

Article No 235

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2020.7.10>



Citation:

Padsasonny, S. (2020). Фильм «Кроткая» Сергея Лозницы: противоречия интерпретации и рецепции. *Studia Rossica Gedanensia*, 7: 123–132.

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2020.7.10>

Padsasonny, S. (2020). Film 'Krotkaá' Sergeá Loznicy: protivrečią interpretacji i recepcii. *Studia Rossica Gedanensia*, 7: 123–132.

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2020.7.10>

ФИЛЬМ КРОТКАЯ СЕРГЕЯ ЛОЗНИЦЫ: ПРОТИВОРЕЧИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И РЕЦЕПЦИИ

SIARHEI PADSASONNY

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
Wydział Lingwistyki Stosowanej / Faculty of Applied Linguistics
Instytut Lingwistyki Stosowanej / Institute of Applied Linguistics
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa, Polska / Dobra st. 55, 00-312 Warsaw, Poland
E-mail: s.padsasonny@uw.edu.pl
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9527-7878>
(Nadesłano / Received 24.08.2020. Zaakceptowano / Accepted 05.09.2020)

Abstract

The film *A Gentle Creature* by Sergei Loznitsa: contradictions in interpretation and reception

The article offers a comparative analysis of the film *A Gentle Creature* by Sergei Loznitsa and a short story by the same title by Fyodor Dostoevsky. Various parallels between the two works can be found, particularly in the plot lines, semantics, typology, as well as metaphysical meaning. The article also explores the world-as-prison concept present in both Loznitsa's film and Dostoevsky's story and the context of its construction. The author points out to the possibility of a new reading of Dostoevsky's text and a new understanding of the writer's poetics. The analysis presented in the article reflects an integrated approach to the intersections of various art forms.

Key words: cinema, interpretation, story, Dostoevsky, Loznitsa, world-as-prison concept

Резюме

В статье произведен сопоставительный анализ кинокартины *Кроткая* Сергея Лозницы с одноименным рассказом Ф.М. Достоевского. Прослежена сюжетно-смысловая связь, типологические параллели и метафизическое единство. Отмечен контекст выстраивания «мира-тюрьмы», в котором пребывают героини произведения и ленты. Обращено внимание на возможность нового прочтения текста Достоевского, а также понимания особенностей поэтики писателя. Статья отражает комплексный взгляд на пересечение различных видов искусства.

Ключевые слова: кино, интерпретация, рассказ, Достоевский, Лозница, мир-тюрьма

Сергей Лозница – украинский режиссер белорусского происхождения (Барановичи, 1964 г.), живет в Германии. Известен в мире как автор документального и игрового кино. Лауреат наград в Каннах, приза Гильдии киноведов и кинокритиков России, получил *Нику* (2006 г.), награды *Кинотавра*, *Листопада*, *Зеркала* Тарковского и пр. В документалистике прорабатывал сложные исторические темы репрессий, блокады, событий на Украине 2014 г. Мировая известность режиссера вытекает непосредственно из неповторимого стиля и сложности тематики. Его картины направлены не на остросюжетность, а скорее на передачу внутренней психологической событийности, мысли, некоего смыслового кода для зрителя. Вне всякого сомнения, работы Сергея Лозницы – это сокровищница образцов элитарной культуры.

Художественный фильм *Кроткая* С. Лозница представил на суд зрителей в 2017 году на Каннском кинофестивале. Сразу же картина вызвала огромное количество споров, а режиссера обвинили в попытке «очернения» России (*Кроткая* 2017). Известный российский кинокритик Антон Долин на портале Медуза в статье «*Кроткая*» *Сергея Лозницы: носители и наследники тюремной культуры* сразу же дал ленте оценку: «Радикальный, беспощадный, злой, бескомпромиссный и мощный фильм – *Кроткая* вызвала у одних ярость, у других недоумение. Но были и те, кто увидел в ней главное событие фестиваля» (Долин 2017).

