Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ОСОБЕННОСТИ КРИТИКИ ЭКРАНИЗАЦИЙ ЛИТЕРАТУРЫ "ВТОРОГО РЯДА" (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ 1915-1917 ГГ.)»

в номинации «Лучшая работа по истории отечественного кино»

Кунгуров Юрий

*Факультет* Сценарно-киноведческий

*Специальность* Киноведение

*Курс* 2

*Мастерская* В.В. Виноградова

*Форма обучения* Очная

Москва,

2022

**Содержание**

[Введение 3](#_Toc117805191)

[Глава 1. Понятия канона, «ряда» в литературе. Место «массовой литературы» в литературном каноне 5](#_Toc117805192)

[Глава 2. Особенности критики экранизаций литературы «второго ряда» на примере текстов 1915-1917 гг. 14](#_Toc117805193)

[Заключение 36](#_Toc117805194)

[Список использованных источников и литературы 38](#_Toc117805195)

[Фильмография 40](#_Toc117805196)

# **Введение**

Литературный «низ». Низовое, низкое, «низовой слой». Второй и третий сорт, второй и последующие «ряды». Товар, продукт. «Чтиво». Паралитература, инфралитература. Окололитературное, внелитературное, антилитературное. Китч, пошлость, порнография. Эпигонство, «поделка» и подделка. Тривиальная и популярная литература. Бульварная литература, беллетристика, «рыночная» литература. «Ванькина литература»[[1]](#footnote-1). «Штамп штампа, лубок лубка, нижайшее подножье»[[2]](#footnote-2).

Перечисленными словами в разное время и в различных ситуациях формулировалось то, что можно подогнать под словосочетание «массовая литература». Намеренно перечислен ряд понятий, часть из которых потребует дальнейшей расшифровки и разграничения, а во многих при нюансированном рассмотрении откроется совершенно противоположный смысл, но часто они смешаны и объединены в устоявшемся понимании негативной коннотацией, а также эмоциональной окраской, дающей уничижительную характеристику не только самой литературе, но и ее целевой аудитории (условному «Ваньке»).

На заре отечественного кинематографа экранизации сразу стали важной его частью, а литература – спутницей и первоосновой. Диапазон избираемых для адаптации литературных источников был чрезвычайно широк, от т.н. «серьезной» литературы до «массовой», от отечественной и литературы ближайшего зарубежья до европейской. В 1910-е, когда наблюдается рост книгопечатания и создается невероятное разнообразие литературной продукции, был создан ряд адаптаций произведений «бульварной литературы», ее авторы привлекались к сценариям, вдохновляли сюжеты, которые становились предметом заимствования (последнее – отдельная и очень интересная тема). Отношение к произведениям «массовой литературы» в критике можно в целом охарактеризовать как тяготеющее к снисходительности, насмешливости. Как же освещались их экранные адаптации в периодике того времени? Было ли отношение сугубо снисходительным, или в кинокритике уже тогда прослеживались другие критерии и оценки? Быть может, при адаптации литературы для киноэкрана иные по сравнению с литературой требования к драматургии, а отвлечение зрителя на визуальное воплощение позволяет использовать «более простые» тексты как адекватные аудиовизуальной форме? Эти и другие вопросы интересны и во многом актуальны сегодня. Сосредоточимся на ситуации 1910-х и попробуем выявить особенности взаимосвязи «бульвара» с его кинематографическим отражением и наследием.

В первой главе мы сосредоточимся на базовых для дальнейшего разговора понятиях литературного канона, «классической» литературы, литературного «ряда»; коснемся вопроса взаимоотношения и взаимодействия писателей первого «ряда» с авторами второго и третьего «рядов».

Во второй главе обратимся к кинокритической рефлексии по поводу экранизаций «бульварной литературы» в 1915-1917 годы, на примере ряда статей и рецензий выявим некоторые отличия во взгляде кинокритики на этот вопрос по сравнению с критикой литературной.

# **Глава 1. Понятия канона, «ряда» в литературе. Место «массовой литературы» в литературном каноне**

Знакомясь с произведениями культуры прошлого, мы в первую очередь обращаемся к тому, что осталось в истории – т.н. «лучшими из лучших». Уже в этом словосочетании ощутим оценочный тон. Тема высокого и низкого, взаимоотношения классиков с эпигонами, подражателями, ремесленниками (можно продолжить ряд определений глубинно негативной направленности) распространяется на различные виды искусства. В литературе возникают понятия «литературного ряда» и «массовой литературы».

Попытка поговорить об этом явлении была осуществлена в полемической книге Г. Блума «Западный канон. Книги и школа всех времен» (опубликована в 1994 г., впервые переведена на русский в 2017 г., хотя внимание к ней российского читателя было привлечено раньше, когда в 1998 г. М. Б. Ямпольский оспорил ее идеи в статье «Литературный канон и теория “сильного” автора»). Как пишет по ее поводу критик М. Нестеренко, в русском литературоведении «проблема канона никогда не стояла столь остро»[[3]](#footnote-3), хотя есть отдельные исследования. Это так – проблема зыбкости определения «классики» при императивности этого слова разработана в русскоязычном литературоведении, включая статьи, учебники, теоретические работы; родственная проблема, касающаяся канона, присуща западным литературоведам (при том, что темой культурного канона в России занимались исследователи в диапазоне от П. А. Флоренского до Ю. М. Лотмана). Хотя, как отмечает Нестеренко, «время яростных споров о каноне давно прошло»[[4]](#footnote-4), проблема никогда не была – и едва ли будет – решена. По выражению литературоведа В. Е. Хализева, «явления художественной словесности (будь то творчество писателя как целое или его единичное создание) разномасштабны и неравноценны»[[5]](#footnote-5). Что в 2004, год написания этих слов, что в прошлом веке и ранее, что сегодня – «четкость и строгость характеристик названных феноменов в современном литературоведении»[[6]](#footnote-6) стабильно отсутствует (слово «современное» остается актуальным), но «опыты выстраивания литературных фактов в некие иерархии предпринимаются весьма настойчиво»[[7]](#footnote-7). Попытка сформулировать канон является одним из вариантов выстраивания иерархии. Литературный канон (как и кинематографический) можно определить как разновидность культурного канона, то есть совокупности важнейших проявлений какой-либо культуры, считающихся основополагающими для данной культуры. Здесь и далее мы откажемся от попытки следовать конкретной терминологии в этом вопросе в силу расплывчатости соотношения этих понятий, отраженной уже в том, что при характеристике произведений вне канона смешиваются определения, эпитеты с терминами, то заключенными в кавычки, то нет, то с чередованием выбора слова для закавычивания (встречаются подряд «первый» ряд и первый «ряд»).

Можно поступить как Блум и выбрать «в силу их возвышенности и репрезентативности»[[8]](#footnote-8) ряд писателей – в случае Блума их 26 (от Данте до Беккета, включая таких русских писателей, как Достоевский, Толстой и Чехов), попытавшись представить каноны разных стран важнейшими их фигурами. Блум пытается поставить вопрос о том, что делает автора или сочинение каноническим, и, как правило, ответом оказывается «такая форма самобытности, которая либо не поддается усвоению, либо сама усваивает нас и перестает казаться нам странной»[[9]](#footnote-9). Блум заявляет, что отважился на пророчество по поводу перспектив выживания, и, действительно, это во многом предсказание, если не гадание. Что вновь возвращает к вопросу расплывчатости, нерегулируемости этого разговора. Ведь, как написала киновед Н. М. Зоркая в адрес Л. Чарской, чрезвычайно популярной писательницы, в восприятии некоторых современников пребывавшей на одном пьедестале с Пушкиным и Гоголем: «кому из сегодняшних <…> детей и юношей известно это имя?»[[10]](#footnote-10).

Блум комментирует проблему оценочного восприятия: «Писать после Шекспира, который создал и лучшую прозу, и лучшие стихи в западной традиции, — нелегкая участь»[[11]](#footnote-11). Это выражение применимо к отечественной традиции, стоит заменить Шекспира на Пушкина или Толстого, а «западную» традицию – на русскую. Добавим, что помимо провоцирования страха влияния и вызова (приводящего зачастую к лишению рвения к литературной деятельности) в адрес писателя – встать на ступеньку с ними или взойти еще выше – традиция противопоставления «лучших» «худшим» провоцирует высокомерное отношение к последним. Не только писатель становится что-либо должным, но читатель (а с ним и критик – еще один вид читателя) превращается в оценщика, расставляющего писателей на места в формате пирамиды. Убежденность, что нужно «дорасти», «созреть», влияет и на произведения, и на их восприятие (об этом комплексе пишет и Блум, отмечая, что читатели сегодня «не могут быть уверены, что новые поколения дорастут до предпочтения Шекспира и Данте всем прочим писателям»[[12]](#footnote-12)).

