

*Научная статья / Original article*

УДК 7.011.3

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2021-4-126>

**Особенности интерпретации сюжетно-образного ряда  
произведений русской литературы XIX века  
в творчестве Робера Брессона**

**Попов Илья Владимирович**

Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина,  
Сыктывкар, Россия, docentivpopov@mail.ru

**Аннотация.** В статье содержится сравнительный анализ особенностей кинематографической интерпретации сюжетно-образных элементов литературных произведений «Белые ночи» и «Кроткая» Ф. М. Достоевского и «Фальшивый купон» Л. Н. Толстого в картинах выдающегося французского режиссера XX века Робера Брессона «Кроткая», «Четыре ночи мечтателя» и «Деньги».

Произведения русских литературных классиков XIX века имели большое значение для культуры Европы XX века и обрели разнообразные формы интерпретации в европейском театре и кинематографе. В частности, по особому они были адаптированы Робером Брессоном в его специфических экранизациях Ф. Достоевского и Л. Толстого.

В статье отмечается, что экранизации Брессона являются авторским самобытным истолкованием классических текстов русской литературы. Режиссер отбирает для своих постановок тексты Достоевского и Толстого, проблемы которых, связанные с христианским перерождением человека и социальным эскапизмом, оказываются ему близки. При этом Брессон радикально трансформирует сюжетно-образный ряд литературных первоисточников своих кинокартин в соответствии с индивидуальными идейными и художественно-эстетическими установками: минимизирует экспрессивные средства выражения характеров персонажей, сосредоточивается на предметно-вещественном мире, их окружающем, придает значимость скрытому подтексту действия.

Результаты исследования важны для более глубокого и точного понимания творчества Робера Брессона, для осознания множественности нюансов взаимосвязи художественной литературы и кинематографа, способной выражаться в особом типе индивидуальной авторской экранизации литературной классики, и значимости влияния творчества

писателей XIX века на кинематограф XX века и значения межкультурных связей русской художественной культуры и культуры Франции.

**Ключевые слова:** русская литература XIX века, французский кинематограф, экранизация, Робер Брессон, Федор Достоевский, Лев Толстой

**Для цитирования:** Попов И. В. Особенности интерпретации сюжетно-образного ряда произведений русской литературы XIX века в творчестве Робера Брессона // Человек. Культура. Образование. 2021. № 4. С. 126—139. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2021-4-126>.

## Interpretation Specifics of the Plot-Driven Imagery of Works from Russian Literature of the 19th Century in Robert Bresson's Cinematographic Work

И'ya V. Попов

Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, Syktyvkar, Russia,  
docentivpopov@mail.ru

**Abstract.** *This article contains a comparative analysis of cinematic interpretation peculiarities of plot-driven imagery elements of the literary works "White Nights" and "The Meek" by F. M. Dostoevsky and "The Fake Coupon" by L. N. Tolstoy in the films "The Meek", "Four Nights of a Dreamer" and "Money" created by Robert Bresson, an outstanding French director of the 20th century.*

*The works of Russian literary classics of the 19th century were of great importance for European culture in the 20th century and acquired various forms of interpretation in European theater and cinema. In particular, they were adapted in a special way by Robert Bresson in his specific film adaptation by F. Dostoevsky and L. Tolstoy.*

*The article notes that Bresson's adaptations are the author's original interpretation of the classical texts of Russian literature. For his productions, the director selects the texts of Dostoevsky and Tolstoy, their problems of Christian reincarnation of man and social escapism being close to him.*

*At the same time, Bresson radically transforms the plot-driven imagery of literary primary sources of his films in accordance with individual ideological and artistic-aesthetic attitudes: he minimizes the author's imagery of expressing the characters' traits, focuses on the subject-material world surrounding them, gives significance to the hidden subtext of the action.*

*The results of this study are important for a deeper and more accurate understanding of Robert Bresson's work, for understanding the multiplicity of nuances of the relationship between fiction and cinema, which can be expressed in a special*

