особого типа героя-рассказчика, который способен формировать данный тип времени, оно также определяется другой спецификой — «*возможностью мгновенных переходов от времени воспоминаний ко времени впечатлений, ожиданий и надежд*»[[35]](#footnote-35). Такая структура времени, по мнению исследовательницы, позволяет «*погрузиться в мгновенные изменения человеческой души*»[[36]](#footnote-36).

Монолог героя-рассказчика посвящен размышлению о событиях, предшествующих трагедии, их анализу, который в результате должен помочь герою «собрать жизнь в точку», обрести истину и спасение. Именно этот путь, по мнению Мариевской, путь от непонимания до спасения, проходит одна человеческая душа в повести «Кроткая». Специфическое «внутреннее время» текста позволяет обнажить этот процесс. И любое экранное вмешательство в эту стройную структуру нарушает течение внутреннего времени, открывая новые смыслы и интерпретации текста Достоевского.

Ранее на материале французской литературы принципиальная и влиятельная концепция «внутреннего времени» была разработана Жераром Женеттом. В своей работе «Фигуры» он предложил строго структурированный терминологический аппарат для анализа повествовательного дискурса в произведении М. Пруста «В поисках утраченного времени». «Внутреннее время» является ключевым в данном произведении, хотя, безусловно, не единственной временной формой. При всей важности временных структур, даже для Пруста анализ повествовательного дискурса не сводится исключительно к анализу категории времени, поэтому для нашего исследования мы использовали только некоторые положения и термины, предложенные французским ученым.

Прежде всего, мы обратимся к понятию анахронии. Оно объединяет «различные формы несоответствия между порядком истории и порядком повествования». При этом «*термин пролепсис будет означать повествовательный прием, состоящий в опережающем рассказе о некоем позднейшем событии, а термин аналепсис – любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся*»[[37]](#footnote-37).

Очевидно, что «внутреннее время» в повести Достоевского большей частью формируется аналепсисами. Весь монолог героя за некоторыми исключениями обращен в прошлое: «*она просто-запросто приходила*…»[[38]](#footnote-38), «"*Подноготную", которую я узнал*…»[[39]](#footnote-39), «*Я не сдержался*…».[[40]](#footnote-40) При этом, несколько раз в тексте мы можем найти внешний аналепсис. Сам Женетт относил к этому типу аналепсиса такой, «*вся протяженность которого остается вне протяженности первичного повествования*»[[41]](#footnote-41). В нашей работе мы немного пренебрегаем прямым значением и понимаем под внешним аналепсисом, аналепсис отдаленный не от первичного повествования («У гроба»), а от линейного повествования воспоминаний. Исходная точка этого эпизода из жизни ростовщика относится к более далекому прошлому, чем то, в котором развивается основное повествование. Это более далекое отступление от настоящего момента связано с серией фрагментов, повествующих о времени службы героя-рассказчика в полку и о его постыдном уходе из полка, а также о давнем приобретении револьвера: «…*револьвер этот был ей уже знаком. Заведен он был у меня и заряжен с самого открытия кассы*»[[42]](#footnote-42), «*Случай же в полку был хоть и следствием нелюбви ко мне, но без сомнения носил случайный характер*»[[43]](#footnote-43) и т. д.

До этого нами были описаны события истории. Однако «внутреннее время», прежде всего, формируется событиями мысли (переживаниями, надеждами, воспоминаниями). Мы признаем, что введение данного понятия весьма спорно, потому, как и весь текст Достоевского, и весь монолог героя-рассказчика сами по себе также представляют события мысли. Но нам это понятие необходимо для разграничения двух типов событий, обнаруживающих принципиальное несходство. И потому, при всей условности понятия «событие мысли», мы все же используем его в нашем исследовании, подразумевая под ним те фрагменты текста, который невозможно идентифицировать однозначно ни с прошлым, ни с настоящим временем. Они представляют собой обобщенные суждения и наблюдения, соотносимые и с прошлым, и с настоящим моментом.

*«Дешевое великодушие всегда легко, и даже отдать жизнь — и это дешево, потому что тут только кровь кипит и сил избыток, красоты страстно хочется!»[[44]](#footnote-44)*

«*Я к тому это, что нет ничего обиднее и несноснее, как погибнуть от случая, который мог быть и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака*»[[45]](#footnote-45).

Также к событиям мысли относятся все фрагменты текста, которые не отклоняются от линейного повествования и происходят возле гроба умершей Кроткой, то есть в момент повествования.

«*В том-то и весь ужас мой, что я всё понимаю*!»[[46]](#footnote-46),«*Потому что для чего она умерла? все-таки вопрос стоит. Вопрос стучит, у меня в мозгу стучит*…»[[47]](#footnote-47) и т.п.

Каждый из таких фрагментов в дальнейшем мы будем обозначать общим названием «У гроба».

К событиям мысли мы также относим и все немногочисленные пролепсисы текста, которые связаны с предвосхищением будущих событий или будущих слов.

«…*а унесут завтра и — как же я останусь один*?»[[48]](#footnote-48), «*Два слова прежде того*…»[[49]](#footnote-49) и т.п.

Выстраивая композицию событий истории и мысли, мы получаем следующий порядок:

*1. У гроба*

2. Знакомство

*3. Строгость*

4. Первый «разговор»

*5. Кроткие*

6. Образ Богородицы (второй разговор)

*7. Молодежь – искренность*

*8. Молодежь – великодушие*

9. «Предложение» (сделка)

*10. У гроба*

*11. Гордая*

12. Начало совместной жизни (молчание)

*13. Молодежь – великодушие*

*14. Порыв*

*15. Великодушие*

*16. У гроба*

17. Случай с медальоном

18. Бунт

19. Случай в полку

*20. «Этакие», «буйные»*

21. Случай с офицером

*22. Насмешка*

23. Револьвер

*24. Решимость*

*25. У гроба*

26. Болезнь

*27. Сон приговоренных к смертной казни*

28. Случай в полку

*29. Возвышенность*

*30. Случай*

*31. Строгость*

32. Пение

*33. «О, десятилетней девочки мысль!»*

34. Самоубийство

*35. У гроба*

(Курсивом выделены все события мысли в составе текста. В композицию не включены пролепсисы, поскольку качественно и количественно это едва значимые элементы «*В "Кроткой" … герой-рассказчик целиком поглощен настоящим. С позиций настоящего он пересматривает прошлое, будущее же, когда "ее унесут", для него "почти невозможно"*»[[50]](#footnote-50).)

Данная последовательность еще раз подтверждает преобладание времени мысли (21 фрагмент), «движения души» над временем истории (14 фрагментов). И соблюдение таких соотношений между аналепсисами, линейным повествованием и пролепсисами, между событиями мысли и событиями истории позволяет сохранить целостность «внутреннего времени» при переносе литературного произведения на экран.

Иными словами «внутреннее время» можно обозначить как субъективное время, то есть соотнесенное с определенным субъектом. В данном случае это — рассказчик-повествователь, который полностью совпадает с персонажем. У них одно на двоих мировосприятие и воспоминание, что также позволяет сформировать целостное «внутреннее время». Разделение же функций повествователя и персонажа ведет к нарушению этой целостности.

До сих пор мы говорили только о времени повествования, но, анализируя поэтику времени необходимо, хотя бы вкратце, описать и время истории. Композиционно оно совпадает со временем повествования с некоторыми исключениями:

1. Случай в полку

2. Знакомство

3. Первый «разговор»

4. Образ Богородицы (второй разговор)

5. «Предложение»

6. Начало совместной жизни (молчание)

7. Случай с медальоном

8. Бунт

9. Случай с офицером 2

10. Револьвер

11. Болезнь

12. Пение

13. Самоубийство

14. У гроба

Как видим, в хронологической последовательности первым оказывается давний случай с офицером Ефимовичем во время службы в полку. Кроме того, время истории не оснащено событиями мысли, что вполне закономерно.