Это подводит к вечному спору о том, что такое классика. Выделяется понятие «литературного ряда», которое можно оспаривать или принимать, но существование которого неотъемлемо от этого разговора. Иногда также выделяется взаимосвязанное с ним и менее расхожее понятие «литературной вертикали». Литературных рядов (где первый представляет собой условную «вершину» наследия литературы) можно дихотомически выделить два, противопоставив условной «классике» все остальное; иногда выделяется три; можно, наконец, выделить бесконечное их число, где первому будут противопоставлены все последующие, по убыванию более «низкие» – иногда в саркастическом контексте называется, допустим, «стопятидесятый». Классика, по Хализеву, является пиком «высокой литературы», частью художественной словесности, «которая интересна и авторитетна для ряда поколений и составляет „золотой фонд“ литературы»[[13]](#footnote-13), являет собой совокупность произведений первого литературного ряда. Назначение ярлыка «классики» и «писателя-классика» невозможно без временн*о*й и исторической дистанции, так как современники могут совершить ошибку (в этом спор о классике созвучен спору о каноне). Противоречие можно найти при сопоставлении работы Хализева с другими учебниками или статьями: Хализев упоминает, например, Кюхельбекера в ряду современников Пушкина, «заслуги которых перед отечественной словесностью бесспорны, но размах литературной деятельности и популярность у публики не так уж велики»[[14]](#footnote-14), при этом заметим, что одни исследователи относятся к фигуре Кюхельбекера как к классику, другие – как к автору второго ряда. Если бы нам понадобилось составить локальный отечественный канон, вошли бы туда Батюшков, Баратынский? Даже сегодня, с дистанции, сойтись по поводу «канона» и «классики», особенно в строгих рамках, затруднительно.

Сформулировать критерии, по которым мы определяем произведение как «классическое», можно (его значимость, цитируемость, влияние; происходящее в произведении намеренное нарушение правил предыдущего литературного процесса и т.д.), но в отсутствии неподвижного списка обязательных критериев есть определенная логика, позволяющая принять определенный канон в том виде, в котором он устоялся. Что же со всей прочей литературой, не подпадающей под категорию «классической»? Разведем различные формулировки. Хализев попытался дать достаточно емкое определение массовой литературы как «совокупности популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения»[[15]](#footnote-15). Это определение примечательно тем, что является нелестным в отношении не только самог*о* произведения, но и читателя, которому дается низкая интеллектуальная оценка. Это отнюдь не промах Хализева, который учитывает исторический контекст и далее отсылает к различным вариантам определения в зарубежной литературно-критической традиции: «популярная» литература в англоязычной, «тривиальная» в немецкой, наконец, «паралитература» во французской. Заметим, что у всех версий термина негативное содержание, которое современной «массовой литературе» стоило бы апроприировать и превратить в позитивное, подобно тому, как слово *trash* (англ. «мусор») приобретает сегодня в глазах ценителей т.н. «трэш-искусства» зачастую практически позитивный оттенок.

Т.н. паралитература «обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпываются примитивными стереотипами»[[16]](#footnote-16). Это снова вывод о читателе на основании произведения, но также это утверждение отражает глубинное противоречие. Если массовая литература клиширована, превращает персонажа в знак, в «фикцию личности»[[17]](#footnote-17), то «Смерть Ивана Ильича» Толстого или повести Гоголя можно назвать массовой литературой, потому что они могут быть условны и используют персонажей в качестве знака? Если массовая литература, как пишет Хализев, тяготеет к безавторству, не близка ли она фольклору – и не делает ли это критические рассуждения о массовой литературе еще и разграничением, где выставляются недоразвитыми люди из народа, в противопоставление интеллектуалам? Оба вопроса гиперболизированы и призваны показать, что крайне важен момент субъективности. Если мы изначально принимаем правило игры, заключающееся в невозможности назвать «классическим» произведение современной, а тем более текущей литературы (или другого искусства), то тогда и через 100, 300, 500 лет канон может быть подвижным. А значит, то, что сегодня признано как «низовое», читатель чего сегодня оценивается как недобирающий в интеллекте и/или художественном вкусе и начитанности, вполне может оказаться классическим в будущем. Или нет?

Перед тем как сделать выводы, выделим ряд признаков «бульварного» текста. Внутритекстовые признаки:

1. Повторность сюжетов, мотивов, персонажей (доходит до строения из блоков «с минимальными вариациями»[[18]](#footnote-18) – слова, сформулированные Зоркой по поводу метода Чарской, применимы к «бульвару» в принципе).
2. Похожесть сюжетов, персонажей, их имен и фамилий.
3. Гипертрофия на всех уровнях (событийности, эмоциональности и т.д.).
4. Неосмысленная, не возведенная в прием склонность к повторению какого-либо слова (например, выразительного эпитета).
5. Соединение крайностей, смешение несовместимого, эклектичность: как между произведениями автора, так и внутри одного текста.
6. Острая или кризисная политическая, историческая или социальная ситуация служит лишь фоном для мелодраматической коллизии (то есть, если заменить этот фон на любой другой, ничего не изменится). Таким фоном является революция в произведениях Арцыбашева и Вербицкой. Можно охарактеризовать этот признак, цитируя Зоркую, как неумение «отделить революцию и прогресс от Ваночек, Маночек и Сонечек»[[19]](#footnote-19).
7. Сформулированный Зоркой интересный признак, заключающийся в «экзотическом расцвечивании»[[20]](#footnote-20) текста с функцией осовременивания языка бульвара: текст следует моде и не отстает от духа времени.

Результатом признаков становится комический эффект, лишь подчеркнутый пафосной поэтикой и мнимой трагедийностью произведения. Заметим, что часто авторы почти напрашиваются на комикование (чего стоит псевдоним Крыжановской-«Рочестер», будто намеревающийся вызвать улыбку).

Также отметим признаки, касающиеся самог*о* автора и восприятия читателя:

1. Плодовитость автора.
2. Огромная популярность писателя во время публикации произведений либо при всей жизни, но последующее растворение в истории.

На самом деле, разделить «высокое» и «низкое» сложно, но отделить потенциально «классическое» или хотя бы потенциально «высокое» в оценке потомков среди прочего все же представляется возможным. В этом есть момент, с одной стороны, интуитивный – увидеть в произведении зерно его предполагаемой выживаемости (прогнозируемость канона, слова Блума о которой мы приводили выше); с другой стороны, социологический, опирающийся на достижения произведения за рамками текста – в обществе, среди других писателей. Внутри текста можно найти множество условных критериев определения литературы «второго ряда». И каждый раз критерий окажется условным и уязвимым. Да, в массовой литературе нередко наблюдается обилие эпитетов – но его можно найти в «классических» произведениях как прием (на игре с разнообразными, зачастую изощренными эпитетами построена, например, поэтика Набокова). Да, исторические события могут послужить фоном для любовной истории, а если события эти трагические, то можно счесть такой ход спекуляцией. Но по этой логике «Красное и черное» Стендаля, или почти все творчество В. Гюго, а в особенности роман «Отверженные», можно назвать паралитературой. Если плодовитость автора и скорый выпуск книг характеризует «бульварную литературу», на равных правах мы отнесем к ее представителям Толстого и Достоевского. Таким образом, в дифференциации классической и массовой литературы, как и всякого искусства, можно сформулировать определенные тенденции, но выдвинем точку зрения, что все же однозначные критерии могут оказаться чрезмерно догматическими.

Как мы отделим от массовой литературы беллетристику? В отделении «массовой» литературы от классической есть противоречие. Ведь классика вполне может быть массовой по тиражам (Горького можно назвать вполне массовым). Так же и в термине «беллетристика» есть противоречие: он приобрел негативное значение, хотя происходит от ничуть не негативного, по крайней мере на уровне звучания, французского *belles lettres*, то есть «изящная словесность» (буквально – «красивые буквы»). Хализев определяет беллетристику как «литературу „второго“ ряда, но в то же время имеющую неоспоримые достоинства и принципиально отличающуюся от литературного „низа“ („чтива“), т.е. срединное пространство литературы»[[21]](#footnote-21). Беллетристика неоднородна, может произвести фурор и быть забытой, даже побывав в ранге классики – Хализев вводит понятие «канонизированной беллетристики»[[22]](#footnote-22) (примеры – «Молодая гвардия» А. А. Фадеева и «Как закалялась сталь» Н. А. Островского). Таким образом, слово «канон» попадает в дискурс беллетристики. Добавим, что можно было бы охарактеризовать т.н. «канонизированную беллетристику» как классику беллетристики, что соединило бы противоположные понятие (ведь мы говорим «классика детектива» или «классика трэша»).

Хализев замечает связь беллетристики с подражанием, эпигонством – вот только и классики начинали с подражания. Хализев приводит пример «Униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского – своеобразная беллетристика от классика. При этом далее Достоевский «применял повествовательные приемы, характерные для беллетристики и массовой литературы»[[23]](#footnote-23), художественно переосмысливая уголовные фабулы.

Добавим неучтенный Хализевым момент, касающийся культуры XX и XXI вв. И до XX в. подражание, цитирование, переосмысление сюжетов были важными средствами искусства, а постмодернизм их узаконил. То, что мы сегодня оцениваем как произведения, которые могут войти в фонд классики, но чего не можем сказать уверенно в силу отсутствия исторической дистанции, часто попадает под хализевскую формулу – налицо элементы беллетристики, но произведение от этого уровня не теряет. Во второй половине XX века таковы многие произведения, уже зачисленные в классику (например, «Имя розы» У. Эко в жанре детектива); если говорить о XXI в., все три романа авторитетной писательницы Д. Тартт таковы: «Маленький друг» и «Тайная история» являются новым взглядом на традицию детектива, «Щегол» – авантюрным романом.

Когда в конце XIX в. на карте искусств появился кинематограф, еще только подготавливался бум массовой отечественной литературы. Критика уже была приспособлена к жесткости в адрес «паралитературы». Оказалась ли она иной в отношении произведений кинематографа со схожими параметрами и сюжетами, а в особенности касательно экранизаций этой «паралитературы»?