*type of individual author's film adaptation of literary classics. They are important for realizing significance of the influence of the 19th century writers works on the 20th century cinematography and significance of intercultural relations of Russian artistic culture and culture of France.*

**Keywords:** Russian literature of the 19th century, French cinema, film adaptation, Robert Bresson, Fyodor Dostoevsky, Leo Tolstoy

**For citation:** Popov I. V. Interpretation Specifics of the Plot-Driven Imagery of Works from Russian Literature of the 19th Century in Robert Bresson's Cinematographic Work. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2021(4):126—139 (In Russ.). <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2021-4-126>.

**Введение.** В статье рассматривается опыт воплощения наследия русской художественной литературы XIX века в творчестве французского кинорежиссера Робера Брессона. Цель статьи: провести сравнение сюжетно-образных элементов литературных первоисточников с их реализацией в кинопроизведениях Брессона.

Работ, исследующих своеобразное творчество Робера Брессона, крайне мало, в основном это критические статьи в европейских и американских киноведческих журналах. В России анализ картин режиссера также встречается преимущественно в критических материалах таких изданий, как «Искусство кино», «Сеанс» и «Киноведческие записки». В 2009 г. в России была защищена первая фундаментальная искусствоведческая работа о Брессоне — диссертация В. А. Гусака «Кинематограф Робера Брессона: творческий метод и стиль». Полноценных отечественных изданий монографического уровня о творчестве Брессона пока не опубликовано.

Новизна данного исследовательского материала состоит в рассмотрении особенностей проявления творческого метода Брессона в экранизировании конкретных текстов русской литературы.

**Методы исследования.** При анализе используется сравнительно-сопоставительный метод, учитывающий особенности литературы и кинематографа как специфических видов художественной культуры. К анализу привлекаются интервью Робера Брессона.

**Результаты исследования.** Кинематограф является синтетическим видом художественной деятельности, использующим как словесные, так и визуальные приемы выразительности. При этом

за более чем вековую историю своего существования кинематограф выработал особые специфические формы подачи материала (постановка кадра, монтаж, особая изобразительная фактура и др.)

Реализация сюжетно-образной системы произведения художественной литературы средствами кинематографа позволяет кинорежиссеру использовать готовую организованную конструкцию литературного текста, прежде всего в виде сценария, но при этом ставит перед создателем кинофильма очевидные трудности, связанные с необходимостью выбора способов визуального воплощения литературных образов и определения степени соответствия литературному первоисточнику. Последний фактор, как правило, и используется при классификации видов экранизаций литературы. Так, например, исследователь кинодраматургии Л. Нехорошев считает, что «существует три основных вида экранизации: пересказ-иллюстрация, новое прочтение, переложение» [1, с. 305].

При этом очевидно, что значительные произведения кинематографа, даже если в основе их сюжета находится произведение художественной литературы, вряд ли могут в полной мере совпадать с достаточно условными и ограничивающими рамками классификаций.

Робер Брессон — выдающийся деятель европейского кинематографа XX века, с 1943 по 1983 гг. снявший 13 кинокартин. На протяжении своего творческого пути Брессон последовательно разрабатывал и реализовывал оригинальный авторский стиль, характерные признаки которого — слабая сюжетная динамика, минимизация эмоциональности в актерской игре, значимость предметно-вещественного мира — отражали стремление режиссера к выражению своих идей исключительно с помощью киноязыка, который Брессон принципиально противопоставлял «театральности».

Сюжеты своих кинофильмов Брессон часто основывал на произведениях литературы, обосновывая свой выбор следующим образом: «Когда сочиняешь фильм от А до Я, требуется много времени на написание сценария, его переработку, подготовку к съемкам. Экранизации романов и повестей позволяют мне работать быстрее» [2, с. 254].

В картинах режиссера 1960—1980-х гг. отчетливо заметно влияние произведений русских писателей XIX века Ф. М. Досто-

евского и Л. Н. Толстого, выразившееся не только в трех прямых экранизациях повестей данных авторов, но и во множестве аллюзий на их творчество.