Длительность повествования совпадает со временем прочтения. Сложнее обстоят дела с определением длительности истории. Маркеры времени в тексте присутствуют, но не позволяют сделать точный вывод о временных рамках рассказываемой истории.

Известно, что Кроткая появилась в кассе суд героя-повествователя, когда ей «было без трех месяцев шестнадцать». Период знакомства и бракосочетания маркируется только такими знаками, как «*назавтра*», «*в этот раз*», «*приходила уже после вчерашнего бунта*» и т.п. Количество «приходов» и событий, связанных с бракосочетанием, могли бы уложиться примерно в три недели. Затем было три месяца брака, поскольку герои трижды были в театре, а повествователь «*положил раз в месяц театру быть*». К тому же дальше в тексте о героине говорится как о «*женщине шестнадцати лет*». Затем пара недель была затрачена на подготовку и проведение бунта, после которого Кроткая заболела и «пролежала шесть недель». А потом прошла зима, и начался апрель, когда Кроткая начала петь (панихиду?). Апрелем и заканчивается история: «*это было всего только несколько дней назад, пять дней*»[[51]](#footnote-51).

В результате, время истории укладывается в восемь с половиной-девять месяцев, с августа по апрель. Если же учитывать историю в полку, то время увеличивается до трех лет и девяти месяцев.

Итак, небольшой «фантастический рассказ» Ф. М. «Кроткая», как мы уже отмечали выше, привлекает большое исследовательское внимание. Одним из анализируемых специалистами аспектов является категория времени. Время этого текста определяется как лирическое, «внутреннее». Его формирование непосредственно связано с фигурой героя-повествователя, который раскрывает единственно свое субъективное мировосприятие.

«Внутреннее время» наполнено двумя типами событий: событиями истории и событиями мысли, с преобладанием последних. Время повествования совпадает со временем чтения.

Историческое время продолжается около девяти месяцев с августа по апрель (не считая эпизода с офицером Ефимовичем, произошедшего три года назад до описываемых событий).

Все выделенные черты составляют поэтику времени в рассказе Достоевского «Кроткая». Их сохранение при перенесении текста на экран обещает и сохранение структуры времени, любые несовпадение приведут к появлению новых смыслов и интерпретаций литературного произведения.

**Глава 2. Анализ поэтики времени в экранизациях**

**«Кроткая» (реж. А. Борисов)**

СССР,

1960 г., 71 мин[[52]](#footnote-52).

В ролях: Ия Савина, А. Попов, В. Кузнецова и др.

Н. Е. Мариевская в книге «Время и кино» уже отметила, что внутреннее время «Кроткой», его камерность разрушается с первых секунд данной экранизации. Мы безоговорочно соглашаемся с этим тезисом и предлагаем свои аргументы.

Прежде всего, сравним композицию экранизации с порядком событий в первоисточнике. Последовательность событий в фильме А. Борисова выглядит следующим образом:

1. Предисловие от автора 1 (про Петербург)
2. Самоубийство
3. ***У гроба***
4. **Предисловие от автора 2 (о жанре)**
5. **Образ Богородицы** (первый разговор)
6. **«Предложение»**
7. ***У гроба***
8. **Строгость**
9. **Кротость**
10. **Гордая**
11. Начало совместной жизни
12. ***Молодежь – великодушие***
13. **Насмешка 1**
14. ***У гроба***
15. **Случай с медальоном**
16. ***Великодушие***
17. **Насмешка 2**
18. **Бунт**
19. **Случай в полку**
20. ***У гроба***
21. **Случай с офицером 2**
22. **Ширма**
23. **Револьвер**
24. ***Решимость***
25. ***У гроба***
26. **Болезнь**
27. **Пение**
28. **Самоубийство**
29. ***У гроба***
30. Заключение автора[[53]](#footnote-53)

Как видим, экранное произведение открывается предисловием автора, включенным во время повествования (в отличие от предисловия Достоевского, объясняющего жанр произведения и не связанного с «внутренним временем» текста). Это первый фактор, разрушающий «внутреннее время» рассказа:

«*Это голос не героя, скорбящего у гроба молоденькой жены. Это голос автора. По мысли создателя фильма, голос самого Достоевского. Введение этого другого рассказчика разрушает камерность, интимность произведения Достоевского. Внутреннее время героя больше не совпадает с внутренним временем воспринимающего. Напротив, зритель ставится в оппозицию герою, призывается в свидетели: "Вникните и сами рассудите, что за жизнь*!"»[[54]](#footnote-54)

Также исследователь отмечает, что через предисловие вводится эпическое время, образующее дистанцию от внутреннего времени героя. Появляется *«"объективный" взгляд повествователя*»[[55]](#footnote-55), взгляд многочисленных эпизодических персонажей – сапожника, разносчика и др. Эти взгляды осуждающие, обвиняющие, приглашающие зрителей в свидетели происходящего. Объективация ростовщика происходит не только на содержательном уровне, но и на визуальном. Зритель не может идентифицировать себя с ростовщиком, поскольку он неоднократно смотрит в камеру, то есть в глаза зрителю, и словно оправдывается перед ним, ведет исповедь. В литературном же первоисточнике самоидентификация возможна, читатель сливается с героем-повествователем и вместе с ним иногда обращается к незримому слушателю («*Слушайте*…», «*Заметьте*…» и т.п.)

Кроме того, анализ последовательности событий в экранизации А. Борисова ясно показывает, что большинство событий истории перенесены на экран. Важное несоответствие обнаруживаем в пункте №10 «Начало совместной жизни», который не связан в фильме с молчанием: Кроткая представлена героиней регулярно вступающей в диалоги с мужем. Этого же молчания Кроткая лишена в начале фильма, поскольку опущены фрагменты «Знакомство» и «Первый "разговор"», когда в рассказе ростовщик обращается к девушке, но она хранит безмолвие. Это еще один фактор, говорящий о разрушении «внутреннего времени». Монологическая форма рассказа закрепляет главенство одного голоса – голоса героя повествователя. В экранизации этот голос теряет свою главенствующую позицию и разделяет ее с другими главными (Кроткая) и второстепенными (Лукерья, офицер Ефимович) персонажами произведения. К тому же часть событий мысли из рассказа переходят в устную речь этих персонажей. Так, фрагменты №8 и №9 «Кроткая» и «Гордая» реализуются в фильме только в прямой речи Лукерьи: *«… Она хоть и кроткая, но гордая*» (в рассказе присутствуют оба варианта: событие истории и событие мысли). Другой способ реализации событий мысли в экранизации, трансформация их в события история происходит через изображение характеров, проявляющихся в поведении, жестах главных героев (Например, фрагмент №8 «Строгость» и фрагмент №9 «Кротость»). Показательны фрагменты №13 и №17 «Насмешка 1, 2». В тексте Достоевского эти фрагменты также появляются несколько раз, но снова представляются в двух вариантах — в поведении Кроткой (как и на экране): *«…Перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой…»[[56]](#footnote-56) —* и в осмыслении героя-повествователя: «*Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы создать этой сцены насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку*»[[57]](#footnote-57).

Превращение событий мыслей в события истории входе экранной трансформации, а иногда перенесение на экран только событий истории вновь отсылает нас более к эпической форме времени, нежели к внутренней.

Обращаясь к времени истории необходимо отметить, что оно маркировано меньше, чем в литературном тексте, но, предположительно, совпадает с ним. Сохранен внешний аналепсис, то есть обращение к событиям трехлетней давности, более того, режиссер визуализирует и описывает это период более подробно, чем Ф. М. Достоевский в рассказе. Абстрактное описание прошлого («*Да, правда; в моей жизни было потом, после полка, много позора и падения <…> воли моей и ума и было вызвано лишь отчаянием моего положения*»[[58]](#footnote-58)) конкретизируется в фильме: изображаются блуждания по городу, скитания по злачным заведениям.