# **Глава 2.** **Особенности критики экранизаций литературы «второго ряда» на примере текстов 1915-1917 гг.**

Сегодня наблюдается интерес к произведениям, не признанным частью «золотого фонда» искусства. Опустив искусствоведческое и музыковедческое изучение творчества не самых известных художников, скульпторов, композиторов в силу богатства каждого из этих направлений, сосредоточимся на литературе. Произведения «бульварной литературы» редко переиздаются, однако предпринимаются попытки привлечь к ним внимание. Например, этим занимается в блоге «Bigga Kniga» переводчица А. М. Завозова. Ее записи фиксируют трансформацию отношения к произведениям авторов массовой литературы благодаря временн*о*й дистанции из злого саркастического в добродушное ироническое. В адрес повести Чарской «Княжна Джаваха» Завозова пишет: «а вот кому годовой запас восклицательных знаков!»[[24]](#footnote-24); по поводу романа Крыжановской «Рекенштейны» отмечает: «Несмотря на откровенно ужасный язык, вещь страшно увлекательная»[[25]](#footnote-25).

То, что в восприятии Завозовой умилительно, по тем же признакам воспринималось со снисхождением как современниками, так и последующими исследователями в XX веке. Н. М. Зоркая, посвятившая кинематографу как «массовому» искусству и связи кино с «бульварной литературой» книгу «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов» (1976), обращала внимание на те же уязвимости «бульвара» с другой точки зрения. Отношение исследователей к текущему «массовому» искусству (в России это, например, романы направления т.н. «иронического детектива») также можно поделить на критичное и умилительное (тогда как искренне, без снисхождения эти произведения воспринимаются их целевой аудиторией). У Зоркой, при всей критичности, есть момент неравнодушия к материалу, без которого непредставимы были бы многостраничные разборы произведений, о которых она вроде бы отзывается снисходительно, а авторов подобной литературы объединяет под звонким словосочетанием «беллетристика Арцыбашева, Вербицкой и Ко»[[26]](#footnote-26) (трудно представить подобную конструкцию в адрес условных «классиков»: «Толстой, Достоевский и Ко»). Даже добрые слова Зоркой в адрес анализируемых авторов – например, сравнение Арцыбашева с Вербицкой в пользу последней – не могут обойтись без сарказма: «Писания г-жи Вербицкой „рангом выше“»[[27]](#footnote-27). Здесь и «писания», и пренебрежительная «г-жа», и «ранг», возведенный Зоркой в кавычки. Добавляется попытка разглядеть в «писаниях» нравственную подоплеку, анализ с точки зрения которой не может не быть предвзятым (творчество Вербицкой Зоркая аттестует так: «Нравственным в ее случае было бы вообще не писать»[[28]](#footnote-28)). Подобная снисходительность прослеживается во множестве критических статей, где даже при похвале практически неизбежен элемент подтрунивания (наглядный пример – Арцыбашева называли «королем порнографии», и в этом прозвище сразу соединены похвала и низвержение). Мы постараемся избежать снисходительной интонации и отнестись к картинам и их литературным первоисточникам уважительно.

Зачастую феномен «массовой литературы» считается порождением рубежа XIX и XX веков, хотя Зоркая выдвигает точку зрения, что феномен подготавливался несколькими столетиями[[29]](#footnote-29). Прямая зависимость кинематографа от «массовой литературы» и сравнение кинематографа с машинным лубком, «сопоставление кинолент с серийной литературной продукцией»[[30]](#footnote-30) проводится еще в начале XX века. Подобное родство связано в том числе с тем, что кинематограф находится на начальной стадии развития, пусть развивается семимильными шагами. Сам кинематограф, по Зоркой, становится формой визуальной беллетристики, ведь охотно перерабатывает «любую, а особенно охотно классическую»[[31]](#footnote-31) литературу.

По резкому выражению из журнала «Пегас», кинематография нарождалась в «несчастные»[[32]](#footnote-32) годы, когда важный автор «бульварной литературы» Вербицкая «окончательно расправилась и с идеологией, и с моралью»[[33]](#footnote-33). «Надо только удивляться тому, сколь велика жизнеспособность кинематографа, если он не был раздавлен той массой пошлости, среди которой ему пришлось родиться, расти и развиваться»[[34]](#footnote-34), считает автор. Он опускает при этом пласт создателей литературы «высокой», параллельно с жизнью которых кинематографу вообще-то тоже было уготовано родиться, но его пафос понятен, и он касается как раз тех писателей, которые были наиболее «массовыми».

Пока одни исследователи находят кинематограф родившимся среди «массы пошлости», другие скорее охарактеризовали бы как массу пошлости его самого, назвав соучастником всеобщего упадка вкуса: как было написано в другом выпуске «Пегаса», «кинематограф с первых же шагов своего существования потянул литературный вкус далеко назад. На время он доставил торжество той низкой литературе, которая существовала для улицы и бульвара. Он дал восторжествовать литературной бездарности и анонимному диллетантству [в источнике – с двумя «л»]»[[35]](#footnote-35). Забавно, что автор, пишущий об «анонимном дилетантстве», указывает собственное авторство одной буквой: «В.». Не удовлетворяли его, впрочем, и экранизации «классики»: «С инсценировкой классиков <…> кинематограф обращался так же просто и без лукавства, как и с „боевыми“, „сенсационными“, „детективными“ сюжетами»[[36]](#footnote-36), рассказывая «анекдот» и не думая, как «наполнить этот анекдот внутренним содержанием»[[37]](#footnote-37).

В 1910-е годы наблюдается невероятный рост популярности т.н. «массовой литературы», связанный в том числе с развитием книгопечатания. Наблюдается «многоступенчатость литературного качества, ранее в русской литературе небывалая»[[38]](#footnote-38). Назревает будущий основополагающий вопрос касательно киноадаптаций: какой материал лучше – филигранный или посредственный, удобно адаптируемый, выполняющий прикладную функцию? Мысль о взаимосвязи и влиянии качества произведения на уровень кинокартины Зоркая называет «опасной»[[39]](#footnote-39), выдвигая точку зрения, что между фильмами-экранизациями классики и фильмами-экранизациями литературы низкого класса, между экранизациями и картинами с оригинальным сценарием «не существует решительно никаких различий – идейных, эстетических, мировоззренческих, качественных»[[40]](#footnote-40). Эти слова можно воспринимать как программные для всего дальнейшего дискурса экранизаций, жаль, они не были в должной мере усвоены.

В творчестве режиссера могут сочетаться экранизации классики и беллетристики: П. Чардынин обращался к произведениям как Пушкина и Толстого, так и Амфитеатрова. Пример из киноискусства последующих лет – творчество Ф. Ф. Копполы, в фильмографии которого «Крестный отец» (1972), экранизация романа М. Пьюзо, считающегося посредственным, сочетается с «Апокалипсисом сегодня» (1979) по повести классика Д. Конрада, – при этом оба фильма стали классикой кинематографической.

Кинематограф может уравнять своим аудиовизуальным языком «высокое» и «низкое». Ведь, как выражается Зоркая, «кинематограф <…> приводит к одному общему знаменателю материал самого разного литературного качества»[[41]](#footnote-41). Более того, по ее мнению, «часто за счет своего натурного пласта фильм намного интереснее своего литературного прототипа»[[42]](#footnote-42). Зоркая очень точно подбирает слово «интереснее», а не, например, «лучше» или «качественнее». Фильм действительно может стать во всех смыслах более интересным по сравнению с литературным источником (интересным для зрителя, критика, более интересным исследованием избранной темы, чем литературный источник). Зоркая пишет: «чем примитивнее, бесхитростнее <…> был оригинал, тем адекватнее ему оказывалась кинолента»[[43]](#footnote-43), – но, напротив, превосходящая первоисточник экранизация тогда оказывается выше текста. Добавим, что экранизация способна, напротив, погубить сильный литературный первоисточник, в особенности, если речь идет о длинном романе или эпопее. Ведь, как выразился критик в адрес картины «Слаще яда», экранизации В. А. Соллогуба, «литературные произведения, прекрасные и талантливые сами по себе, не всегда однако могут служить благодарным материалом для инсценировок»[[44]](#footnote-44). К тому же, впоследствии эта проблема распространится на предвзятое отношение к первоисточнику на основании экранизации – неудачной, или бесконечно далекой от буквы первоисточника.

В критических статьях 1910-х, когда осмысляется экранизация, неизбежен комментарий по поводу качества первоисточника и его потенциала к тому, что мы бы сегодня назвали кинематографичностью (тут, впрочем, стоит отметить, что в понимании того времени это слово, только начавшее употребляться, воспринималось негативно: «это слово употребляют, когда хотят указать на вульгарность и порнографичность сюжета при полном отсутствии <…> психологической обоснованности и необычайной быстроте сменяемых одно другим действий»[[45]](#footnote-45)). У рецензентов зачастую отсутствует излишний пиетет в отношении тех, кого мы сегодня называем «классиками», поэтому качество литературного источника чаще оценивается не с точки зрения качества текста, а по тому, подходит он для экрана или нет. В адрес такого авторитетного писателя, как Тургенев, критик не будет искать восхваляющих слов, оценивая текст как прикладной материал для экранизации: «само по себе произведение Тургенева [речь о рассказе «Сон»] едва ли служит благодарным литературным материалом для картины: в нем мало действия, мало сюжета в смысле интересных внешних комбинаций»[[46]](#footnote-46). При этом могут быть найдены нелестные слова и в адрес произведения классика как самостоятельного текста. С точки зрения критики сегодняшнего дня беспристрастная оценка, лишенная излишнего лукавства, обусловленного авторитетом автора, выглядит удачным решением, но последние строчки автора все же несколько настораживают: «фабула его [рассказа Тургенева] слишком искусственна, нежизненна и фантастична»[[47]](#footnote-47). Имя писателя может накладывать сложившиеся заранее ожидания (например: «имя талантливого писателя А. Батайля <…> в данном случае не оправдывает тех ожиданий, которые собой вызывает»[[48]](#footnote-48)), причем критик может говорить от лица не себя, но зрителя, прогнозируя ожидания, которые зритель будет иметь («Эта драма представляет собой инсценировку <…> Бальзака; имя последнего, как тонкого психолога, является достаточно известным для того, чтобы зритель мог ожидать интересного и небанального сюжета»[[49]](#footnote-49)).