На рубеже 1960—1970-х гг. Брессон выпускает подряд два фильма, основанные на произведениях Ф. М. Достоевского — повестях «Кроткая» и «Белые ночи». О своем специфическом выборе литературных первоисточников Брессон говорил следующее: «Я не осмелился бы притронуться к романам Достоевского, совершенным по форме. Я бы не смог извлечь из них пользу, не навредив материалу. Кроме того, они слишком сложны и объемны. И они — русские. Две выбранные мною повести больше мне подошли, потому что они проще, менее совершенны, написаны второпях. К тому же легко поддаются переносу места и времени действия» [2, с. 272].

В основе сюжета фильма «Кроткая» («Un femme douce», 1969) одноименная повесть Ф. Достоевского, обозначенная им как «фантастический рассказ» и опубликованная в ноябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год. Повесть была высоко оценена современниками, впоследствии активно анализировалась литературоведами и сегодня признается одним из значительных поздних произведений писателя. Однако Робер Брессон отзывался о литературном первоисточнике своего фильма без явной восторженности: «Я выбрал эту повесть со слегка ироничным названием именно потому, что она — не в числе лучших его [Достоевского] произведений. Слишком высокопарная, напыщенная местами, написана впопыхах. В работе с ней я смог больше извлечь пользы для себя, чем для нее — при этом я нисколько не умаляю гений Достоевского. Я взял из повести только самое главное. Перенес действие на нашу почву и в наше время» [2, с. 247].

Повествование в тексте Достоевского реализуется как монологическая экспрессивная исповедь главного героя — бывшего офицера, заёмщика — о его неудавшейся семейной жизни с супругой, «Кроткой», совершившей самоубийство. Основная проблема, которую ставит в повести писатель — это несовершенство неравного патриархального брака в России 1870-х гг., где сословные предрассудки и пассивная роль женщины оказываются несопоставимы с христианской установкой на необходимость любви к супругу и в широком смысле к ближнему. Суицид «Кроткой» как выход из драматического семейного положения — очевидное

указание Достоевского на бессмысленность такого союза между супругами.

«Кроткая» Робера Брессона — это также художественное размышление об особенностях коммуникации мужчины и женщины в браке, и характерно, что данная тема встречается у режиссера исключительно в этой картине. Как и Достоевский, Брессон сосредоточен на исследовании мужской рефлексии и передает повествование от лица героя мужчины, но реализует сюжет в двух чередующихся контрастных вариантах сцен: это сцены в настоящем времени, где главный герой-рассказчик, находясь в комнате рядом с мертвой женой, делится со служанкой размышлениями и воспоминаниями о своем браке, и сцены прошедшей семейной жизни персонажей, сопровождаемые закадровым голосом героя.

Говоря о своей интерпретации сюжета и образа главного персонажа повести Достоевского, Брессон обозначает принципиальное своеобразие своего подхода: «У Достоевского в основе сюжета — чувство ответственности, мучительное чувство вины мужа, который пытается найти себе оправдание перед телом покончившей с собой молодой жены. У меня в основе сюжета — сомнение, неуверенность мужа перед этим немым телом: “Любила ли она меня? Изменяла ли? Поняла ли, что я ее люблю?”» [2, с. 247].

Действительно, Достоевский в повести изображает процесс мучительной трансформации личности главного героя, который преодолевает свой разрушительный индивидуализм, приведший его к неудавшемуся трагическому браку, и постепенно обнаруживает в себе близость к христианскому мировосприятию.

Брессон же в своем фильме концентрируется на изображении проблемы невозможности полноценной коммуникации между супругами и, шире, между мужчиной и женщиной, и, в отличие от трансцендентального решения этой проблемы у Достоевского, режиссер оставляет драматический конфликт между супругами неразрешенным, они остаются закрытыми друг для друга, а мотивация действий героини для ее мужа так и не проясняется. Последняя сцена фильма — крупный план процесса закручивания болтов в крышку гроба — это знак окончательной потери возможности для коммуникации между супругами.