Линейное повествование располагается в периоде, предположительно, с осени до конца весны (после болезни Кроткой, нас столе возле ее кровати появляется ваза с ландышами, чей период цветения приходится на май-июнь). Однако первая граница не так очевидна. Известно, что с момента женитьбы проходит 2 месяца, еще до бунта Кроткой ростовщик говорит об этом. Зимние месяцы никак не маркируются. Но, если предположить, что начальная граница периода относится к весеннему сезону, то первые кадры фильма должны передавать климат марта. Однако на улицах нет даже малейших остатков снега, что нехарактерно для мартовского Петербурга.

Таким образом, время истории в фильме практически совпадает со временем истории в рассказе, что опять приводит к заключению о главенстве эпического времени над внутренним в экранной адаптации «Кроткой».

Помимо внешнего аналепсиса в фильм перенесены из рассказа и все остальные композиционные формы времени. Мы видим в экранизации первичное повествование «У гроба» (об условном характере этого названия мы уже говорили в первой главе, в фильме эта условность становится очевидной, поскольку зрителю гроб не показан, но фрагменты, связанные с «сейчас», с послетрагедийным состоянием); также сохранены некоторые пролепсисы, вроде «*когда ее завтра унесут, что ж я буду?»,* и оставлена большая часть аналепсисов, содержательно заключающая в себе события истории, повествование о них.

Главный вопрос — это вопрос о тех изменениях, к которым ведет нарушение структуры внутреннего времени. Н. Е. Мариевская говорит о том, что при такой трансформации времени утрачивается изображение движения человеческой души на пути от падения к спасению, обретению любви и истины. Внутренний рефлексивный сюжет превращается во внешнюю историю «*вины и раскаяния*», которую зритель наблюдает со стороны. Герой при этом оказывается «*обвиняемым, губителем*». Кроткая же «*из губительницы собственной души становится невинной жертвой*».

«*Уникальность происходящего в человеческой душе в фильме заменяется реалистическим обобщением, произнесённым диктором за кадром: «Мрачная история, одна их тех потаённых историй, которые сбывались под петербургским небом*»[[59]](#footnote-59). Реалистическая манера изображения превращает уникальную историю в типичное происшествие на улицах мрачного Петербурга.

Таким образом, с первого эпизода фильма обнаруживается разрушение внутреннего времени рассказа при трансформации его на экран. Это несовпадение определяется двумя главными факторами:

1. Введением фигуры автора, явленной, прежде всего, во вступлении и в заключении. Это обстоятельствоприводит к появлению «объективного взгляда», взгляда автора, читателя, других «свидетелей» (сапожник, разносчик и др.). Формула *повествователь = персонаж* принимает в экранизации новый вид: повествователь > персонажа.
2. Преобладанием событий истории над событиями мысли (неполное перенесение событий мысли на экран, новые приемы передачи их семантики (через поведение, характер героев)).

Такое несовпадение структуры времени приводит к появлению иного смысла экранного произведения по отношению к литературному. «*Сюжет воскрешения человеческой души»* превращается в историю раскаяния и вины, изображенную со стороны. Герой становится «*губителем <…> невинной жертвы»[[60]](#footnote-60).*

**«Кроткая» (Une femme douce)**

Реж. Р. Брессон

Франция,

1969, 88 мин[[61]](#footnote-61).

В ролях: Д. Санда, Г. Франжен, Д. Лобр и др.

«Кроткая» – первая экранизация произведения русской литературы в фильмографии французского классика кино Р. Брессона (позже последовали «Четыре ночи мечтателя» («Белые ночи», Ф. М. Достоевский) и «Деньги» («Фальшивый купон», Л. Н. Толстой).

Режиссер обращает свое внимание на тексты Достоевского, поскольку испытывает интерес к типу героев его художественного творчества. Кинокритик С. Кудрявцев отмечает, что герои фильмов Брессона «*такие же истовые страстотерпцы, невинные страдальцы, которые чувствуют собственное тотальное одиночество в совершенно чуждом мире, слабые создания, способные проявить невероятную силу воли, упорно неся свой крест по жизни*»[[62]](#footnote-62), как и Кроткая, чей характер очень точно отражает данное описание.

Принципиальный для рассказа Достоевского мотив смерти как избавления, спасения реализуется (в большей или меньшей степени) в каждой экранизации. Важен он и для фильма Брессона. Так, автор рецензии на эту работу Сергей Кудрявцев фокусирует наше внимание на одной детали — шарф, летящий из окна вслед за девушкой. И очень тонко интерпретирует символику данного киноообраза: *«потрясающий образ обречённого и всё же удивительно лёгкого, "воздушного", светлого исхода»[[63]](#footnote-63).*

Одна из отличительных особенностей данной киноинтерпретации рассказа — это перенесение действия во Францию 60-х. Изменение места и времени действия существенно влияет и на характер героини. Теперь ее кротость выглядит таковой только на фоне эпохи эмансипированных женщин. По меркам мира рассказа, созданный Брессоном кинообраз, конечно, далеко выходит за рамки представления о кроткой девушке. Героиня фильма Брессона значительно более независима, чем ее книжный прототип.

Кроме того, модернизация времени действия приводит к появлению новых реалий и сюжетных поворотов. Так, например, появляются такие детали, как походы в кино, что было невозможно в мире рассказа Достоевского; конные повозки заменяются на автомобили, а давняя служба финансиста в полку заменяется более соответствующей времени киноповествования службой в банке.

Таковы наиболее яркие особенности экранизации Р. Брессона. Теперь обратимся к поиску уникальных черт в структуре времени анализируемого фильма. Прежде всего, представим композицию картины:

1. Самоубийство
2. **Знакомство**
3. **Первый «разговор»**
4. **Кротость**
5. **Крест с распятием (второй разговор)**
6. **Предложение (Кроткая)**
7. **Начало совместной жизни (молчание)**
8. **Другой мужчина (встреча в кино)**
9. **Случай с медальоном**
10. **Постановка «Гамлета»**
11. **Бунт**
12. **Другой мужчина (встреча в ломбарде)**
13. **Случай в банке**
14. **Другой мужчина (встреча в автомобиле)**
15. **Револьвер**
16. **Ширма**
17. **Болезнь**
18. **Пение**
19. **Самоубийство**
20. ***У гроба***

Первое, на что падает исследовательский взгляд, — практически абсолютное отсутствие событий мысли в структуре экранизации Р. Брессона. Безусловно, ряд размышлений в рамках линейного повествования присутствует, но в этом фильме невозможно обнаружить важные обобщения, к которым приходит герой текста Достоевского в результате анализа произошедшего. Некоторые из них (например, кротость главной героини) выражены в её характере. Но рассуждение об этой черте характера, тем не менее, отсутствует в той форме, в которой оно дано в тексте Достоевского. Этим фактом мы констатируем разрушение структуры «внутреннего времени» в экранизации Брессона. Другим фактором, нарушающим специфику «внутреннего времени» является воплощенный стенограф, объективирующий существование ростовщика. Мы имеем ввиду Анну (Лукерью). Во французской экранизации она лишается своей прежней сюжетной функции, и становится безмолвным свидетелем жизни Кроткой и Финансиста (еще одно следствие модернизации).

Таким образом, более важным для режиссера оказывается время истории. Но и в его порядке происходят изменения. Прежде всего, это смена некоторых реалий в отдельных событиях, но с сохранением их функциональности (заклад образа богородицы = заклад креста с распятием Христа и т.п.) Более существенная трансформация связана с внешним аналепсисом. Н. Е. Мариевская отмечает усиление «короткого привода», и, соответственно, ослабление «длинного привода». Исследователь связывает эту особенность с максимальной приближенностью событий к моменту «*падения героини из окна*»[[64]](#footnote-64). Киновед указывает на отсутствие в сюжете фильма случая с офицером Ефимовичем. Действительно, несмотря на то, что случай позорной отставки из полка заменен на столь же неприятный уход из банка, внимание финансиста к событиям трехлетней давности как к косвенной причине настоящего ослаблено, герой не рефлексирует об этом.