Неизбежен вопрос об интерпретации текста «фантастического рассказа» Ф.М. Достоевского, который, на первый взгляд, будто бы отсутствует в фильме Лозницы. *Кроткая* стала отдельным изданием ноябрьского номера *Дневника писателя* за 1876 год и была создана в основном под влиянием и впечатлением от газетной публикации о самоубийстве швеи Марьи Борисовой, которая выбросилась из окна с иконой Богородицы в руках (Достоевский 1982: XXIV: 381). Литературных же источников данное произведение имеет множество, на что

обращал внимание еще В.А. Туниманов, а детальное перечисление и дополнение позже сделала Н.Г. Михновец (Михновец 1996: 143). Сам автор написал об иницирующем событии уже в октябрьском номере *Дневника писателя* в статье *Два самоубийства*, обращая особое внимание на икону:

Этот образ в руках – странная и неслыханная еще 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 (Достоевский 1981: XXIII: 146).

Даже если зритель хорошо читал текст Достоевского, он не видит прямой сюжетной связи между повестью и ее якобы экранизацией, о чем свидетельствует ряд зрительских оценок (Кроткая 2017). Режиссер опирается на метафизический посыл *Кроткой* Достоевского, видит это произведение в контексте всей творческой системы писателя и при этом добавляет в финал элементы карнавализации. Кинокритик А. Долин пишет далее:

Кроткая Сергея Лозницы противоречит предполагаемому первоисточнику во всем. Во-первых, это действительно фантастический фильм, хотя довольно долго притворяется будничным, реальным и по-документальному дотошным. Во-вторых, его также безымянная героиня, сыгранная потрясающе сдержанно актрисой екатеринбургского „Коляда-театра” Василиной Маковцевой, – действительно Кроткая (Долин 2017).

Действие киноленты происходит в современной России, героиня получает возврат почтовой посылки от мужа из тюрьмы и едет в Сибирь на его поиски, сталкиваясь с кошмарами нынешней действительности. Трагедии в фильме еще не произошло, но зритель предчувствует невозможность счастливого финала. Ретроспекция действия через повествование героя разворачивается в повести Достоевского, что также сразу же исключает счастливую развязку. В свою очередь, в повести герои только планируют уехать из дискомфортной действительности в Булонь, а героиня ленты уже отправляется в дорогу, но утрачивая привычный комфорт. В обоих случаях мотив пути заключает безвыходное трагическое разрешение. Тюрьма же в ленте становится символом утраты свободы, что позволяет выстроить смысловые связи с текстом Достоевского. Еще А.З. Штейнберг определял свободу в творческом наследии писателя как аскетический «выбор между утверждением и отрицанием жизни, между ее приятием и неприятием», а герой повести желает лишиться этого выбора Кроткую:

Человек творит человека, чтобы, став для него Богом, видеть в нем отражение своей собственной человеко-божеской природы. Только отражаясь от собственного своего отражения, человек может, как будто, объективировать всю беспредельность своей мощи. Если человек не будет вполне владеть человеком – разве не обратится в мираж весь мир призрачной его власти? (Штейнберг 1980: 131).

Самоубийство Кроткой – это не просто акт самоистребления, но желание обозначить собственный выбор, попытка побега от своего лжебога; героиня обращает свою последнюю мольбу о спасении не к нему, а к истинному Богу, таким образом разрушая рабский ложный мир закладчика. Т.А. Касаткина усмотрела

«тюремный характер» мира как на уровне скудности предметности произведения, так и в символике, она писала:

И еще *Кроткая* о том, что люди весьма успешно выполняют друг для друга функцию тюремщиков, мучителей и палачей. Любой человек найдет себе тюремщика и палача в лице *единственного* друга, которого захочет обрести на земле (герой постоянно подчеркивает, что *Кроткая* – единственный человек, которого он себе готовил на земле, а другого ему и не надо было). И сам станет ему тюремщиком и палачом, в то время как мог бы стать освободителем (Касаткина 2015: 415).