Что же будет, если ожидания не оправданы? Посмотрим на продолжение начатой цитаты: «<…> получилась довольно ординарная „кинематографическая“ пьеса»[[50]](#footnote-50). Тут прослеживается момент снисхождения, но в неожиданном отношении – не литературного источника и даже не его экранизации, а в адрес самого кинематографа, где слово «кинематографический» выступает практически синонимом и аналогом «бульварного».

Подобный подход раскритикован в статье «Немой заговорит!» В. Ермилова в «Сине-фоно», где автор указывает на сам кинематограф как на «пошлость», «мерзость» и «гадость» в глазах его врагов (схожим образом критики «бульварной литературы» рассуждали о ее «продуктах»), на глубокое противоречие, когда существует оскорбительное выражение «кинематографический пошиб»[[51]](#footnote-51), но не звучит в устах критиков, например, «театральный пошиб». Как замечает Ермилов, в выражении «театральность» нет ничего постыдного, оно лишь указывает на специфические приемы театральных артистов (хотя заметим, что подобную роль станет выполнять слово «театральщина», противопоставленное «театральности»; также и «кинематографичность» перестанет быть язвительным словом). Таким образом формируется обратное отношение: адаптация «классического» текста с большей вероятностью станет предметом отрицательной критики, тогда как «бульварный» текст на заре кинематографа выглядит как адекватный уровню и техническим возможностям, оснащению этого искусства, а потому вполне уместный. Это подготавливает популярную и сегодня точку зрения (по логике Зоркой она тоже оказалась бы опасной) об обратной закономерности взаимоотношения качества первоисточника и его экранизации.

Тем не менее, в оценке первоисточника наблюдается тенденция к оценке не столько его литературного уровня, сколько его потенциала для адекватной кинематографической адаптации. Благодаря этому в кинокритических статьях можно найти куда более уважительное отношение к авторам литературных источников, чем в литературной критике. Посмотрим на то, как осмыслялись в периодике 1910-х произведения писателей «второго ряда», включая звезд «бульварной литературы». Не претендуя на то, чтобы исчерпать тему, и с целью охватить больше текстов в конкретный заданный период, сфокусируемся на поздних годах десятилетия, а именно 1915-1917 гг.

Прежде, чем перейти к критике фильмов, обратимся к нескольким статьям, опубликованным в периодике тех лет. Л. Андреев в своем известном эмоциональном монологе о кинематографе – характерном для литераторов 1910-х, с недоверием относившихся к этому искусству – интересовался, что будет делать «голодный кинемо»[[52]](#footnote-52), когда, «насытившись» и «объев» всю литературу, через два года «доберет последние крохи Вербицкой, подавится Нагродской и высосет всего графа Амори»[[53]](#footnote-53). По традиции, когорта писателей, которую Зоркая через 70 лет охарактеризует как «Арцыбашев, Вербицкая и Ко», представлена саркастически, с использованием ярких оскорбительных глаголов (заметим, что, по Андрееву, кинематографу предстоит давиться и высасывать не произведения писателей, а, по принципу метонимии, их самих, что еще сильнее повышает градус колкости), в конце ряда, начатого с Данте и Шекспира, таким образом, «бульварные» литераторы представлены как самая последняя, крайняя черта, как буквальный «низ», до которого нужно опуститься, освоив и исчерпав все «верхи». При этом, когда слова (изначально обнародованные в «Театральной газете») были опубликованы в «Пегасе», они были оспорены. Литераторов киножурнал, быть может, не оправдал, но родное искусство защитил от предвзятости: «теперь это все в прошлом»[[54]](#footnote-54) («это» – те проблемы, о которых писал Андреев), ведь вместо всех этих произведений у кинематографа «несомненно будет своя литература, специально созданная для экрана»[[55]](#footnote-55). Пегасовские предсказания не оправдались, но, безусловно, были благородны.

Зато шанс потоптаться над и без того пребывающими в униженном состоянии авторами «низкой литературы» не был упущен другим автором «Пегаса» в одном из последующих номеров. В статье «О страхах „безсюжетицы“» он озвучивает вопрос, гложущий кинематографистов: хватит ли для кинематографа сюжетов? Автор уверен: настанет момент, и сюжеты кончатся, будут исчерпаны «все литературные богатства национальных библиотек, вся уголовная хроника <…> будет инсценирован последний роман А. Вербицкой и граф Амори начнет инсценировать свои мемуары. Тогда наступит конец»[[56]](#footnote-56). Опять несчастные Вербицкая и граф Амори персонифицированы как главные злодеи эпохи, заслуживающие праведного гнева и исключительно саркастического тона, почти цитируются инвективы Андреева. Автор этих строк не знает, что для будущего кинематографа уголовная хроника будет невероятно полезным материалом, из которого вырастет ряд шедевров, не говоря о том, что она была основой множества важных произведений искусства и к моменту написания этих слов (о чем автор должен был знать, но не подумал или предпочел умолчать), Впрочем, надежды автор не теряет – он думает, что этот «конец» послужит поводом для перерождения кинематографа. Оказалось ли его пророчество правым – вопрос сложный. Вербицкая и граф Амори, действительно, из моды вышли, вот только кинематограф от «низких» сюжетов не отказался, а истории не закончились, а значит, перерождения не произошло. Позволим себе предположить, что предсказания и Андреева, и автора строк о «конце» кинематографа вполне могли оказаться верными, если бы в кинематографе не появился звук, если бы потоковый выпуск сотен небольших картин не уступил место полному метру.

С другой позиции выступал А. Н. Бенуа в своей статье «О кинематографе». Бенуа пишет: «Я не хочу сказать, что Шекспир, Шиллер, Мольер и Гоголь потрудились даром, но <…> я бесконечно предпочту видеть «Вампиров» с Мюзидорой и с Левеком, нежели томиться, слушая, как искажают Гамлета, Валленштейна, Скапена или Хлестакова лишенные театрального чувства, просто непризванные или искалеченные актеры»[[57]](#footnote-57). Можно, как показывают эти строки, обойтись и без сарказма в адрес авторов, не причисленных к условному ряду Шекспир-Шиллер-Мольер-Гоголь (впрочем, не обходится Бенуа без колкостей, но уже в адрес актеров).

Обратимся к критике, избрав ряд показательных примеров различного отношения к экранизациям произведений писателей «второго ряда». Прежде чем перейти к примерам из того, что мы назвали бы «канонизированными бульваристами», обратимся к нескольким адаптациям писателей-беллетристов.

Начнем, в качестве исключения, с текста, являющегося не адаптацией, но заимствованием первоисточника писателя «второго ряда». «„Обожженные крылья“, как литературное произведение, не отличается ни новизною темы, ни обработкою ее»[[58]](#footnote-58), писал В. Туркин о картине Е. Бауэра **«Обожженные крылья» (1915).** Под «литературным произведением» имеется в виду скорее сценарий, слабость которого противопоставлена успеху актрисы Каралли и режиссера Бауэра, но сюжет фильма, как указывает В. Е. Вишневский, позаимствован из романа Ю. Л. Слёзкина[[59]](#footnote-59), что не упомянуто в рецензии. «Правдивость жеста и красота формы»[[60]](#footnote-60) (довольно, заметим, пространные, не конкретизированные формулировки для комплимента режиссеру и актрисе) сглаживают черты «самой обыкновенной мелодрамы»[[61]](#footnote-61) (последняя выступает как одна из возможных, и еще достаточно мягких, характеристик «бульварной литературы»). Игра же Полонского спасает еще одну позицию от «угрозы мелодраматической слабости»[[62]](#footnote-62). В результате, по Туркину, посредственная мелодрама превращается в «повесть, рассказанную поэтом»[[63]](#footnote-63), пусть затянутую, полную излишних «длиннот». Интересно, что похвалу Туркин помещает в первые две трети рецензии, тогда как завершает ее придирками, подытоживая самыми нелестными из озвученных словами. «Повесть» и «мелодрама» противопоставлены, и первое – литературный термин (впоследствии переросший в кинематографический) – представляется автору явлением значительно более художественно плодотворным.