Соответственно, отсутствие такого персонажа как офицера Ефимович, приводит к поиску альтернативных вариантов. В результате, в сюжет вводится посторонний финансисту мужчина, который не причинял никакой боли прежде, и этим несколько ослабляются эмоции ростовщика на тайные свидания супруги, эпизод несостоявшейся измены в фильме обладает меньшей драматичностью, чем в литературном тексте — герой унижен не предшествующей жизнью, а исключительно «любимым существом».

Другим важным изменением в сюжете является появление эпизода, в котором Кроткая смотрит постановку «Гамлета». Мариевская отмечает, что этот фрагмент служит для метаописания метода киноповествования, избранного режиссером. Брессон стремится говорить о терзающих ростовщика и Кроткую эмоциях с помощью бесстрастного, сдержанного повествования. Эта особенность экранизации также не способствует формированию «внутреннего времени», поскольку глубокий анализ, ведущий к событиям мысли, некоторым прозрениям и истине, неизбежно вызвал бы в герое бурные эмоции. Но сухое перечисление произошедших событий, нерефлексивный пересказ позволяют герою сохранять внешнее спокойствие.

Таким образом, фильм превращается в последовательный пересказ случившегося. Такой пересказ выступает как способ систематизации хаоса, скрывающегося за бесстрастной маской ростовщика. Наличие хаоса, внутренней неустроенности, внешне скрытых терзаний, маркируются в фильме жестами, неявными намеками, крупными планами. Это также составляет часть индивидуального стиля Брессона.

Мариевская отмечает еще одно важное значение эпизода с просмотром «Гамлета». По приходу домой, героиня обращается к литературному первоисточнику театральной постановки, и находит там ремарку, суть которой заключается в бесстрастном исполнении актерами своих ролей. Однако исполнение в театре было очень экспрессивным, и потому кажется фальшивым[[65]](#footnote-65). И эта фальшь на сцене, увиденная Кроткой, является сигналом о поддельности жизни героини, которую она, будучи с ростовщиком, безусловно, ощущает.

Кроме того, нам кажется существенным анализ еще одного результата переноса действия в современную режиссеру эпоху. Это увлеченность чтением и самобразованием, присущая Кроткой. Это несколько меняет суть отношение между ней и финансистом. Вследствие своей эрудированности Кроткая чувствует себя более свободно, а ее интеллектуальное превосходство над партнером делает невозможным его проникновение в мысли героини, ослабляет его власть на ней. Это также приводит к изменению субъектной организации истории. Носителем полного знания в истории Достоевского являлся повествователь, совпадающий с фигурой главного персонажа. В данной экранизации, где «внутреннее время» героя разрушается, на первый план выходит Кроткая, а герой-повествователь больше не обладает полнотой знания, которой в данном кинотексте обладает лишь имплицитный автор-повествователь.

Перечисленные изменения в сюжете, непосредственно связанные со временем истории, и с перенесением времени действия в современную Францию, трансформируют смысл рассказа Достоевского.

Таким образом, акцент, поставленный на судьбу ростовщика в тексте Достоевского в экранизации Брессона переносится на судьбу кроткой героини. Сюжет о становлении души ростовщика, о его пути к обретению истины и спасения, где Кроткая оказывается скорее средством, чем целью, трансформируется в историю о пути к спасению Кроткой, к ее истинному освобождению.

Отчего же освобождается героиня данного фильма? От нелюбви, от фальши её чувств с ростовщиком, от своего неверного выбора, продиктованного то ли расчетом, то ли неизбежностью. И здесь гендерные признаки героев становятся важнее их социального статуса, непонимание мужчины и женщины — вот главная проблема «Кроткой» Р. Брессона.

Еще одним подтверждением идеи о наибольшой важности для режиссера времени истории, чем времени повествования, является сохранение протяженности первого типа времени. Отношения героев завязываются летом, переживают зиму, и заканчиваются весной.

Анализ композиционных форм времени, описанных Женеттом, также свидетельствует об отсутствии событий мыслей и анализа событий. Так, в тексте Достоевского они звучат в настоящем моменте «У гроба», то есть, относятся к первичному повествованию, или связаны с будущим, то есть принимают форму пролепсиса, или же обладают одновременной соотнесенностью с прошлым и настоящим. Но в картине Брессона, что видно и из анализа событийного пласта фильма, преобладают аналептические формы повествования, связанные с перечислением предшествующих событий. Небольшая попытка осмыслить настоящее и будущее предпринимается лишь в финальном фрагменте «У гроба»:

*«Ну почему я тогда ушел? И она… Почему?»*

Таким образом, в экранизации «Кроткой» режиссера-классика французского кино Р. Брессона, как и в экранизации А. Борисова «внутреннее время» при трансформации на экран разрушается.

Это происходит по разным причинам. Первая из них — объективация истории ростовщика через воплощение фантазийного элемента рассказа, фигуры стенографа. Эта роль немого свидетеля в фильме отведена Анне (французский эквивалент Лукерьи).

Ко второй причине относится повышенное внимание режиссера к времени событий истории, нежели ко времени событий мысли, которые в фильме оказываются нереализованными.

Еще одна причина — это индивидуальный стиль режиссера, чертой которого, помимо прочих, является бесстрастное повествование. Сохранение «внутреннего времени», с хаотичным возникновением обобщений и выводов в результате глубокого самоанализа, неизбежно привело бы к непроизвольной эмоциональности героя.

Перераспределение иерархии главенства субъектов произведения также мотивирует изменения во временной структуре. Преобладание «внутреннего времени» неразрывно связано с главенством героя-повествователя и полнотой его знания о происходящем. В данном фильме главным героем оказывается Кроткая, а полнотой знания обладает лишь автор.

Описанная выше трансформация временной структуры в киноповествовании мотивирована иной творческой задачей режиссера Брессона. В отличие от писателя Достоевского, французский кинематографист стремится показать не историю «становления человеческой души», а историю нелюбви, непонимания между мужчиной и женщиной, и путь освобождения героини от этой фальши бытия.

**«Кроткая» (реж. А. Варсимашвили)**

СССР-Италия,

1991, 92 мин.

В ролях: Л. Дуров, Н. Тархан-Моурави, М. Джинория и др.

Данная экранизация, где роль ростовщика отведена легендарному актеру театра и кино Льву Дурову, с одной стороны, максимально близка тексту Достоевского. Прежде всего – в отношении изображаемого времени повествования. С другой стороны, эта экранизация тесно сближается с некоторыми находками Брессона, что, как и хронологические отношения, скорее всего, свидетельствует об интертекстуальных связях двух картин.

Первоначально обратимся к анализу порядка событий в тексте:

1. ***У гроба***
2. **Знакомство**
3. ***Кротость***
4. **Образ Богородицы (первый разговор)**
5. ***У гроба***
6. **Предложение (Кроткая)**
7. **Начало совместной жизни (молчание)**
8. ***У гроба***
9. Пьяная утопленница
10. **Случай с медальоном**
11. **Бунт**
12. **Случай в полку**
13. **Свидание с другим мужчиной**
14. **Револьвер**
15. ***У гроба***
16. **Болезнь**
17. **Молчание**
18. **Пение**
19. **Самоубийство**
20. ***У гроба***

Как видно из представленной последовательности, в экранизации вновь сохранены основные сюжетные узлы, события истории. События мысли, обнаруженные в тексте Достоевского, практически отсутствуют в форме обобщенных выводов, соотносимых с двумя временными пластами. Однако довольно частотны и глубоки размышления «У гроба», которые соотносятся с первичным повествованием, с настоящим моментом.

Кроме того, в данном тексте отсутствует фигура стенографа. Герой-повествователь не имеет непосредственного слушателя внутри киноповествования.