Происходит традиционная для поэтики Достоевского замена первичного образа двойником и перестановка образов. Вот и героиня фильма начинает не эгоцентрический путь из метафизической тюрьмы, а движение жертвоприношения в реальную тюрьму к своему мужу. Лозница переплетает философскую и действительную реальности, в чем наиболее приближается к Достоевскому. Центральным предметом завязки действия в фильме выступает почтовая посылка, которой нет в тексте писателя. Зато у него есть икона, а потому возникает вопрос: это все еще посылка или символическая икона, с которой безымянная героиня совершает жертвенное паломничество? Субъективное повествование героя рассказа сменяется объективной картиной мира, в которой действует героиня фильма, герой же отсутствует. Зритель видит героиню внутри определенной реальности, уход из которой и является идеей жертвенного воскрешения, как и в рассказе. Героиня фильма не убивает себя, но ее движение с почтовой посылкой к гибели является символическим самоистреблением, как в случае с Христом (по версии Э. Ренана). Н.Г. Михновец утверждала: «Именно в познании мира *Кроткой*, как открывается в повести, сила воскрешающая и искупительная» (Михновец 1996: 162).

Фильм держит зрителя в напряжении, динамика сюжета полна драматизма, смысловое наполнение картины абсолютно литературное, но развернутое в координатах элитарной культуры. Режиссер пользуется полифонией, переходящей в законы постмодернистской децентрации и деконструкции (в понимании Жака Дерриды). Кинокритик Петер Брэдшоу из британского издания *The Guardian* заметил:

Этот фильм берет за свою основу или точку отсчета короткую одноименную историю Достоевского, где предстает сильно обиженная молодая женщина, жена закладчика. Женский протагонист этого фильма оказывается в иной ситуации, но, возможно, естественным образом они связаны. Лозница ее ситуацию базирует на Достоевском, Гоголе, Некрасове, а также Кафке – через бюрократический кошмар, который представляет собой часть ее сурового испытания (перевод мой – С.П.) (Bradshaw 2017).

Начало фильма – как фреска тайной вечери, героиня сидит у стола. Она одинока, как и Христос внутренне, перед моментом своего жертвенного пути. Так завязывается сюжет. Стол – символ дома в славянской традиции – в рассказе Достоевского служит границей, разделяющей героев. Именно на столе лежит жена-самоубийца, у тела которой также в одиночестве сидит ростовщик, размышляющий о своем «ужасе».

В фильме фоном звучат разговоры людей в автобусе о смерти – это также не репродукция текста Достоевского, но концептуальное воспроизведение-интерпретация, когда сюжет писателя не является открыто узнаваемым. Метатексты в виде разговоров о военной обороне и политике будут появляться постоянно, становясь мотивами киносюжета и современной реальности. Смысловым дополнением, которое выходит на первый план, становятся именно фоновые элементы: разговоры за кадром, музыка, пение. Это также характерные смысловые элементы поэтики текста Достоевского. В его повести фоновой является история о поручике Ефимовиче. Героиня в фильме и закладчик в рассказе узнают подробности, подслушивая. Трусость – ключ к пониманию психологии героя. В тишине и происходит борьба с его трусостью и силой Кроткой, молча борется и героиня фильма. В картине появляется мотив полунамеков о войне на Украине, куда уходят и исчезают. Зритель узнает, что из тюрьмы отпускают, но на фронт, на иллюзорную свободу, за которую можно заплатить жизнью. Звучит история зэка, который сжигает трупы на фронте, и по руке узнает возлюбленную, которую отправили на биомассу. Возможно, и муж героини, желая выйти на свободу, согласился поехать на войну, бросая себя тем самым в новую «тюрьму».

Философия жизни воплощает интертекстуальные экзистенциальные размышления о смерти. Героиня одинока и молчалива, живет где-то у дороги, отдельно от других, у нее, как и у героини Достоевского, нет имени. Отправляясь в путь, она слышит от коллеги по работе: «В город поедешь, к людям». Но этими людьми в автобусе оказываются уже только мужчины. Героиня так и не становится многословной, произносит лишь необходимые фразы, дает обрывочные ответы. Мотив молчания, тишины определяет и весь рассказ Достоевского. У Лозницы героиня молчит – говорят другие. Крик ее боли именно в молчании. В диалогах она чаще задает вопросы, будто пытаясь понять, что происходит. Символичен ответ на вопрос «Как жизнь?»: «Никак!» В рассказе читаем:

Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупой, но отвечают, и тем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо (Достоевский 1982: XXIV: 8).