Посмотрим на другой пример – текст из «Сине-фоно» по поводу **«Петербургских трущоб» (1915)**, экранизации известного произведения В. В. Крестовского. Рецензент доволен, что каждая из просмотренных им серий является не просто иллюстрацией к определенной части романа, а «вполне законченной драмой»[[64]](#footnote-64). Не обходится без непременного сравнения качества первоисточника с экранизацией, в данном случае в пользу картины: «сама инсценировка, в художественном отношении, стала даже выше романа В. Крестовского, с его сильным оттенком „уголовщины“ <…> Обстановка, костюмы и т.п. даны в стиле нашего времени, что вполне уместно, так как роман, хотя и написан давно, все же связан с определенной эпохой»[[65]](#footnote-65). Не получается у критиков похвалить картину, не принизив первоисточник, и наоборот. Завершение же цитаты наталкивает на мысль, что рецензент при данном мышлении скорее всего взглянул бы на следующую экранизацию этого текста, сериал «Петербургские тайны» (1994-1998), как на более слабую. С другой стороны – не является ли развернутый сериал идеальной формой для такого текста? Фильм 1915-го года состоял из четырех серий, сериал 1994-1998-го – из шестидесяти, и такое количество эпизодов куда уместнее подходит для текста, который, по мнению рецензента, укладывается в формат кино с трудом в силу «сложности и запутанности сюжета романа, с массой действующих лиц»[[66]](#footnote-66).

Еще один пример – текст об экранизации беллетриста А. П. Каменского, картине **«Четыре» (1917).** «Рассказ Каменского, в данном случае переделанный и приспособленный для экрана, представляет мало интересный сюжет для инсценировки. Если и в чтении он отрывочен и состоит как бы из отдельных эпизодов, то на экране это еще яснее выявлено»[[67]](#footnote-67). То есть, рецензент указывает одновременно на изначально неподходящий, или по крайней мере неочевидный для экранизации материал, и на отсутствие найденной для него адекватной формы передачи на экран. После пересказа критик подытоживает: «содержание далеко не захватывает зрителя»[[68]](#footnote-68), при этом, по его мнению, не стоит винить актера Васильева, который «добросовестно проделал то, что подобало ему сделать по воле автора сценария и режиссера. Не ему в вину надо поставить психологически неверные сцены»[[69]](#footnote-69). Критик завершает словами, что постановка хороша, но имеет в виду под «постановкой» художественное решение, фотография же – «неровная»[[70]](#footnote-70). «Отрывочные картинки»[[71]](#footnote-71) ставятся в вину в первую очередь режиссеру и сценаристу картины, при этом первоисточнику категоричная оценка не дается – хотя, если бы автор текста хотел отметить его композиционное решение, он конкретизировал бы позицию, пояснив, что «отрывочность» выступает приемом. По крайней мере, в адрес Каменского колкости не применены – зато сюжет описан в саркастической, колкой манере.

Упомянем экранизацию другого писателя «второго ряда» – А. М. Фёдорова, немаловажной для раннего русского кинематографа фигуры (также писавшей сценарии). Инсценировка романа Фёдорова, **«Его глаза» (1916)**, по мнению критика «Проэктора», «во многих отношениях удалась и заслуживает самого тщательного анализа[[72]](#footnote-72). Роман Фёдорова оценивается рецензентом высоко, и «если бы лица, выполнявшие эту картину (режиссер и артисты) подошли к ней с обычной кинематографической меркой, и стали выдвигать на первый план внешний драматизм событий, выделяя „эффектные“ трагические моменты – получилась бы шаблонная „потрясающая“ кинодрама с изменами, ревностью, облитием серной кислотой – и прочими ужасами. Но этого, к счастью, не случилось. Режиссер и исполнители ясно поняли, что нельзя насиловать инсценируемое произведение, превращая его во что ни стало из повествовательного в драматическое»[[73]](#footnote-73). Интересно использование слова «кинематографический» («кинематографическая мерка») как негативного, как почти синонима примитивности. Рецензент на редкость внимателен, занимается анализом, а не безапелляционным награждением произведения эпитетами и ярлыками, что главенствовало в рецензиях, процитированных выше. Критик отметил занимательную деталь – фигурирование в фильме романа Фёдорова, который читает героиня в начальной и заключительной сценах фильма. В финале девушка закрывает роман и «грустно-задумчиво смотрит на зрителя»[[74]](#footnote-74), что, по мнению автора рецензии, является примером «„немых разговоров“ нашего кинемо»[[75]](#footnote-75), которые отличаются от разговоров театра драмы – не бьют по нервам, но производят особое впечатление.

Не обошлось в кино этих лет без экранизаций произведений А. М. Пазухина. Разговор о картине **«Розы в крови» (1916)** критик начинает с обобщения: «В инсценировках романов Пазухина получается почти всегда странная смесь бытового художественного элемента с эпизодами „уголовной“ мелодрамы низшего сорта»[[76]](#footnote-76). Хотя, как отмечает критик, сначала в данном фильме все обстоит «благополучно <…> заканчивается картина обычной кинематографической уголовщиной, мало правдоподобной»[[77]](#footnote-77). Обратим внимание на контекст использование слова «кинематографический»: сюжетная «уголовщина» в картине мира рецензента явление обыденно кинематографическое. Подробный пересказ сюжета достаточно нейтрален, лишен иронического или саркастического тона.

Картина же **«Ястребиное гнездо» (1916)** по другому произведению Пазухина произвела благоприятное впечатление на рецензента «Проэктора». «Хотя Пазухин известен главным образом, как писатель романов криминального типа, однако, в первой серии <…> мы не нашли ни одного из специфических признаков, свойственных бульварно-детективным романам. Мы были приятно удивлены, увидев на экране очень интересную бытовую драму, в которой ни одно положение не выходит за пределы хорошего литературного вкуса. История <…> способна заинтересовать зрителя новизной положений, еще неиспользованных в кинематографии, и теми правдивыми бытовыми тонами, в которых разыграна и поставлена вся пьеса»[[78]](#footnote-78). Обратим внимание на положительную коннотацию в использовании слова «бытовой», которое впоследствии приобретет в кинокритике значение скорее негативное. Интересно, что критик пишет о «хорошем литературном вкусе», говоря о произведении кинематографа (то есть, по этой логике, нужен вкус именно литературный для оценки сюжета, сценария картины). Фигура Пазухина как литератора, как и в рецензии выше, оценена низко, но на этот раз лишь оценкой текст не ограничен.

Наконец, мы приблизились к «классике бульвара». Начнем с творчества А. А. Вербицкой, которая стала на определенное время звездой кинематографа – обратим внимание на факт, что на афише экранизации ее произведения «Елена Павловна и Сережка» (1915) указано крупно имя автора первоисточника, а не режиссера или актера. То, что вышло, по мнению рецензента, в экранизации «Петербургских трущоб» Крестовского – сжать действо романа адекватно хронометражу кинокартины – не вышло в экранизации «Духа времени» Вербицкой, выпущенной под названием **«Андрей Тобольцев» (1915).** Инсценировка, по мнению критика, «слишком обильна содержанием <…> при желании автора показать на экране все детали романа получается нагромождение побочных эпизодов, за которыми подчас трудно следить зрителю. Материала хватило бы на 3, а не 2 серии <…> Утомительны излишне длинные надписи»[[79]](#footnote-79). В остальном рецензент называет картину удовлетворительной, хотя перечисление ее достоинств занимает 5 из 15 строк. Этот текст забавен в сопоставлении с текстом о «Петербургских трущобах», особенно учитывая, что текст Крестовского почти в 2 раза больше романа Вербицкой. Вторит тексту из «Сине-фоно» короткий текст из «Проэктора»: «Картина чрезмерно растянута (4,000 м.). Постановка убогая, исполнение плохое, фотография оставляет желать много лучшего»[[80]](#footnote-80). Автор замечает, что даже «участие автора в постановке не спасло картины»[[81]](#footnote-81), что, кстати, достаточно уважительно по отношению к Вербицкой (хотя те же слова в другом оформлении могла подстегнуть к мысли об эзоповом языке, где эта же фраза оказалась бы уничижительной). Критика, впрочем, не помешала успеху экранизации чрезвычайно известной писательницы: как было отмечено в одном из следующих номеров «Сине-фоно», она «прошла с огромным успехом <…> при переполненных сборах»[[82]](#footnote-82).

При обзоре другой адаптации Вербицкой, картины **«Победители и побежденные» (1917)**, критик начинает с замечания, что, несмотря на анонс, эта картина является не полной инсценировкой романа Вербицкой «Ключи счастья», но адаптацией лишь части произведения. Слово «полной», заявленное в анонсе, препарируется рецензентом: «Романа Мани с Нелидовым, как это ни странно для „полной“ кино-иллюстрации, в картине нет»[[83]](#footnote-83). Роман Вербицкой не оценивается с литературной точки зрения напрямую, но автор оценивает его популярность и актуальность (вновь причудливые критерии оценки пригодности материала для экранизации – не качество текста, а его «положение» в обществе): «Роман <…> является слишком известным и в свое время нашумевшим произведением, чтобы представлялось нужным снова входить в его оптику. Можно сказать только одно, что слава «Ключей», давно уже иссякла, интерес к ним померк, и поэтому совершенно непонятно – для чего понадобилось снова извлекать их на свет Божий. В тот момент, когда произведение это было в моде, была поставлена вполне современная и по исполнению удачная картина под тем же названием. В настоящее же время [1917 г.], когда общее внимание устремлено на картины с гораздо более жизненным и отвечающим моменту содержанием, постановка «Ключей» могла бы быть признана удачной идеей лишь при исключительно благодарных для этого данных»[[84]](#footnote-84). Критик остался не удовлетворен зрелищем танцев в картине, которые могли ее спасти, ведь «только при условии интересного и красивого зрелища этих танцев может быть оживлено давно умершее и забытое произведение Вербицкой»[[85]](#footnote-85). Остается с сочувствием удивиться, как быстро умирали произведения «бульвара», если еще два года назад это произведение было на пике популярности. В словах критика звучит доля снисходительности, особенно в словосочетании «извлекать на свет Божий» в отношении литературного произведения и отношения к нему. Тем не менее, сарказма или иронии в адрес Вербицкой мы не наблюдаем. Завершается обзор утешительным выводом: пусть картина поставлена «без излишней роскоши, но довольно обдуманно и разнообразно»[[86]](#footnote-86).