Стенограф отсутствует, события мысли перемежаются с событиями истории. Так сохраняется ли «внутреннее время»? Ответ на этот вопрос и для данной экранизации будет отрицательным, хотя и не вполне однозначным. Образ ростовщика близок варианту Достоевского: герой находится в аффективном состоянии, граничащим с сумасшествием, отчего его речь сбивчива, а интонационные перепады достаточно частотны.

Формально сходство с литературным первоисточником в данной экранизации наибольшее. Так, даже полюбившаяся остальным режиссерам кольцевая композиция, связанная с дополнительным введением сцены самоубийства Кроткой в начале фильма, направленная, очевидно, на создание более эффектной экспозиции, отсутствует в фильме Варсимашвили. При этом «внутреннее время» все-таки разрушается. Что же мешает реализации этого типа времени в данной картине? На наш взгляд, это повышенная, театральная экспрессивность в герое Льва Дурова. Безусловно, это страстное повествование (отличное от манеры Брессона) соответствует тексту Достоевского и характеру героя. Однако оно излишне эмоционально по отношению к зрителям.

Специфика экранного искусства такова, что герой с экрана может смотреть прямо в глаза зрителю. Этот эффект недостижим в литературе. В рассказе Достоевского существует лишь словесное обращение к незримым читателям. При этом и оно не исчезает из фильма А. Варсимашвили. Таким образом, получается несколько утрированное обращение к людям, пришедшим увидеть эту историю. Ростовщик, подобно экскурсоводу, зазывает людей на свою экспозицию и пытается удержать внимание в течение всей экскурсии. Это суждение не является оценкой игры Льва Дурова, если она и возможна в повествовании данного типа, то он прекрасен. Однако это нарочитое рассказывание истории ведет к утрате ее интимности, а как следствие — к утрате «внутреннего времени».

При этом трепетное отношение ко времени, реализованному в тексте рассказа, и собственно, к самому тексту, очевидно. Как мы уже убедились, события истории сохраняются с малейшими изменениями, и события мысли присутствуют в достаточном количестве, и превышают их количество в других экранизациях. Протяженность истории также досконально соблюдена (осень – зима – весна), и более того, маркирована не только вербально, но и визуально (опавшие листья, снег и т.п.).

Композиция временных форм также практически соблюдена: действие разворачивается в аналепсисе, через пролепсисы реализованы размышления о будущем, первичное повествование, связанное с расположением у гроба, также представлено в достатке. Однако здесь мы вновь встречаемся с усилением «короткого привода». Внешний аналепсис присутствует, но не интересен режиссеру в его полноте. Во фрагменте № 12 между героями происходит обсуждение событий трехлетней давности, ростовщик сознается в них Кроткой. Однако последующей рефлексии не происходит, а прямых указаний на встречу Кроткой именно с офицером нет.

Получается, что события мысли представлены в основном размышлениями «У гроба», а внешний аналепсис оказывается редуцирован. Это приводит к ослаблению аналитического элемента повествования данной экранизации, а он также играет значительную роль при формировании «внутреннего времени».

Еще одним фактором, разрушающим «внутреннее время», является перераспределение значимости героев. Подобный пример мы уже встречали в экранизации Брессона. Остановимся на его рассмотрении еще раз. В рассказе Достоевского Кроткая находится в абсолютном подчинении ростовщика. Это проявляется как на уровне речевого поведения, так и на уровне сюжетном. История гласит, что Кроткая — очень бедная девушка, которая выходит замуж в том числе и с целью улучшить материальное положение. Отсюда — ее финансовое подчинение, зависимость. Ее будущий супруг значительно старше. Этот фактор формирует интеллектуальное и эмоциональное подчинение. Полноправным правом на наррацию обладает лишь герой-повествователь, что текстуально, на речевом уровне создает эффект подчиненного положения Кроткой: она включена в его повествование, а не наоборот.

В экранизации Брессона Кроткая была свободна от двух типов подчинения — интеллектуального и текстуального, полное знание принадлежало имплицитному автору-повествователю, а интеллектуально героиня превосходила супруга.

В экранизации Варсимашвили Кроткая также освобождается от текстуального подчинения героем. Есть ряд образов, знание о которых доступно лишь автору-повествователю, но не ростовщику. Это образы будущего самоубийства. Сначала сон, затем иллюзия – героиня в белой длинной рубашке пересекает мост, сначала робко и неуверенно глядя на других облаченных в белые одежды существ, а в следующий раз — уверенно и радостно смотря вперед. так создается киноиллюзия рая.

В результате, и в случае данной экранизации сюжет вновь меняется. С истории о становления и спасении души ростовщика внимание зрителей переключается на историю спасения и истинного освобождения Кроткой.

Если в экранизации Брессона семантика освобождения и спасения выражена в образе летящего белого шарфа в последнем эпизоде, то в фильме Варсимашвили этот путь маркирован изначально. Фрагменты-намеки на будущую трагедию появляются несколько раз, после того момента, когда Кроткая выходит замуж за ростовщика. Помимо двух иллюзорных видений, в сюжете появляется эпизод с пьяной утопленницей. Этот эпизод послужит отправной точкой для последующего выбора Кроткой.

Анализ поэтики времени в фильме «Кроткая» 1991 года установил попытку режиссера максимально сохранить изначальную темпоральную структуру. Это проявляется в сохранении всех значительных событий истории, их перемежении с событиями мысли, даже сохранена и визуально маркирована протяженность истории. При этом имеется небольшое отклонение в композиции временных форм рассказа — редуцирован внешний аналепсис. Ослабление этого элемента ведет к уменьшению аналитического компонента повествования, что неизбежно способствует разрушению «внутреннего времени».

Также, чересчур театрально-утрированное общение со зрителем как бы приглашает их занять место стенографа, который изначально отсутствовал в пространстве фильма. В результате чего снова, хоть и в иной форме, происходит объективация времени. Ей же способствует передача полноты знания в руки автора и соположение на одном уровне ростовщика и Кроткой в иерархии героев.

Таким образом, максимальное следование структуре литературного текста позволяет приблизиться к реализации «внутреннего времени» на экране, однако отсутствие некоторых элементов литературного первоисточника не позволяет воспроизвести «внутреннее время» и в экранизации А. Варсимашвили.

**«Клетка» (реж. Э. Архангельская)**

Россия,

2015, 120 мин[[66]](#footnote-66).

В ролях: Д. Спиваковский, Е. Радевич, М. Горевой.

Данная экранизация представляет собой наиболее свободную интерпретацию литературного источника. Здесь мы вступаем в разговор о том типе экранных адаптаций, которые имел в виду О. Аронсон, применяя концепцию В.  Беньямина о «чистом языке». А значит, фильм Э. Архангельской является не собственно экранизацией, а фильмом, снятым по мотивам рассказа «Кроткая». Эта свобода от необходимости следовать за оригиналом выражена уже в самом названии киноленты, которое не совпадает с названием литературного оригинала. Этот факт сразу сообщает о неизбежных изменениях в сюжете, а соответственно, и во временной форме произведения (связь сюжета и времени зафиксировано в самом определении художественного времени[[67]](#footnote-67)).