Сцена личного истязания в фильме начинается уже в отделении полиции (обыск вещей и личный досмотр) – опять же мужчинами. А за молчанием скрывается личная боль, которую Кроткая испытывает, наблюдая и слушая других. Например, история матери в поезде, у которой сын погиб в армии: «Еду то ли сына получать, то ли деньги» (звучит фраза, что «деньги отвалют»). И тут же песни о любви, речи о «народе-богоносце»: «Миссия у нас такая – мир спасти». За «миссию великую» и «страдания» пьют водку в поезде. Героиня же пьет чай, на который у нее не хватает денег, но помогает попутчик. Она будто лишняя у этого дорожного стола, который объединяет других. Чаепитие – один из мотивов в творческой системе Достоевского, когда герой себя отделяет от других, хотя традиционно данное действие объединяет. Примером крайнего отделяющего эгоизма стали слова героя в *Записках из подполья*: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай

всегда пить» (Достоевский 1973: V: 174). Плацкартный вагон становится соборным пространством совместных человеческих страданий. Станция следования – *Отрадное*. Это и литературная аллюзия на мечты о счастье Наташи Ростовской из *Войны и мира* Л.Н. Толстого, и семантика последней надежды. Три раза звучит один и тот же вопрос от случайных встречных, когда она расспрашивает адрес тюрьмы: «Муж, отец, сын?» Это вопрос к женщине-страдалице, а в фильме каждый из элементов этой триады не существует. Тогда как именно в этом христианская Троица – Бог, Сын, Святой Дух. По замечанию местного таксиста, тюрьма у них – вместо церкви, она помогает жить, очищает и забирает, спасает. Но героиня так и не попадает внутрь, доходит до стен и приемного окна. Тюремная служащая не принимает передачу-посылку, а фоном звучит голос из толпы: «Для них люди никто!» В поисках мужа она попадает в притон, где в облаках сигаретного дыма пьют, играют в карты женщины и мужчины, освобожденные из тюрьмы. И на этом «празднике жизни» у импровизированного стола героиня снова лишняя. Церковь-тюрьма скорее становится предбанником на пути в эту закопченную баньку-ад тюремного города. Эмоциональный фон усиливается плачем детей, когда сразу же возникает вопрос Ивана Карамазова о страдании ребенка и результате этого: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю» (Достоевский 1976: XIV: 223). Не в силах выдержать в этом месте, героиня фильма уходит в ночь на улицу, где вой собак представлен куда утешительнее. Каждая новая встреча – как круг новых испытаний для героини, когда нигде и никому нельзя верить. Героиня готова на все, как и Кроткая из рассказа, которая ищет работу через газету, но не готова переступить нравственную черту. Перемещение же из одного топоса в другой не изменяет жизни героини качественно. Они обе будто прислушиваются к словам закладчика:

А женщина любящая, о, женщина любящая – даже пороки, даже злодеяния любимого существа обоготворит. Он сам не подыщет своим злодеяниям таких оправданий, какие она ему найдет. Это великодушно, но не оригинально. Женщин погубила одна лишь неоригинальность (Достоевский 1982: XXIV: 15–16).

В повести мы встречаемся с ростовщиком-повествователем, когда Кроткая уже «убежала» через самоубийство из своей клетки-тюрьмы. В фильме режиссер использует прием зеркальной замены, отступая от изображения собственно текста: видим жену-кроткую, а мужа, который находится в тюрьме, лишь представляем. В повести герой уясняет истину, в фильме – ее ищет уже героиня, о которой мы почти ничего не знаем. Уже в начале фильма выстроены отношения «она – он», а в повести – «он – она». Герой повести переживает внутренний монолог, героиня фильма чаще всего молчит, что раскрывает глубину ее эмоционального напряжения. Поиск мужа – будто не попытка его обретения, а скорее открытие правды, которая сделает ее свободной. Приезд в тюрьму – очередной приход к закладчику (сначала у окна почты с посылкой). Если вспомнить текст Достоевского, Кроткая делает это «молча», как вспоминает сам герой. Да и он проживает молча: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» (Там же: 14). Их отношения