Вероятно, что посредством демонстрации безысходного для героев финала и отсутствием явного выхода из драматического

конфликта Брессон дает зрителю-реципиенту возможность формирования самостоятельных потенциальных его разрешений (в том числе и в рамках трансцендентальной парадигмы — перед смертью героиня Брессона рассматривает золотое распятие и откладывает его в ящик стола, тогда как Кроткая Достоевского совершает самоубийство с иконой в руках), не ограничивая интерпретацию произведения идейной предопределенностью, которой придерживался Достоевский.

Центральный женский персонаж Кроткой в обоих произведениях является прежде всего стимулом, провоцирующим героя-мужчину на мучительную рефлексию. При этом Кроткая у Достоевского — это типичный для писателя образ «святой грешницы», образ носителя христианских ценностей, которые в силу извращенности человеческого мира реализуются антихристианским способом — самоубийством. Кроткая же у Брессона — это образ молодой индивидуалистичной западноевропейской женщины 1960-х гг., не имеющей отчетливо выраженной содержательной поведенческой позиции, коммуникационно «закрытой» и по этой причине непонятной для ее супруга.

Затрагивая проблему отсутствия понимания в отношениях мужчины и женщины, «Кроткая» Брессона оказывается в русле одной из главных проблемных тенденций европейского кинематографа 1960-х годов («Приключение», «Ночь», «Затмение» М. Антониони, «Женщина есть женщина», «Презрение» «Безумный Пьеро» Ж.-Л. Годара и др.). Например, в картинах Микеланджело Антониони проблематика некоммуникабельности обретает высочайшее художественное выражение, в них часто возникает образ отчужденных пустых пространств, покинутых разобщенными людьми. В «Кроткой» обнаруживается подобный прием: самоубийство героини Брессон иллюстрирует изображением предметного мира, который она покинула: пустого балкона, с которого она совершила прыжок, раскачивающегося кресла и опрокинутой вазы с цветами, а далее — ее платка, летящего в воздухе.

Фильм Брессона «Четыре ночи мечтателя» («Quatre nuits d'un reveur», 1971) является своеобразной интерпретацией повести Ф. Достоевского «Белые ночи», впервые опубликованной в 1848 г. Данная повесть неоднократно переводилась на иностранные языки и с 1958 г. экранизировалась как отечественными, так и

зарубежными кинематографистами (Л. Висконти, М. Джалиашвили, И. Пырьев, М. Десаи, Л. Квинихидзе, Ф. Мотамен, Ш. Наир, С. Бхансали). Характерно, что ни в одной из постановок режиссеры не пытаются точно следовать литературному первоисточнику: экранизации так или иначе сохраняют сюжетную канву повести, но в них варьируется место и время действия сюжета, а персонажи Достоевского обретают новые черты.

Так, например, одноименная отечественная экранизация И. Пырьева «Белые ночи» (1959 г.) наиболее близка по содержанию повести Достоевского: герои этой кинокартины действуют в Петербурге середины XIX века, их диалоги напрямую заимствованы из повести. Однако и здесь присутствует своеобразное отступление от литературного оригинала: повествование ведется от лица постаревшего Мечтателя, вспоминающего свои встречи с Настенькой, а камерный «разговорный» сюжет дополняют инсценировки фантазий главного героя, что логично обусловлено необходимостью насыщения экранизации более выраженной кинематографической визуальностью.

Выдающийся итальянский режиссер Л. Висконти, который первым экранизировал «Белые ночи» в 1958 г., несмотря на свою склонность к историзму, перемещает сюжет и образы повести в близкую ему современную среду — на ночные улицы условного итальянского города, где Мечтатель трансформируется в адаптирующегося в новой локации итальянца Марио, а Настенька — в эмигрантку из России Наталию.