Итак, порядок основных событий в фильме «Клетка» выстраивается в следующую последовательность:

1. В церкви (встреча со священником)
2. *«Правда в горящем сердце»*
3. *О Боге*
4. *«Я – убийца»*
5. *У гроба*
6. **Разговор 1**, знакомство
7. **Кротость**
8. **Строгость**
9. Встреча с Мозером 1
10. **Образ Богородицы (разговор 2)**
11. **«Предложение» (продажа Кроткой)**
12. Аллюзия к «Преступлению и наказанию» (ростовщик = процентщик)
13. **Гордость**
14. *О прелюбодеянии и сладострастии*
15. **Случай с перстнем (= с медальоном)**
16. **Револьвер (бунт)**
17. ***Насмешка***
18. Клетка для животных
19. **Болезнь**
20. Выбор места на кладбище
21. Встреча с Мозером 2 (разговор о деньгах)
22. **Насмешка**
23. Круг, начерченный углем
24. Насилие
25. ***Касса ссуд***
26. **Самоубийство**
27. Возвращение священника из «преисподней»

Многие режиссеры, берущиеся за экранизацию данного текста Достоевского, непременно пытаются передать жанровое определение автора. Как мы видели, в фильме А. Борисова сохранение фантазийного элемента реализуется через идентичное тексту авторское вступление, комментирующее избранный жанр. Другой путь был выбран в фильме Э. Архангельской. Ф. М. Достоевский определяет фантазийный элемент следующим образом: «Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим»[[68]](#footnote-68). Авторы фильма «Клетка», что вполне естественно, буквально визуализируют, воплощают фигуру стенографа. В качестве нее выступает священник, который появляется как в первом эпизоде фильма, так и в завершающем. Таким образом, форма внутреннего монолога трансформируется в форму исповеди, что подразумевает диалогические отношения. Кроме того, фантазийность рассказа реализуется в способности воплощенного стенографа участвовать одновременно в двух временных пластах — во времени первичного повествования и в его анахронических отступлениях. Этот прием создает эффект театральности в кинопроизведении, переход от одного времени к другому условен, и принимается на веру, в отличие от стандартного киноприема подачи линейности – монтажа.

Кроме того, отличительной особенностью данной экранизации оказывается модернизация классического текста. При этом происходит не расширение семантики универсального, вневременного текста (как, например, в «Борисе Годунове» В. Мирзоева), а изменение семантики, попытка придать прежней форме новое звучание. При этом внешние атрибуты — костюмы, декорации, профессии, имена, традиции — создатели фильма стремятся сохранить, но при это предпринимают попытку встроить их в современное состояние общества. Так, с первого эпизода проявляется саркастическое отношение автора к религии: впервые священник появляется перед зрителем в образе строителя, что несколько уничижает сакральную составляющую как его образа, так и религиозной системы.

История возвышения человеческой души трансформируется в данном фильме в историю выбора в глубоко капиталистическом обществе между материальными и духовными ценностями, между греховным и праведным образом жизни, между деньгами и любовью. Большинство героев фильма имеют установку на улучшение своего финансового состояния. Ростовщик приобретает Кроткую как вещь, способную предать ему больший вес и статус в обществе, тетушки героини стремятся продать невесту за максимальную плату, продавец ритуальных услуг стремится нажиться на продаже места на кладбище, а торговец на рынке надеется наиболее выгодно продать звериную клетку, наделяя её функциональностью для людей. И среди этого мира «грязных денег» существует чистая и юная девушка, мечтающая о любви и свободе. Но после замужества и она обнаруживает в себе звериные черты — желание плотской любви (которое вообще в фильме выступает главным индикатором традиционно столь возвышенного чувства).

Теперь обратимся непосредственно к особенностям поэтике времени в данном фильме. Как мы уже сказали, «внутреннее время» разрушается воплощенной фигурой стенографа. С первого эпизода вновь происходит объективация происходящего, даже в большей степени, нежели в других экранизациях. Несколько парадоксально, что время исповеди, время душевных метаний и выбора, тем не менее, не образуют «внутреннего времени». Время оказывается явленным через внешние факторы. Таким образом, снова получаем уже знакомую нам формулу *повествователь >персонаж.*

Анализ композиции демонстрирует, что даже событийный ряд не совпадает с событиями в тексте Ф. М. Достоевского. И в этом киноповествовании также вновь очевидно преобладание событий истории над событиями мысли.

Наиболее важным несоответствием между кинотекстом и литературным текстом является замена героя-антогониста. Как видим, в фильме отсутствует сюжетная линия, связанная с офицером Ефимовичем. Зато появились две новые встречи — встречи с Мозером. Мозер воплощен как самый успешный представитель капиталистического общества (или «преисподней», по выражению священника в завершающем эпизоде). На него равняется ростовщик, к нему он приходит за советом. И если Кроткая по словам главного героя: *«… жена моя! … ангел мой!»,* представитель праведного мира, то Мозер, по аналогии, прочитывается как дъявол, владыка преисподней. Этот образ является своеобразной аллюзией к тексту Гёте «Фауст», в отличие от всех других экранизаций, где эта аллюзия выражалась в словесной, а не визуальной форме.

Замена героя-антогониста сказывается на сокращении времени истории, представленном в рассказе. В фильме «Клетка», как и в «Кроткой» Брессона, усилен «короткий привод» истории и редуцирован «длинный привод», или внешний аналепсис, говоря словами уже привычной нам терминологии. В киноповествовании пресекается попытка стенографа обратится к событиям трехлетней давности:

**Священник (С.):**Вышли в отставку?

**Финансист (Ф.):**Пришлось.

**С.:**Причины?

**Ф.:**Никогда не спрашивайте меня об этом.

Продолжительность событий истории, её сохранение на экране в принципе не интересует режиссера. Все действия, предположительно, укладываются в два месяца. Маркирующими признаками оказываются лишь погодные условия: преимущественно солнечная погода, иногда проливные дожди, цветение ландышей (которое происходит, как мы уже отмечали в подглавке о «Кроткой» А. Борисова в мае или июне), букет из которых ростовщик приносит на сватовство.

Небольшие изменения происходят и в композиции временных форм. Помимо внешнего аналепсиса редуцируется первичное повествование. Переход от него к аналепсису визуально обозначен в фильме — происходит изменение черно-белой стилистики картины на цветную. Также отсутствуют содержательные пролепсисы, то есть обращенные к будущим событиям (а не просто предвосхищение будущих слов). Здесь также прописанное Ф. М. Достоевским визуализируется Э. Архангельской. В тексте писателя ставится вопрос: «*когда ее завтра унесут, что ж я буду?*»[[69]](#footnote-69). В фильме «Клетка» получаем однозначный ответ — будущее безнадежно, едва ли возможно. История ростовщика заканчивается самоубийством Кроткой (драку со стенографом мы также относим к этому эпизоду, поскольку видим в ней эмоциональную реакцию на произошедшую трагедию, констатацию той самой безнадежности).

О чем свидетельствует такая редукция истории? Во-первых, о трансформации сюжета, это точно не история о возвышении человеческой души, потому что для этого ее путь слишком краток. Во-вторых, об иной цели главного героя. Его не заботит глубокий самоанализ, а значит и выяснение тех обстоятельств, которые привели к самоубийству. Возможно, его цель, пусть и неосознанная заключается в анализе своих чувств, определения своего места между двумя мирами — греховным и праведным. Безусловно, появление Кроткой в жизни ростовщика сбило его с проторенной дороги «грязных денег» и открыло глаза на иной путь. Но возможен ли он для героя? Скорее нет, ведь деньги загубили кроткое существо, ведущее ростовщика к свету. И как бы не пытался герой сбежать от этой истины, она открывается ему, когда он пытается переложить на Мозера свои грехи-заклады во время второй встречи финансистов:

**Мозер (М.):** Они кричат.

**Ростовщик (Р.):** Кто?

**М.:** Души, загубленные вами.

**Р.:** Но там (*в ящике с закладами – прим. Е. Б.)* одни бумаги?!

**М.:** Нет. Я слышу крик ребенка. Мне кажется, что это девочка.

Таким образом, разрушение структуры «внутреннего времени» в очередной раз связано с трансформацией исходного сюжета. Прежде всего, разрушение происходит из-за воплощения фантазийного элемента рассказа — фигуры стенографа.

В отличие от некоторых других экранизаций, в данной происходит изменение не только во времени повествования, но и во времени истории —редуцируется внешний аналепсис путем исключения из произведения событий трехлетней давности. Такое исключение становится возможным через введение нового героя-антогониста — Мозера, представляющего греховный мир. Кроткая является существом из противоположного мира, мира ангелов. Именно определению своего места между двумя мирами, попыткой перехода из одного в другой посвящена картина Э. Архангельской «Клетка».