Не найдется колкостей и в адрес писательницы Е. А. Нагродской (составлявшей, наряду с Вербицкой, часть дна, до «крошек» которого рано или поздно дойдет кинематограф) в тексте о **«Белой колоннаде» (1915)**, экранизации романа писательницы. Рецензент так доволен картиной, что посвящает половину текста похвалам в адрес постановки света и «эффектам освещения»[[87]](#footnote-87) в картине. Одно предложение также посвящено положительной оценке актерской игры. Впрочем, конечно, это короткий текст, не обладающий объемом вышеупомянутого текста В. Туркина об «Обожженных крыльях» – но и текст об экранизации Вербицкой был немногим объемнее.

Конвейерное производство романов Нагродской без излишнего сарказма, но все же упомянуто критиком при оценке другой экранизации ее текста, драмы **«Ничтожные» (1916)** по роману «Борьба микробов»: «Очередной роман Нагродской <…> выгодно отличается от других романов тем, что в нем писательница не берется за решение сложных проблем, как например, в „Злых духах“. В данном произведении проще поставленная задача, яснее – ее выполнение, что <…> отразилось и на экранной инсценировке»[[88]](#footnote-88). Рецензент доволен тем, что «история эта рассказана просто, отчетливо, ясно, в правдивых тонах, и потому вся картина воспринимается очень легко <…> Постановка тщательная, хорошо выбраны места натурных снимков»[[89]](#footnote-89), хотя не все актерские работы оценены высоко.

В рецензии на «Ничтожных» автор упоминает роман «Злые духи». Он был экранизирован в тот же год. При оценке картины **«Злые духи» (1916)** рецензент все же позволяет себе более однозначную оценку литературного творчества писательницы: «Нагродская на экране, даже при самых лучших условиях, не может быть выше Нагродской в литературе. Убогая мишура громких слов, за которыми скрывается неглубокое содержание, дешевый эстетизм и демонизм, приноровленный к потребностям рынка – для массового читателя – вот основы „творчества“ г-ж Нагродских, Вербицких и т.п.»[[90]](#footnote-90). Применено все то, к чему была привычна литературная критика: и жесткие эпитеты («убогий», «дешевый»), и «творчество» в кавычках, и «г-жа», размножившаяся в «г-ж», когда имена писательниц использованы как явление, во множественном числе. После пересказа сюжета со значительной долей сарказма, рецензент замечает, что «исполнение гладкое, но без особенного подъема. Постановка интересная»[[91]](#footnote-91).

Не может разговор обойтись без упоминания В. И. Крыжановской-Рочестер, легендарной фигуры своего времени, которую сегодня знают больше благодаря колкостям Горького, чем, собственно, ее творчеству. Картина **«Болотный цветок» (1917)** по произведению писательницы, по мнению критика «Проэктора», отличается «эффектной драматичностью содержания и значительной искусственностью его. Небанальная по сюжету <…> в целом производит впечатление явно-надуманной, рассчитанной чисто внешний эффект картины»[[92]](#footnote-92). Критик недоволен логикой и правдоподобностью изображенной ситуации: «<…> бросается в глаза <…> неверность положения. Молодая девушка приносит явно ненужную бессмысленно-тяжелую жертву <…> Другое дело, если бы девушка любила молодого и красивого князя – тогда ее согласие объяснялось бы более жизненными и понятными причинами. Автору пьесы не мешало бы воспользоваться этим благодарным мотивом <…> желание спасти честь и спокойствие отца является слишком искусственным мотивом»[[93]](#footnote-93). После подробного пересказа заключено: «Драма кончается мещански-наивным и шаблонно-благополучным финалом <…> Главным недостатком второй серии драмы является ее полное несоответствие жизненным возможностям и условиям реализма. Заточение молодой женщины <…> истязания и жизнь в подземелье в течении многих дней, – все это является явно-надуманным фантастическим эпизодом»[[94]](#footnote-94). Находится в длинном тексте редкая попытка анализа, выходящая за рамки критических нападок: рецензент замечает несоответствие заглавия картины ее сути. Вот только оформление находки приводит к результату не аналитическому, но скорее непреднамеренно комическому (прямо следуя одному из сформулированных нами признаков «бульварной литературы»). Критик отмечает, что героиня названа «болотным цветком» потому, что «выросла на почве курортных болот, в которых погрязла ее мать. <…> грязь и тина, которые согласно названию пьесы могли запачкать нежную душу девушки, не коснулись ее совершенно. <…> можно скорее сказать, что ее поглотила геенна огненная ада или чистилища, чем засосало болото нашей серой действительности»[[95]](#footnote-95). Последние строки, завершающие рецензию, видимо, замышлялись их автором как исключительной остроты сарказм. Ненароком получились слова, достойные пера самой Веры Ивановны.

Рецензия на фильм «Болотный цветок» показательна в разговоре о критике экранизаций литературы «второго ряда». Критик предъявляет фильму требования логики, правдоподобия, но не учитывает, что именно на отсутствии логики строится очарование первоисточника, и если критиковать экранизацию, то скорее за нереализованный перенос особой логики литературного произведения на экран, неспособность найти кинематографический эквивалент ей. Тут применим афоризм А. Хичкока: «Первое, от чего я избавляюсь, так это от логики». Критерий жизненного правдоподобия едва ли соблюден полностью в произведениях, вошедших в «золотой фонд» классики немого кино – просто каждую «ошибку» логики окупает следование особой, не жизненной, но кинематографической системе координат. Это не говорит о том, что рецензент неправ – но он не способен нащупать те критерии, которые отличают логику кино от логики бытовой.

В завершение, обратимся к личности М. П. Арцыбашева. Этого автора, чья роль в русском «бульваре» является особенной, Зоркая ставит в самый низ ряда, ниже Вербицкой и Чарской. Она называет Арцыбашева характерным явлением своей эпохи, «четким выражением „второго“ и „третьего“ сорта в литературе»[[96]](#footnote-96) и «неким эталоном, некоей моделью бульварного автора»[[97]](#footnote-97). Арцыбашев был «притчей во языцех» как в литературном, так и в кинематографическом мире. Например, в «Пегасе» ему была посвящена статья «Пленник похоти», автор которой пишет об Арцыбашеве безжалостно: «Два жизненных явления, – это: изнасилование женщины и пощечина мужчине, – держат душу г. Арцыбашева, как в тисках. Он не мог до сих пор создать ни одного произведения, где не было бы насилия, как господствующего мотива. <…> Писатели, отдавшие, подобно г. Арцыбашеву, свою душу в полон похоти, напоминают животных, обреченных познавать мир по отражениям в луже»[[98]](#footnote-98). Автор даже ввел понятие «лужного мировоззрения»[[99]](#footnote-99), присущего Арцыбашеву. Клише, повторяющиеся мотивы из его романов, по Зоркой, нашли прямое отражение в кинематографе, в частности, «структурный анализ легко обнаружил бы прямые параллели <…> арцыбашевских стереотипов <…> в актерских клише»[[100]](#footnote-100). Неудивительно, что кинематограф охотно принял Арцыбашева.

Обратимся к экранизации рассказа Арцыбашева, картине **«Мститель» (1915).** Вишневский отмечает, что «фильм имел успех у публики и кинокритики благодаря интересной режиссерской работе»[[101]](#footnote-101). Критик в «Проэкторе» отнесся к фильму сдержанно: «На редкость хорошая постановка, с хорошим вкусом и тщательностью выполненная <…> оригинальный сюжет арцыбашевского рассказа, – все это могло бы дать картину высокого достоинства. <…> сценарий совершенно не овладел темой рассказа, и пьеса <…> оставляет зрителя в полном недоумении: кто такой „мститель“, и за что он мстит герою пьесы»[[102]](#footnote-102).

Картина **«Муж» (1915)**, первая серия которой была поставлена по сценарию Арцыбашева, не просто привлекла внимание, но получила ответ – фильм под названием «Жена» (1916), с характерным подзаголовком «Ответ Арцыбашеву». Последовало несколько ответов: «Ревность… не по Арцыбашеву» (1915), а также «Закон дикаря» (1916) с подзаголовком «не по Арцыбашеву». Вишневский указывает, что как ответ на пьесу «Муж» была разрекламирована и картина «Распутная женщина» (1916)[[103]](#footnote-103). В критике «Мужа» можно обнаружить уважительное отношение к писателю: «Картина во всех отношениях выдающаяся и заслужила одобрения автора – популярного писателя <…> Арцыбашев реабилитирует себя от тяжких обвинений в оскорблении русской женщины, которые были вызваны его пьесой «Война» <…> ныне запрещенной»[[104]](#footnote-104). Интересно пишет о картине критик в «Сине-фоно»: «<…> первый случай, когда известный русский писатель для своей защиты обращается не к печатному слову, а к кинематографу. В этом, несомненно, крупное значение пьесы „Муж“»[[105]](#footnote-105). Первая серия «Мужа» – настоящий прецедент для истории русского кино, и в координатах этого искусства совершенно не важно, «бульварист» стал его предметом, или «классик». Как и в случае с экранизациями Вербицкой, для зрителя рекламой фильма выступает скорее имя писателя, чем режиссера. Про вторую серию, сделанную без участия писателя, Вишневский в своем каталоге впоследствии напишет: «Пошлая порнографическая стряпня»[[106]](#footnote-106). В том же духе выступил рецензент в «Проэкторе»: «Не Арцыбашевым написанное продолжение арцыбашевской пьесы сделано по тому испытанному рецепту кинематографических драм, который создан на детальном изучении психологии средней публики <…> Немножко сентиментальности и дешевой „психологии“, чуточку „пикантности“ <…> пара убийств или отравлений, – вот этот надежный рецепт»[[107]](#footnote-107). Все эти слова нам знакомы, но звучат поразительно. Речь тут идет о том, о чем писала Зоркая – о повторных мотивах в «бульварной литературе», в частности в произведениях Арцыбашева – вот только теперь эти слова применяются в адрес кинематографа, тогда как арцыбашевский сценарий берется за неожиданный эталон. Метаморфоза героя описана критиком с иронией: «Кто помнит первую серию, в которой герой только тем и занимался, что в каждой части покорял какую-нибудь женщину, – тот будет приятно поражен, узнав, что во второй части „муж“ остепенился, занялся делами, и даже решился спасти из омута разврата и полюбить братской любовью одну из жертв своего темперамента»[[108]](#footnote-108).