выстроены на тишине: «Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать? Сначала ведь ссор не было, а тоже молчание» (Там же: 15). Это было молчаливое страдание. В фильме мы ничего не знаем и о взаимоотношениях героини с мужем, который даже в тюрьму попал неизвестно за что («Ни за что», – говорит всем героиня), тогда как в повести Достоевского именно взаимоотношениям посвящена значительная часть сюжета. Герои повести живут в гнетущей тишине, герои фильма не произносят друг другу ни слова вообще: муж будто есть, но возникает сомнение в его существовании. Герой фильма не появляется и не говорит, но текст *Кроткой* помогает понять фильм: он желает, чтобы его «оставили так», как героиню рассказа. Достоевский замечает: «Но ведь нельзя же было совсем молчать, ведь нельзя же было не говорить вовсе!» (Там же: 32).

Кроткая в фильме вырывается из безнравственного пространства, бунтует, символически прерывая свое молчание. Бунтует, как говорит название главы (*Кроткая бунтует*), и героиня повести. Но в действительности это молчаливое продолжение. Буйство и бесстыдство противопоставлены кротости в обоих случаях. В повести:

Просто металось существо, чтобы оскорбить меня чем бы то ни было, но, решившись на такую грязь, не вынесло беспорядка. И ее ли, безгрешную и чистую, имеющую идеал, мог прельстить Ефимович или кто хотите из этих великосветских тварей? Напротив, он возбудил лишь смех. Вся правда поднялась из ее души, и негодование вызвало из сердца сарказм (Там же: 19–20).

К.Н. Отева, анализируя значение жестов в повести, пришла к выводу, что бунт – это «отчаянная попытка заставить другого заговорить»:

На жестовом уровне в произведении разворачивается экзистенциальная трагедия несостоявшегося диалога. Закладчик и Кроткая надеются обрести в фигуре другого понимание и любовное принятие. Даже когда они молчат, на языке мимики и жестикикулляции между ними постоянно идет невербальное взаимодействие. Однако героям не удается преодолеть роковое несовпадение: когда один из них пытается инициировать прямой и открытый диалог, второй замыкается в молчании и одиночестве (Отева 2019: 123).

Известный польский кинорежиссер Кшиштоф Занусси в одном из интервью рассуждал о подобном бунте как «о тонкой границе между добром и злом, которая появляется в тот момент, когда человек сильнее всего взбунтован. Он может этот бунт обернуть как против мира, так и против себя самого» (перевод мой – С.П.) (Bielas, Szczerba 1999).

Герой повести металлической кроватью и ширмами обрывает отношения окончательно. Таким расторгением брака в фильме становится сцена насилия в металлической клетке полицейской машины. Символ клетки характерен для кинематографии (например: фильм «Клетка» Эллы Архангельской, 2015). Такая символика завершения первой части повести и фильма. Героиня фильма – мученица мира, кроткая жертва, которая сама выбрала путь истязаний, хотя ей постоянно повторяют, что надо уезжать из этого города. Кроткая в повести также делает самостоятельный шаг величайшего греха, но с иконой в руках, открывая новые смыслы для критиков. Т.А. Касаткина видела в иконе Богоматери

личный предмет Кроткой, «с которым она вошла и вышла навсегда» из дома ростовщика, это и есть ее внутренняя свобода, невозможная в мире-тюрьме без Бога и любви у Достоевского (Касаткина 2015: 419–420). Героиня фильма появляется с почтовой посылкой и исчезает, так и не отдав ее. Рассуждая о повести *Кроткая*, А.З. Штейнберг писал:

Образ Богородицы тут не случайная подробность: истинное, реальное зачатие должно быть безгрешным: оно должно свершиться не во имя человекобожеских целей, а во имя богочеловеческого призвания. Властолюбие и сластолюбие обрекают человека, дерзнувшего во имя искусственного творчества посягнуть на свободу другого, сначала на убийство (потому что и в покушении своем на „злодейство” и в жертвенной своей смерти повинна, конечно, не Кроткая, а неукротимый ее муж), а затем – и на полную и уже окончательную гибель и его самого и весь рассудочно слепленный им мир (Штейнберг 1980: 132).