# Заключение

В нашей работе мы проанализировали поэтику временной структуры в «фантастическом рассказе» Ф. М. Достоевского «Кроткая» и сопоставили ее с четырьмя экранизациями в стремлении выяснить, какие изменения претерпевает эта структура при ее перенесении в произведение киноискусства, и возможна ли трансформация времени, изображенного в литературном тексте, во время, визуализируемое в киноповествовании без явных изменений.

Как показали результаты нашего исследования, трансформация временных структур из литературного повествования в киноповествование без потерь невозможна. Каждый режиссер, исходя из своих задач, сохраняет ряд особенностей темпоральной организации текста «Кроткая», но также наделяет эту структуру собственными уникальными чертами.

Некоторые трудности трансформации связаны со специфической формой времени в рассказе «Кроткая». Текст организован как монолог героя-повествователя у гроба только что умершей супруги. Такая повествовательная ситуация создает особый тип времени — «внутреннее время». «Внутреннее время»  — это время снов, воспоминаний и экстаза, структура которого определяется способностью мгновенных переходов от воспоминаний к надежде, а как видно в нашей работе, от событий истории к событиям мысли.

Чтобы сопоставить время рассказа с каждой из экранизаций, мы определили ту очередность событий, которая выстраивается во внутреннем монологе героя-повествователя и образует протяженность «внутреннего времени». В дальнейшем в каждом фильме мы искали элементы, соответствующие этой структуре и отклоняющиеся от нее. В результате обнаружили, что в каждом из фильмов структура «внутреннего времени» разрушается, но по разным причинам.

Первая экранизация рассказа – «Кроткая» режиссера А. Борисова насчитывает наибольшее количество совпадений в структуре времени. В ней сохранены все события истории, образующие сюжет произведения. Они перемежаются с событиями мысли, схожим образом с текстом Достоевского. Но этого оказывается недостаточно для сохранения структуры «внутреннего времени». Через введение фигуры автора повествование объективируется, герой-повествователь больше не обладает полнотой знания, форма внутреннего монолога утрачивается, а след за ней и «внутреннее время». Другая причина изменений в структуре времени — неполное количественное соответствие событий мысли в книге и на экране. На экране часть событий мысли визуализируются, их смыслы передаются через поведение, характер персонажей. Это приводит к уменьшению аналитического компонента повествования, а следственно — к разрушению структуры «внутреннего времени».

Следующая экранизация принадлежит классику киноискусства с индивидуальным стилем Р. Брессону. Поэтому его «Кроткая» отличается от оригинала в большей степени. Совпадения обнаруживают лишь на уровне событий истории, события мысли оказываются незначительным компонентом данного фильма. Автор переносит действие в Париж 60-х гг., сохраняет протяженность истории, но нарушает структуру композиционных форм времени, исключая из нее внешний аналепсис, связанный с событиями трехлетней давности. Отказ смотреть в прошлое также приводит к уменьшению аналитического элемента повествования, что нехарактерно для «внутреннего времени». Кроме того, в киноповествование вводится «фантастический» компонент рассказа — воплощенный стенограф. Его роль достается Анне (Лукерье). Это решение также приводит к объективации повествуемого. Помимо этого, разрушению структуры «внутреннего времени способствует уникальный стиль автора — его знаменитая бесстрастная манера повествования, которая едва ли возможна при хаотичном, мгновенном переходе от одних мыслей к другим. Трансформация структуры времени приводит к изменениям в сюжете, история о становлении человеческой души превращается в повествование о пути Кроткой к спасению и освобождению, о нелюбви и непонимании друг другом женщин и мужчин.

Третья экранизация — «Кроткая» А. Варсимашвили — ближе всего подходит к воплощению структуры «внутреннего времени», но не реализует ее. Как и в фильме Брессона, игнорируются события трехлетней давности, что приводит к уменьшению самоанализа, в результате которого как раз и происходят события мысли. Из-за нарочито-театральной экспрессивности в обращении к зрителям происходит объективация истории, каждый зритель становится своеобразным стенографом происходящего. Кроме того, ростовщик и Кроткая становятся равноправными главными героями, и эта не подчинённость героини наррации ростовщика также приводит к распаду «внутреннего времени». В результате изменений сюжет рассказа превращается в историю спасения и освобождения кроткой души героини.

Фильм Э. Архангельской «Клетка» не является в полном смысле экранизацией «Кроткой» Достоевского. Он представляет собой киноленту, созданную по мотивам текста русского классика. Это приводит к наименьшему количеству совпадений, как в структуре времени, так и в сюжете истории. Повествование объективируется вновь воплощением фигуры стенографа, его роль отведена священнику. Из композиционных форм времени абсолютно исключен внешний аналепсис и любое упоминание о нем, что вновь в очередной раз ведет к уменьшению аналитического компонента повествования. Серьезные изменения во времени истории и во времени повествования связаны с трансформацией сюжетной схемы истории. Герой-повествователь ищет спасения души, но не внутри себя и не путем глубоко анализа, а через внешние проявления — он ищет свое место между двумя мирами, греховным и праведным, он надеется совершить переход, но сам же губит свою «связь» с желанным миром.

Таким образом, перенесение «внутреннего времени» на экран оказывается затруднено по нескольким причинам:

– объективация повествования (расщепление формы внутреннего диалога);

– усечение аналитического компонента, через нарушение композиции временных форм (внешний аналепсис, пролепсисы) или сокращение, отказ от переноса событий мысли;

– постановка иных творческих задач, приводящих к изменениям в сюжете;

– индивидуальная манера повествования автора.

Таким образом, сохранение структуры времени коррелирует с точностью перенесения сюжета на экран, с учетом разной природы событий, из которых этот сюжет состоит, а также от трансформации без изменений субъектной организации произведения. Иерархия экранизаций по степени приближенности к временной структуре рассказа:

1. «Кроткая», А. Варсимашвили.
2. «Кроткая», А. Борисов.
3. «Кроткая», Р. Брессон.
4. «Клетка», Э. Архангельская.

В ходе работы была предложена временная структура рассказа «Кроткая», а также всех ее экранизаций. Затем был проведен сопоставительный анализ, позволивший определить специфику перевода временной структуры «Кроткая» на экран, в результате мы определили ряд факторов, от которых зависит успешность данного типа перевода.

# Список использованной литературы:

1. Тексты
2. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 318–321
3. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 340–376.
4. Исследования
5. *Аллен Л*. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования: В 21 т. Т. 15. СПб.: Наука, 2002. С. 230.
6. *Альми И. Л.*Лирическое начало в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Семантика-С, 2002. С. 467.
7. *Аронсон* *О. В.* Кино-тексты // Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. В. Аронсон. – М.: НЛО, 2007. С. 137–241
8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. 505 с*.*
9. *Гроссман Л. П.*Трагические новеллы // Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 466–475.
10. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 308–435
11. *Иванов Вяч. Вс*. Функции и категории языка кино // Из работ московского семиотического круга / сост.: Т. М. Николаева - М.: Языки русской культуры, 1997. С. 516–547
12. *Касаткина Т. А*. Кроткая // Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 412–421.
13. *Катто Ж*. Пространство и время в романах Достоевского » // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 3. СПб.: Наука, 1978.

С. 41–53.

1. *Ковалев О. А*. Время и нарратив в творчестве Ф.М. Достоевского // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2010. № 2. С. 112–114
2. *Красавина А. В.* Образы романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в концепции Р. Качанова («Даун Хаус») // Челябинский гуманитарий. Челябинск, 2009. С. 89–92

*Круглов Р. Г.* Интерпретация художественного мира Ф.М. Достоевского в фильме Р. Вине «Раскольников» // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб., 2015. № 2. С. 34–44

*Круглов Р. Г*. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Автореф. дис. …канд. искусствовед. Саратов, 2016. С. 9

1. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 192 с.
2. *Мариевская*Н. Е. Экранизация литературного произведения: анализ художественного времени: учебн. пособие / Н.Е. Мариевская. М.: ВГИК, 2016. 175 с.