В большинстве экранизаций «Белых ночей» в разных вариациях сохраняется центральная проблема повести — отрешенность человека от окружающей его общественной среды, провоцирующая социальную дезориентацию и эскапизм. При этом специфические обстоятельства и причины этой социальной отрешенности варьируются в каждой конкретной киноинтерпретации.

В картине «Четыре ночи мечтателя» отразились наблюдения Брессона за жизнью молодого поколения французов. По словам режиссера, «повесть рассказывает о любви и молодости. Эта любовь и молодость Достоевского показались мне невероятно актуальными. В его героях нет того страха, что терзает сегодняшнюю молодежь, но их чувства, по-моему, обладают той сложностью, которая характерна для современных молодых людей» [2, с. 261].

Режиссер реализует сюжетно-образную систему «Белых ночей» в полном соответствии со своими «аскетичными» стилистическими установками. В фильме соблюдается фабульная хронология повести Достоевского, что подчеркивается в названии фильма — сюжет развивается в течение четырех ночей. Также как и Висконти, Брессон переносит сюжет в настоящее время, в современный ему Париж. Мечтатель Брессона — это художник абстрактной живописи Жак. Вдохновение Жак черпает из своих фантазий, которые он в форме речевого монолога записывает на магнитофон и впоследствии воспроизводит в процессе рисования.

В первом же эпизоде фильма Брессон подчеркивает социальную неопределенность главного героя: Жак останавливает проезжающий автомобиль и на вопрос водителя о цели поездки — разводит руками.

Другие основные персонажи фильма — девушка Марта (прототипом которой является Настенька из повести Достоевского) и Жилец — социально обезличены. Так же лаконично Брессон раскрывает содержание чувств героини к Жильцу и Жака к Марте. Персонажи фильма намеренно лишаются проявления внешних эмоций и ярко выраженной экспрессивной речевой исповедальности, свойственной героям Достоевского. У Брессона значение приобретают видимые конкретные действия и предметный мир, характеризующий специфику героев. Например, когда героиня плачет — она закрывает лицо руками, ее мимика скрыта. Симпатия и эротическое влечение между героями подчеркивается не в словах, а в объятиях и взаимных телесных прикосновениях. Очевидно, что визуальный киноязык в фильме Брессона вытесняет речь.

Финальные сцены кинокартины раскрывают ее центральную тему сущности художественного творчества, которая в течение основного действия, развивающего любовную тематику, была завуалирована. В итоговых эпизодах фильма в соответствии с сюжетом Достоевского зарождающийся чувственный союз Мечтателя Жака и Марты разрушается, герой терпит личное поражение. Для Мечтателя Достоевского этот исход представляется в контексте установок романтизма как определяющая катастрофа всей его жизни: «...передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я

теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким...» [3, с. 141]. Мечтатель же Брессона воплощает неудачный любовный опыт в новую гиперболизированную фантазию, в которой их отношения с Мартой благополучно продолжают: Жак записывает свою фантазию на магнитофон и, прослушивая ее, заполняет холст новыми абстрактными изображениями.

Используя такой сюжетный прием, Брессон изображает процесс формирования продуктивного творческого импульса художника из его непродуктивного с точки зрения общепринятых социальных критериев личного опыта, а шире процесс субъективного преломления реальности в художественном творчестве.

Также примечательно, что Жак склонен именно к звуковому воспроизведению своих фантазий. Для самого Брессона звук был немаловажен. Режиссер отмечал по этому поводу: «Камера дает лишь поверхностное и ошибочное представление о людях и предметах. Зато магнитофон — воспроизводит саму природу звуков, в том числе голосов людей и животных» [2, с. 334].

Последняя работа Робера Брессона — фильм «Деньги» («L'Argent»), премьера которого состоялась 16 мая 1983 г. Это своеобразная киноадаптация повести Льва Толстого «Фальшивый купон» (опубл. 1911).