В правозащитном центре в фильме (опять же фоном) звучит история пыток полицейскими. На вопрос «кто еще может помочь?» звучит ответ: «Господь Бог». А юридивые и сумасшедшие заговаривают с героиней, будто предупреждая. На вокзале все спят в зале ожидания, хотя также звучат слова: «Здесь спать нельзя!» Героиня засыпает перед трагедией и в рассказе, но последующие события не являются сном. В фильме смешиваются сон и реальность. Кроткую закладчик хочет увезти в Булонь, но «всего только пять минут опоздал», героиня фильма ждет поезда в зале ожидания, где через сон попадает в иное, фантастическое пространство. Мотив тишины в повести появляется и после смерти: «Сначала кричали, а тут вдруг замолчали и все передо мной расступаются и... она лежит с образом» (Достоевский 1982: XXIV: 33). Все тихо спит и в фильме. И можно поставить вопрос из *Кроткой*: «Для чего, зачем умерла эта женщина?» (Там же). Кроткая не может полюбить, способна только «уважать», а героиня фильма не может найти своего мужа – невозможно исполнить обещание, поэтому незачем возвращаться в свою реальность. В обоих случаях – жертвы во имя мужского эгоцентризма и их миров-тюрем, жертвоприношение для них. В рассказе хотя бы из слов героя можно узнать о его любви, в фильме нет и этого. Режиссер картины соединил в героине два сознания.

Попадание в фантазмагорическое пространство проходит через пароль от новых знакомых: «я обо всем договорился», «я обо всем договорилась». В некий момент не ясно – это уже реальность или все еще сон. Не спит лишь жертва и палачи. Появляется вопрос: героиня все еще спит, а может, уже умерла? Постмодернистская игра Лозницы является также аллюзией на вечный сон Кроткой в рассказе. Возможно, это подсказка для понимания задумки режиссера. Героиню фильма увозят на «тройке с бубенцами» в лес в резной терем с охраной НКВД. Она в этой фантазмагорической части ленты попадает на суд, который напоминает скорее некий фарс. За столом, за которым для нее снова нет места, сидят все герои фильма. Как и Кроткую из рассказа, ее и судить нельзя. В рассказе же судить себя предлагает закладчик, утративший смысл существования. И одна, и другая героини искали «рая-спасения», но попали в социальный ад. А. Долин в рецензии пишет:

На финальном сюрреалистическом банкете поэт (есть тут и такой персонаж) читает *Таракана*, незабвенную неоконченную басню капитана Лебядкина. Ее герой, как известно, попал в „стакан, полный мухоедства”. Жаргонное слово „стакан” сегодня неизбежно вызывает мысли об аресте и тюрьме, шире – о замкнутости пространства, откуда некуда бежать. „Мухоедство” – те самые люди-насекомые, которые облепляют Кроткую (Долин 2017).

Уголовник выдает стихи о таракане за свои и добавляет: «Таракан не ропщет. Что касается Никифора, он воплощает природу».

Кроткая остается гордой, она смогла не утратить себя. На суде из уст руководительницы правозащитного центра звучат слова Сатина из пьесы М. Горького *На дне*: «Человек – это звучит гордо»; но она добавляет: «...в нашей тюрьме». Начальник же тюрьмы – президент, Сталин, кто-то еще. Он призывает к милосердию – и героине даже разрешают свидание. Она вся в белом уезжает в полицейской машине. «Великодушные» системы завершается сценой группового изнасилования уголовниками.

В этот момент сон обрывается, опять звучит: «Пойдем, я обо всем договорилась». Вокзал спит, а героиня выходит и уже окончательно исчезает. Мертвая тишина, как и в финале рассказа: «Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля!» (Достоевский 1982: XXIV: 35). Что дальше – вопрос открыт в обоих случаях. А. Долин замечает:

Вероятно, она замужем за вертикалью власти и тоскует по ней, ждет ее возвращения, сама стремится навстречу. И в этом картина Лозницы – совершенно точная экранизация *Кроткой* Достоевского, в которой жертва добровольно вышла замуж за палача. Но как только в голову приходит эта леденящая мысль, фильм, по счастью, заканчивается» (Долин 2017).