*Орлова* *Н. Х*. Русская литература в итальянском кинематографе // Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск, 2015. № 5(128). С. 164–170

1. *Пис. Р*. «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 187–194.
2. *Полоцкая Э. А.* Литературные мотивы в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 259–267.
3. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72.
4. *Тынянов Ю. Н.* Кино // Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. С. 320–346
5. *Харитонова Л. М*. Проблемы рецепции русской классики в зарубежном кино // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Пенза, 2016. № 4–5. С. 1032–1036

*Эйхенбаум Б. М*. Литература и кино // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. М.: Канон, 2011. С. 139–141

1. Интернет-ресурсы
2. Время // Литературная энциклопедия. (Электронный ресурс). URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop (Дата обращения 16.05.2018)
3. Клетка // Кинопоиск. (Электронный ресурс). URL: https://www.kinopoisk.ru/film/kletka-2015-838695 (Дата обращения 15.05.2018)
4. Кроткая (1960) // Энциклопедия кино / Академик (Электронный ресурс). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_cinema/9451/КРОТКАЯ (Дата обращения: 15.04.2018)
5. Кроткая (1969) // Энциклопедия кино / Академик (Электронный ресурс). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_cinema/9452/КРОТКАЯ (Дата обращения: 16.04.2018)
6. *Кудрявцев С*. Кроткая // 3500 кинорецензий / Кинопоиск (Электронный ресурс). URL: https://www.kinopoisk.ru/review/879859 (Дата обращения: 16.04.2018)
7. Федор Достоевский // Кинопоиск. (Электронный ресурс). URL: http://www.kinopoisk.ru/name/78895 (Дата обращения: 25.04.2018).

1. *Эйхенбаум Б. М*. Литература и кино // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. М.: Канон, 2011. С. 139–141 [↑](#footnote-ref-1)
2. Кинопоиск. Федор Достоевский. – URL: http://www.kinopoisk.ru/name/78895/ (Дата обращения: 25.04.2018). [↑](#footnote-ref-2)
3. *Орлова* *Н. Х*. Русская литература в итальянском кинематографе // Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск, 2015. № 5(128). С. 164–170 [↑](#footnote-ref-3)
4. *Харитонова Л. М*. Проблемы рецепции русской классики в зарубежном кино // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Пенза, 2016. № 4–5. С. 1032–1036 [↑](#footnote-ref-4)
5. *Красавина А. В.* Образы романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в концепции Р. Качанова («Даун Хаус») // Челябинский гуманитарий. Челябинск, 2009. С. 89–92 [↑](#footnote-ref-5)
6. *Круглов Р. Г.* Интерпретация художественного мира Ф.М. Достоевского в фильме Р. Вине «Раскольников» // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб., 2015. № 2. С. 34-44 [↑](#footnote-ref-6)
7. *Круглов Р. Г*. Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Автореф. дис. …канд. искусствовед. Саратов, 2016. С. 9 [↑](#footnote-ref-7)
8. *Эйхенбаум Б. М*. Литература и кино // История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. М.: Канон, 2011. С. 139–141 [↑](#footnote-ref-8)
9. *Тынянов Ю. Н.* Кино // Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. С. 320-346 [↑](#footnote-ref-9)
10. *Иванов Вяч. Вс*. Функции и категории языка кино // Из работ московского семиотического круга / сост.: Т. М. Николаева - М.: Языки русской культуры, 1997. С. 516–547 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Аронсон О. В.* Кино-тексты // Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. В. Аронсон. – М.: НЛО, 2007. С. 137–241 [↑](#footnote-ref-11)
12. *Аронсон* *О. В.* Кино-тексты // Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. В. Аронсон. – М.: НЛО, 2007. С. 137–241 [↑](#footnote-ref-12)
13. *Там же*. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Тынянов Ю. Н.* Кино // Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. С. 320–346 [↑](#footnote-ref-14)
15. *Иванов Вяч. Вс*. Функции и категории языка кино // Из работ московского семиотического круга / сост.: Т. М. Николаева - М.: Языки русской культуры, 1997. С. 516–547 [↑](#footnote-ref-15)
16. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 15 [↑](#footnote-ref-17)
18. *Там же.* С. 14. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 36 [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ковалев О. А*. Время и нарратив в творчестве Ф.М. Достоевского // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2010. № 2. С. 112–114 [↑](#footnote-ref-20)
21. *Мариевская Н. Е*. Экранизация литературного произведения: анализ художественного времени: учебн. пособие / Н.Е. Мариевская. М.: ВГИК, 2016 . 175 с. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 308–435 [↑](#footnote-ref-22)
23. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 320. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Аллен Л*. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования: В 21 т. Т. 15. СПб.: Наука, 2002. С. 230. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Там же.* [↑](#footnote-ref-25)
26. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 6. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 415. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Аллен Л*. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования: В 21 т. Т. 15. СПб.: Наука, 2002. С. 230. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Гроссман Л. П.*Трагические новеллы // Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 466-475. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Полоцкая Э. А*. Литературные мотивы в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 11. СПб.: Наука, 1994. С. 259-267. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Пис. Р*. «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 187-194. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Касаткина Т. А*. Кроткая // Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 412-421. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Катто Ж*. Пространство и время в романах Достоевского » // Достоевский. Материалы исследования: В 21 т. Т. 3. СПб.: Наука, 1978. С. 41-53. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Альми И. Л*. Лирическое начало в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Семантика-С, 2002. С. 467. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 102. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 102. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Там же*. С. 103. [↑](#footnote-ref-36)
37. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 71. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 341. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Там же*. С. 346. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Там же*. С. 356. [↑](#footnote-ref-40)
41. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 84. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Там же.* С. 358. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Там же*. С. 362. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 351. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Там же*. С. 362. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Там же.* С. 341. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Там же*. С. 372. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Там же*. С. 341. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Там же*. С. 365. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Альми И. Л*. Лирическое начало в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб.: Семантика-С, 2002 г. С. 467. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 340–376. [↑](#footnote-ref-51)
52. Кроткая (1960) // Энциклопедия кино / Академик (Электронный ресурс). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_cinema/9451/КРОТКАЯ (Дата обращения: 15.04.2018) [↑](#footnote-ref-52)
53. Курсивом выделены события мысли, полужирный шрифт свидетельствует о совпадении элемента с композицией текста рассказа. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Мариевская Н.Е*. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 104. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Там же.* [↑](#footnote-ref-55)
56. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 344. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 357. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 356. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Мариевская Н.Е*. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 104. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Мариевская Н.Е*. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 104. [↑](#footnote-ref-60)
61. Кроткая (1960) // Энциклопедия кино / Академик (Электронный ресурс). URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_cinema/9452/КРОТКАЯ (Дата обращения: 16.04.2018) [↑](#footnote-ref-61)
62. *Кудрявцев С*. Кроткая // 3500 кинорецензий / Кинопоиск (Электронный ресурс). URL: https://www.kinopoisk.ru/review/879859/ (Дата обращения: 16.04.2018) [↑](#footnote-ref-62)
63. *Там же*. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Мариевская Н.Е*. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 105. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Мариевская Н.Е*. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 105. [↑](#footnote-ref-65)
66. Клетка // Кинопоиск. (Электронный ресурс). URL: https://www.kinopoisk.ru/film/kletka-2015-838695/ (Дата обращения 15.05.2018) [↑](#footnote-ref-66)
67. Время // Литературная энциклопедия. (Электронный ресурс). URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/ (Дата обращения 16.05.2018) [↑](#footnote-ref-67)
68. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 341 [↑](#footnote-ref-68)
69. *Достоевский Ф.М*. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989-1996. С. 375. [↑](#footnote-ref-69)