В начальных титрах картины обозначен ее литературный источник — «inspire du “Faux billet” de Tolstoi». Французский глагол “inspire” относительно экранизирования литературных текстов возможно традиционно перевести как «по мотивам» или «основан на...», однако в случае данного фильма слово «inspire» точнее было бы интерпретировать как «вдохновлен», так как сюжет и образная система произведения Л. Толстого частично трансформированы режиссером в его картине.

«Фальшивый купон» — произведение позднего периода творчества писателя — воплощает идею возникновения глобального зла из незначительных человеческих проступков. Использование гимназистами фальшивой банкноты приводит к радикальным изменениям в судьбах персонажей.

В отличие от экранизаций Достоевского, где Брессон стремится соблюдать композиционную хронологическую последовательность развития сюжета литературных первоисточников, в «Деньгах»

режиссер действует по отношению к сюжету повести Толстого избирательно. Связано это отчасти с тем, что в «Фальшивом купоне» пересекается большое количество героев, с каждым из которых связаны определенные сцены.

Мотивы повести Толстого Брессон, как и в своих экранизациях Достоевского, переносит в современность. В первых эпизодах «L'Argent», демонстрирующих «начало пути» поддельной банкноты и ее разрушительного влияния на судьбы персонажей, режиссер с максимально возможной точностью следует основной линии сюжета повести Толстого, а далее постепенно концентрируется на отстраненном изображении действий одного из героев — Ивона Таржета, его последовательном отчаянии и отрешении от мира человеческой морали. Именно в сюжетной линии Ивона отчетливо просматривается трансформация сюжетного действия «Фальшивого купона».

Брессон объединяет в образе Ивона элементы двух взаимосвязанных персонажей повести Толстого. Первый персонаж — Иван Миронов (отсюда, очевидно, целенаправленная созвучность имен у Толстого и Брессона: Иван — Yvon), крестьянин, развозчик дров, получивший в качестве оплаты фальшивый купон, осужденный за его использование, «обиженный» на общество, ставший конокрадом, впоследствии убитый толпой пострадавших от него крестьян. Ивон у Брессона — развозчик мазута, также получивший поддельную банкноту в качестве расчета и осужденный за ее использование, после выхода из заключения, так же как и Иван Миронов, решивший зарабатывать деньги преступным путем — участвовать в ограблении банка (с неудачным исходом). Данный мотив вообще характерен для сюжетов французского кинематографа, причем, кроме жанрового кино, он нередко использовался выдающимися современниками Брессона: Ж.-П. Мелвиллем, Ж.Л. Годаром и др.

Дальнейшее развитие судьбы Ивона Таржета в «L'Argent» — это несколько измененная сюжетная линия второго персонажа повести Толстого Степана Пелагеюшкина. Примечательно, что Степан — один из убийц Ивана Миронова, бывший солдат, чьих лошадей увел конокрад Миронов. Его сюжетная линия в произведении Толстого является определяющей и центральной для всей повести и соотносится со сквозной для творчества Толстого темой нравственного и религиозного (христианского)

перерождения человека. После расправы над Иваном Мироновым и отбытия заключения Степан Пелагеюшкин, оставшись без семьи, совершает ряд хладнокровных убийств и грабежей, причинами которых, по мысли Толстого, стали не столько необходимость в деньгах, сколько возрастающая в Степане мизантропия. Убийство вдовы Марии Семеновны — носителя христианских ценностей, персонажа жертвенного, обеспечивающего своих родных — явилось поворотным в мировосприятии Степана, он сдается уряднику.

Характерно, что описание преступных действий Степана излагается Толстым почти протокольным стилем, слаконичными, но содержательными психологическими характеристиками. Кинематографическому стилю Брессона также свойственна «простота», и, возможно, литературный стиль изложения Толстого в «Фальшивом купоне» оказался созвучен аскетичности киноязыка французского режиссера.