Текст произведения Достоевского накладывается на сюжет фильма, прочитывается в сопоставлении, но не проигрывается напрямую. Перед нами только типологически-тематическое сходство характеров и сюжета. Это вызывает противоречивые оценки киноленты, рождает спорные моменты в интерпретации текста классика, но также помогает по-новому взглянуть на произведение и современность.

Библиография / References

- Bielas, K., Szczerba, J. (1999). Gesty heroiczne i nieproduktywne. *Gazeta Wyborcza: Magazyn*, nr 25 (145), 24/06/1999.
- Bradshaw, P. (2017). A Gentle Creature review – brutally realist drama offers up a pilgrimage of suffering. *The Guardian*. (Online) <https://www.theguardian.com/film/2017/may/24/a-gentle-creature-review-sergei-loznitsa-cannes-2017> (доступ 17.08.2020).
- Dolin, A.V. (2017). «Krotkaâ» Sergeâ Loznicy: nositeli i nasledniki tûremnoj kul'tury. (Online) <https://meduza.io/feature/2017/05/26/krotkaya-sergeya-loznitsy-nositeli-i-nasledniki-tyuremnoy-kultury> (dostup 17.08.2020) [Долин, А.В. (2017). «Кроткая» Сергея Лозницы: носители и наследники тюремной культуры. (Online) <https://meduza.io/feature/2017/05/26/krotkaya-sergeya-loznitsy-nositeli-i-nasledniki-tyuremnoy-kultury> (доступ 17.08.2020)].
- Dostoevskij, F.M. (1973). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 tomah*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1973). *Полное собрание сочинений: в 30 томах*. Ленинград: Наука].

- Dostoevskij, F.M. (1976). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 tomah*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1976). *Полное собрание сочинений: в 30 томах*. Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (1981). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 tomah*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1981). *Полное собрание сочинений: в 30 томах*. Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (1982). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 tomah*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1982). *Полное собрание сочинений: в 30 томах*, Ленинград: Наука].
- Kasatkina, T.A. (2015). *Svášennoe v povsednevnom: dvusostavnyj obraz v proizvedeniâh F.M. Dostoevskogo*. Moskva: IMLI RAN [Касаткина, Т.А. (2015). *Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*. Москва: ИМЛИ РАН].
- Krotkaâ (2017). *Krotkaâ. Zritel'skie otzvyu*. (Online) <https://www.megacritic.ru/film/krotkaya> (доступ 1.09.2020) [Кроткая (2017). *Кроткая. Зрительские отзывы*. (Online) <https://www.megacritic.ru/film/krotkaya> (доступ 1.09.2020)].
- Mihnovec, N.G. (1996). «Krotkaâ»: *literaturnyj i muzykal'nyj kontekst*. V: Budanova, N.F., Fridlender G.M. (Red.). Dostoevskij: materialy iissledovaniâ. T. 13. Sankt-Peterburg: Nauka: 143–167 [Михновец, Н.Г. (1996). «Кроткая»: *литературный и музыкальный контекст*. В: Буданова, Н.Ф., Фридлиндер, Г.М. (Ред.). *Достоевский: материалы и исследования*. Т. 13. Санкт-Петербург: Наука: 143–167].
- Oteva, K.N. (2019). Poëtika žesta v povesti F.M. Dostoevskogo *Krotkaâ*. *Studia Rossica Gedanensia*, 6: 117–124 [Отева, К.Н. (2019). Поэтика жеста в повести Ф.М. Достоевского *Кроткая*. *Studia Rossica Gedanensia*, 6: 117–124].
- Štejnberg, A.Z. (1980). *Sistema svobody F.M. Dostoevskogo*. Paris: YMCA-PRESS [Штейнберг, А.З. (1980). *Система свободы Ф.М. Достоевского*. Paris: YMCA-PRESS].

Competing interests: The author declares that he has no competing interests.