Это удивительный пример и, пожалуй, самая точная из приведенных текстов иллюстрация того, как «грязи» литературы могут перейти в кинематографе если не в «князи», то по крайней мере в обсуждаемую фигуру, авторитет которой нельзя не учитывать. Так, может, не так уж «упадочно» было обращение кинематографа в те годы к «бульварной литературе»?

# **Заключение**

Наследие «бульварной литературы» – неотъемлемая часть раннего отечественного кинематографа. Эти первые сюжеты для экрана могут представляться сколько угодно наивными, неуклюжими, алогичными, но был бы кинематограф самим собой без них, без этого первого толчка?

В 1916 г. в «Проэкторе» была опубликована примечательная статья «Кинематограф и беллетристика». Автор указывает на взаимосвязь кинематографа и литературы на уровне рынка и продаж: «<…> современные посетители электротеатров бывают в восхищении, встречая на экране, известных уже им и любимых ими героев и героинь того или иного популярного романа. С другой стороны, люди занятые, не имеющие времени для прочтения длинных романов, находят очень приятным знакомиться с тем или иным нашумевшим беллетристическим произведением, проведя час другой в кинематографе. <…> анкета, произведенная среди библиотек и книжных магазинов, показала, что спрос на романы, инсценированные и показанные на экране, всегда заметно увеличивается. <…> увлечение инсценировками еще способствует увеличению интереса к чтению»[[109]](#footnote-109). Обращение к американскому опыту, как отражено в статье из того же номера «Книга и кинематограф», показывает, что именно благодаря инсценировкам «книги великолепно распродаются»[[110]](#footnote-110).

Можно по-разному относиться к литературе «второго ряда» и производному от нее явлению «массовой литературы», но без них не было бы произведений «первого ряда», так как они существуют во взаимосвязи и взаимодополнении, подготавливая взаимное развитие. Точно так же, как невозможно представить кинематограф исключительно произведениями «первого ряда».

Несоответствие произведений «второго ряда» художественному вкусу рецензентов может быть частично окуплено финансовым фактором – ведь, пока массово продаются бестселлеры, существует книжный рынок, а пока выходят кинохиты, обогащаются «театровладельцы», следовательно существует кинобизнес. Распространенное убеждение, что при отсутствии «продуктов второго сорта» произведения сорта «первого» получали бы большее внимание, представляется нам ложным.

Взгляд на кинокритическую мысль середины 1910-х позволяет увидеть, что далеко не каждый критик смотрел на экранизации «бульварной литературы» как на адаптации «штампа штампа» и «лубка лубка», или видел «нижайшее подножье» в самих картинах. Хотя были приведены и такие примеры, но они выглядели гораздо более упрощенно, даже примитивно, чем уважительный взгляд: не свысока, а на равных. Ведь только-только зарождающийся, пусть в условиях XX века, тип искусства не мог сразу, не имея в анамнезе подобия теории кино, сформулировать руководство, как должно поступать актерам, режиссерам, сценаристам, как, наконец, перерабатывать литературный источник. Самые же ценные уроки, которые можно извлечь из кинокритических текстов тех лет, находятся именно в самых внимательных, посвященных попыткам исследования, анализа, а не только и не столько нападкам и упражнениям в остроумии, текстах.

# **Список использованных источников и литературы**

1. А. Бенуа о кинематографѣ (Продолженiе) // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – С. 2-4.
2. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Г. Блум ; пер. с англ. Д. Харитонова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 672 с. – ISBN 978-5-4448-0710-1.
3. В. О страхахъ «безсюжетицы» / В. // Пегасъ. – 1916. – № 9-10. – С. 109-114.
4. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России / В. Е. Вишневский. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 192 с.
5. Въ журналахъ и газетахъ // Пегасъ. – 1915. – № 2. – С. 73-78.
6. Вѣсти изъ-за границы. Кинематографъ и беллетристика // Проэкторъ. – 1916. – № 11-12. – С. 12-13.
7. Ермилов, В. Нѣмой заговоритъ! / В. Ермилов // Сине-фоно. – 1916. – № 7. – С. 50-54.
8. Завозова, А. М. Год чтения: 2017 / А. М. Завозова // Bigga Kniga. – 2018. – URL: <http://biggakniga.ru/2018/02/09/a-year-in-reading-2017/> (дата обращения: 06.09.2022)
9. Зоркая, Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – 303 с.
10. Критическое обозрѣнiе. «Андрей Тобольцевъ», инсценировка романа Вербицкой – «Духъ времени». В 2-хъ серiяхъ, 4,000 метр // Проэкторъ. – 1915. – № 2. – С. 8.
11. Критическое обозрѣнiе. Болотный цвѣтокъ. Драма в 2-хъ сер. и 9-ти част. // Проэкторъ. – 1917. – № 19-20. – С. 11-12.
12. Критическое обозрѣнiе. Въ пламени страстей. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – С. 11.
13. Критическое обозрѣнiе. Мигъ… и нѣтъ волшебной сказки. Драма въ 5-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – С. 11.
14. Критическое обозрѣнiе. Мститель – драма въ 5-ти частяхъ, по рассказу М. П. Арцыбашева // Проэкторъ. – 1915. – № 1. – С. 26.
15. Критическое обозрѣнiе. Мужъ (2-ая серiя)– 1915. – № 1. – С. 26.
16. Критическое обозрѣнiе. Ничтожные. Драма въ 5-ти частяхъ, по роману Е.А. Нагродской «Борьба микробовъ» // Проэкторъ. – 1916. – № 21. – С. 10-11.
17. Критическое обозрѣнiе. Побѣдители и побѣжденные. Драма въ 6-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 9-10. – С. 10.
18. Критическое обозрѣнiе. Розы въ крови, драма въ 4-хъ част, по роману А. Пазухина // Проэкторъ. – 1916. – № 9. – С. 14.
19. Критическое обозрѣнiе. Слаще яда. Драма въ 5-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 13-14. – С. 13.
20. Критическое обозрѣнiе. Сонъ. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 17-18. – С. 10.
21. Критическое обозрѣнiе. Четыре. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 17-18. – С. 9.
22. Критическое обозрѣнiе. Ястребиное гнѣздо. Первая серiя. По роману Пазухина // Проэкторъ. – 1916. – № 13-14. – С. 7.
23. Нестеренко М. Леваки vs Шекспир. «Западный канон» Гарольда Блума: за и против / Мартов И., Нестеренко М. // Горький. – 2017. – URL: <https://gorky.media/reviews/levaki-vs-shekspir/> (дата обращения: 06.09.2022).
24. Обожженныя крылья // Пегасъ. – 1915. – № 1. – С. 100-101.
25. Плѣнник похоти // Пегасъ. – 1915. – № 1. – С. 58-61.
26. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 2. – С. 46-48.
27. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 4. – С. 68-70.
28. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 8. – С. 39-44.
29. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – 405 с. – ISBN 5-06-005217-6.
30. Хроника // Кине-журналъ. – 1915. – № 1-2. – С. 74-78.
31. Хроника // Сине-фоно. – 1916. – № 5-6. – С. 76-83.
32. Янус. За десять лет / Янус // Пегасъ. – 1915. – № 1. – С. 73-76.

# **Фильмография**

1. АНДРЕЙ ТОБОЛЬЦЕВ (I и II серии), реж. А. Андреев, 1915.
2. БЕЛАЯ КОЛОННАДА, реж. В. Висковский, 1915.
3. БОЛОТНЫЙ ЦВЕТОК (I и II серии), реж. В. Висковский, 1917.
4. ЕГО ГЛАЗА, реж. В. Висковский, 1916.
5. ЗЛЫЕ ДУХИ, реж. А. Волков, 1916.
6. МСТИТЕЛЬ, реж. Б. Орлицкий, 1915.
7. МУЖ (I и II серии), реж. В. Изумрудов, 1915.
8. НИЧТОЖНЫЕ, реж. А. Волков, 1916.
9. ОБОЖЖЕННЫЕ КРЫЛЬЯ, реж. Е. Бауэр, 1915.
10. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ (I, II, III и IV серии), реж. В. Гардин, Я. Протазанов, П. Чардынин[[111]](#footnote-111), 1915.
11. ПОБЕДИТЕЛИ И ПОБЕЖДЕННЫЕ, реж. Б. Светлов, 1917.
12. РОЗЫ В КРОВИ, реж. П. Сепп, 1916.
13. ЧЕТЫРЕ, реж. М. Доронин, 1917.
14. ЯСТРЕБИНОЕ ГНЕЗДО (I и II серии), реж. Ч. Сабинский, 1916.