Сюжетная линия Степана трансформируется у Брессона в сюжетной линии Ивона особым образом. Так же как и Степан, Ивон пересекается с женщиной — аналогом толстовской Марии Степановны, видит, что эта женщина располагает определенной суммой денег и далее — без логического объяснения — начинает жить в ее доме, находится с нею рядом, беседует с нею, обретает время и возможность для понимания позиции бескорыстной жертвенности этой женщины, и, соответственно, для осознания своего выбора между жертвенностью и «деньгами». В финале картины Ивон топором (аллюзия к «Преступлению и наказанию» Достоевского) убивает эту невинную милосердную женщину и ее близких, фактически выбирая «деньги», и после этого сдается полиции.

У Толстого осознание Степаном сути своего преступления является началом его духовного возрождения, обусловленного как личной рефлексией героя, так и внешними обстоятельствами — в заключении он знакомится с группой христианских сектантов и становится активным проповедником учения, очевидно, близкого саму писателю. Рефлексия Ивона в фильме Брессона скрыта. Режиссер дает зрителю отстраненный взгляд на последовательность конкретных безэмоциональных действий персонажа, отвергнутого обществом и ставшего убийцей, позволяя реципиенту его картины самостоятельно определить свое отношение к Ивону. Кроме этого,

по словам режиссера, специфику финала определили и причины формального характера: «Мне жаль, что в “Деньгах” я не смог подробнее остановиться на искуплении Ивона, но ритм фильма в тот момент не позволил этого» [2, с. 328].

**Заключение.** Безусловно, влияние на Робера Брессона творчества русских писателей XIX века не ограничивается непосредственными экранизациями их произведений. В картинах французского режиссера возможно обнаружить большое количество нюансов и аллюзий, прежде всего связанных с творчеством Ф. Достоевского. «Почему именно Достоевский? Потому что он самый великий», — сказал Брессон в одном из интервью [2, с. 272].

Таким образом, в широком смысле творчеством Ф. Достоевского и Л. Толстого кинематограф Брессона сближает ощущение патологического несовершенства социума, сочувственное изображение человеческого страдания и принципиальная непримиримость с человеческими пороками. Брессону присуще особое, часто сдержанное, преломление христианских идей, определяющих мировоззрение русских писателей XIX века. При этом французский режиссер всегда позиционировал автономность и самостоятельность своего творчества: «Мне бы хотелось, чтобы источник моих фильмов был во мне самом, а не в литературе» [4].

### **Список источников**

1. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
2. Брессон о Брессоне = Bresson par Bresson. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 2. Повести и рассказы, 1848—1859. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972. 527 с.
4. Робер Брессон, вероятно. Интервью с Полом Шредером. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/607/> (дата обращения 25.11.2021).

### **References**

1. Nekhoroshev L. N. *Dramaturngiya fil'ma* [Film dramaturgy]. Moscow: VGIK, 2009. 344 p. (In Russ.)
2. *Bresson o Bressone = Bresson par Bresson*. Moscow: Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)

3. Dostoevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. T.2. Povesti i rasskazy, 1848—1859* [Complete works and letters: in 30 volumes. Vol. 2. Stories and stories, 1848—1859] Leningrad: Nauka, 1972. 527 p. (In Russ.)

4. *Rober Bresson, veroyatno. Interv'yu s Polom Shrederom* [Robere Bresson. Possibly. Interviewed by Paul Schrader. (In Russ.) Available at: <http://www.kino-zapiski.ru/ru/article/sendvalues/607/> (accessed 25.11.2021)]

***Сведения об авторе / Information about the author***

**Попов Илья Владимирович**

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры русской филологии,  
Сыктывкарский государственный  
университет имени Питирима  
Сорокина

167001, Россия, Сыктывкар,  
Октябрьский пр., 55

**Il'ya V. Popov**

Candidate of Philology,  
Associate Professor of the Depart-  
ment of Russian Philology, Pitirim  
Sorokin Syktyvkar  
State University

55, Oktyabrsky prosp., Syktyvkar,  
167000, Russian Federation

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	26.11.2021
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	30.11.2021
Принята к публикации / Accepted for publication	02.12.2021