1. По определению М. Горького, сформулированному им в 1899 г. в одноименной статье в адрес творчества В. И. Крыжановской-Рочестер. [↑](#footnote-ref-1)
2. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 118. [↑](#footnote-ref-2)
3. Нестеренко М.Леваки vs Шекспир. «Западный канон» Гарольда Блума: за и против. / Мартов И., Нестеренко М. // Горький. – 2017. – URL: <https://gorky.media/reviews/levaki-vs-shekspir/> (дата обращения: 06.09.2022). [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. [↑](#footnote-ref-4)
5. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – с. 142. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. [↑](#footnote-ref-7)
8. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Г. Блум ; пер. с англ. Д. Харитонова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – с. 9. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
10. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 179. [↑](#footnote-ref-10)
11. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Г. Блум ; пер. с англ. Д. Харитонова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – с. 19. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-12)
13. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – с. 143. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же, с. 144. [↑](#footnote-ref-14)
15. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – с. 147. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же, с. 148. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же, с. 149. [↑](#footnote-ref-17)
18. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 180. [↑](#footnote-ref-18)
19. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 179. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же, с. 171. [↑](#footnote-ref-20)
21. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – с. 151. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же, с. 154. [↑](#footnote-ref-22)
23. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Высш. шк., 2004. – с. 155. [↑](#footnote-ref-23)
24. Завозова, А. М. Год чтения: 2017 / А. М. Завозова // Bigga Kniga. – 2018. – URL: <http://biggakniga.ru/2018/02/09/a-year-in-reading-2017/> (дата обращения: 06.09.2022). [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. [↑](#footnote-ref-25)
26. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 251. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же, с. 167. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же, с. 179. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же, с. 110. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же, с. 95. [↑](#footnote-ref-30)
31. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 99. [↑](#footnote-ref-31)
32. Янус. За десять лет / Янус // Пегасъ. – 1915. – № 1. – с. 75. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. Здесь и далее цитаты из журналов приведены с адаптацией под современный русский язык, при этом сохранен авторский синтаксис (запятые, дефисы и пр. приведены по первоисточнику). [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-34)
35. В. О страхахъ «безсюжетицы» / В. // Пегасъ. – 1916. – № 9-10. – с. 114. [↑](#footnote-ref-35)
36. В. О страхахъ «безсюжетицы» / В. // Пегасъ. – 1916. – № 9-10. – с. 116. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. [↑](#footnote-ref-37)
38. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 247. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же, с. 100. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же, с. 101. [↑](#footnote-ref-40)
41. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 106. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же, с. 107. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же, с. 140. [↑](#footnote-ref-43)
44. Критическое обозрѣнiе. Слаще яда. Драма въ 5-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 13-14. – с. 13. [↑](#footnote-ref-44)
45. Ермилов, В. Нѣмой заговоритъ! / В. Ермилов // Сине-фоно. – 1916. – № 7. – с. 50. [↑](#footnote-ref-45)
46. Критическое обозрѣнiе. Сонъ. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 17-18. – с. 10. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
48. Критическое обозрѣнiе. Въ пламени страстей. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – с. 11. [↑](#footnote-ref-48)
49. Критическое обозрѣнiе. Мигъ… и нѣтъ волшебной сказки. Драма въ 5-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – с. 11. [↑](#footnote-ref-49)
50. Критическое обозрѣнiе. Мигъ… и нѣтъ волшебной сказки. Драма въ 5-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – с. 11. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ермилов, В. Нѣмой заговоритъ! / В. Ермилов // Сине-фоно. – 1916. – № 7. – с. 50. [↑](#footnote-ref-51)
52. Въ журналахъ и газетахъ // Пегасъ. – 1915. – № 2. – с. 77. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-53)
54. Там же, с. 78. [↑](#footnote-ref-54)
55. Въ журналахъ и газетахъ // Пегасъ. – 1915. – № 2. – с. 78. [↑](#footnote-ref-55)
56. В. О страхахъ «безсюжетицы» / В. // Пегасъ. – 1916. – № 9-10. – с. 109. [↑](#footnote-ref-56)
57. А. Бенуа о кинематографѣ (Продолженiе) // Проэкторъ. – 1917. – № 5-6. – с. 3. [↑](#footnote-ref-57)
58. Обожженныя крылья // Пегасъ. – 1915. – № 1. – с. 100. [↑](#footnote-ref-58)
59. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России / В. Е. Вишневский. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – с. 71. [↑](#footnote-ref-59)
60. Обожженныя крылья // Пегасъ. – 1915. – № 1. – с. 100. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
62. Обожженныя крылья // Пегасъ. – 1915. – № 1. – с. 101. [↑](#footnote-ref-62)
63. Там же. [↑](#footnote-ref-63)
64. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 8. – с. 43. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 8. – с. 43. [↑](#footnote-ref-66)
67. Критическое обозрѣнiе. Четыре. Драма въ 4-хъ частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 17-18. – с. 9. [↑](#footnote-ref-67)
68. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. [↑](#footnote-ref-71)
72. Критическое обозрѣнiе. Ничтожные. Драма въ 5-ти частяхъ, по роману Е. А. Нагродской «Борьба микробовъ» // Проэкторъ. – 1916. – № 21. – с. 11. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. [↑](#footnote-ref-74)
75. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-75)
76. Критическое обозрѣнiе. Розы въ крови, драма въ 4-хъ част, по роману А. Пазухина // Проэкторъ. – 1916. – № 9. – с. 14. [↑](#footnote-ref-76)
77. Там же. [↑](#footnote-ref-77)
78. Критическое обозрѣнiе. Ястребиное гнѣздо. Первая серiя. По роману Пазухина // Проэкторъ. – 1916. – № 13-14. – с. 7. [↑](#footnote-ref-78)
79. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 2. – с. 48. [↑](#footnote-ref-79)
80. Критическое обозрѣнiе. «Андрей Тобольцевъ», инсценировка романа Вербицкой – «Духъ времени». В 2-хъ серiяхъ, 4,000 метр // Проэкторъ. – 1915. – № 2. – с. 8. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
82. Хроника // Сине-фоно. – 1916. – № 5-6. – с. 80. [↑](#footnote-ref-82)
83. Критическое обозрѣнiе. Побѣдители и побѣжденные. Драма въ 6-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 9-10. – с. 10. [↑](#footnote-ref-83)
84. Там же, с. 10-11. [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-85)
86. Критическое обозрѣнiе. Побѣдители и побѣжденные. Драма въ 6-ти частяхъ // Проэкторъ. – 1917. – № 9-10. – с. 11. [↑](#footnote-ref-86)
87. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 4. – с. 68. [↑](#footnote-ref-87)
88. Критическое обозрѣнiе. Ничтожные. Драма въ 5-ти частяхъ, по роману Е. А. Нагродской «Борьба микробовъ» // Проэкторъ. – 1916. – № 21. – с. 10. [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-89)
90. Критическое обозрѣнiе. Ничтожные. Драма въ 5-ти частяхъ, по роману Е. А. Нагродской «Борьба микробовъ» // Проэкторъ. – 1916. – № 21. – с. 12. [↑](#footnote-ref-90)
91. Там же. [↑](#footnote-ref-91)
92. Критическое обозрѣнiе. Болотный цвѣтокъ. Драма в 2-хъ сер. и 9-ти част. // Проэкторъ. – 1917. – № 19-20. – с. 11. [↑](#footnote-ref-92)
93. Критическое обозрѣнiе. Болотный цвѣтокъ. Драма в 2-хъ сер. и 9-ти част. // Проэкторъ. – 1917. – № 19-20. – с. 11. [↑](#footnote-ref-93)
94. Там же, с. 12. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-95)
96. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 142. [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же, с. 152. [↑](#footnote-ref-97)
98. Плѣнник похоти // Пегасъ. – 1915. – № 1. – с. 60. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. [↑](#footnote-ref-99)
100. Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов / Н. М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – с. 164. [↑](#footnote-ref-100)
101. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России / В. Е. Вишневский. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – с. 69. [↑](#footnote-ref-101)
102. Критическое обозрѣнiе. Мститель – драма въ 5-ти частяхъ, по рассказу М. П. Арцыбашева // Проэкторъ. – 1915. – № 1. – с. 26. [↑](#footnote-ref-102)
103. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России / В. Е. Вишневский. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – с. 112. [↑](#footnote-ref-103)
104. Хроника // Кине-журналъ. – 1915. – № 1-2. – с. 78. [↑](#footnote-ref-104)
105. Среди новинокъ // Сине-фоно. – 1915. – № 8. – с. 44. [↑](#footnote-ref-105)
106. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России / В. Е. Вишневский. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – с. 69. [↑](#footnote-ref-106)
107. Критическое обозрѣнiе. Мужъ (2-ая серiя) // Проэкторъ. – 1915. – № 1. – с. 26. [↑](#footnote-ref-107)
108. Там же. [↑](#footnote-ref-108)
109. Вѣсти изъ-за границы. Кинематографъ и беллетристика // Проэкторъ. – 1916. – № 11-12. – с. 12. [↑](#footnote-ref-109)
110. Там же, с. 13. [↑](#footnote-ref-110)
111. В каталоге Вишневского указаны только В. Гардин и Я. Протазанов. [↑](#footnote-ref-111)