

В. В. Устюгова

«Разбойничий» киножанр и его расцвет в годы Первой мировой войны

Игровая кинематография зародилась в жанре авантюрного фильма и, как и первый фильм в истории кино, оказалась связана с мотивом поезда. Своим возникновением повествовательное кино во многом обязано американцу Эдвину С. Портеру, который использовал элементы параллельного действия и перекрестного монтажа в картине «Большое ограбление поезда» (1903). На мастера повлияли английские режиссеры Брайтонской школы и Жорж Мельес. Однако Портер снимал не на сцене, как Мельес, а на натуре, и не одним планом, как ранние Эдисон и Люмьер, а короткими эпизодами, чем заложил основы монтажа и нарративного кинематографического языка. Американский исследователь Ч. Массер, объясняя причины популярности «Большого ограбления поезда», приводит мнения разных историков. Одни отмечали, что фильм устанавливал шаблон «преступление, преследование и возмездие» как жанр западного фильма, другие — что Э. Портер первым объединил кинофильм с мифами и рассказами об Америке, доступными для людей во всем мире. Сам автор обращает внимание на развитие жанра погони и железнодорожного поджанра. У железной дороги и экрана были особые отношения, которые символизирует люмьеровский поезд. Возникла параллель между поездкой на поезде и «движущимися изображениями» как имитацией путешествия. «Большое ограбление поезда»

***Устюгова Вера
Васильевна***

кандидат
исторических наук,
доцент, Пермский
государственный
национальный
исследовательский
университет
(Пермь, Россия)

вывело железнодорожный поджанр на новые высоты. Стратегии идентификации зрителя совпали также с социальной озабоченностью, т. е. тем, как не стать жертвами преступников в пути¹.

Моментом рождения российского игрового кино считается выход фильма «Стенька Разин (Понизовая вольница)». Ю. Г. Цивьян замечает, что в плане соотношения надписей и изображений картина строилась по принципу лубка, однако в изобразительном плане фильм отталкивался от картины В. И. Сурикова «Степан Разин» и некоторых многофактурных композиционных полотен передвижников, словесный же ряд фильма совмещал сюжет песни «Из-за острова на стрежень» с элементами романтического письмовника². Повествовательная емкость раннего кино была небольшой, поэтому создатели фильмов апеллировали к существующим в обществе кодам и памяти. В дальнейшем, когда кинематограф научился рассказывать истории и стал делать это собственными средствами, объяснить распространение «разбойничьего кино» не представляется возможным лишь апелляцией к народной памяти и культурным кодам. Расцвет авантюрно-уголовного киножанра в годы Первой мировой войны и накануне революции в России связан с комплексом причин, внутренней эволюцией кинематографа, социокультурными установками и психологическим самочувствием российского общества. В настоящей статье предпринимается попытка проанализировать причины популярности «разбойничьих» фильмов в историко-культурном измерении.

Рассмотреть обозначенную проблему интересно с точки зрения *modernity studies*. Традиция использования понятия *modernité* в культурном смысле восходит к линии Ш. Бодлера и В. Беньямина. Вводя характеристику «современность» применительно к художникам, отказавшимся от шаблонов академизма и обратившимся к изображению реальности, Ш. Бодлер указывал, что эти художники не просто фиксируют настоящее, но выражают дух современности, дают характеристику современных нравов. Как через стеклянную витрину кафе, возникает жизнь больших городов — городская толпа, моды³. Вслед за Ш. Бодлером, сквозь призму его поэзии, В. Беньямин формулирует методологию изучения исторического времени и пространства, а также отдельных социальных явлений, которые раскрываются в художественных образах современности, — богема, буржуа, фланер, толпа, фельетон, детективная литература, асоциальное⁴. Кинематограф как новый аттракцион, включая семиотику зала, был ярким индикатором современности.

В русле современного изучения массовой культуры, интереса к рассмотрению феноменов потребления, массмедиа⁵ внимание привлекает концепция Дж. Кавелти о популярных жанрах и соотношении художественного опыта с другими аспектами культуры и социальной жизни. История ранних популярных жанров в европейском, американском и русском кинематографе затрагивается в исследованиях таких историков кино, как Ч. Массер, Ю. Г. Цивьян, К. Кларанс, Р. Абель, Д. Бордвелл, С. С. Гинзбург, Н. М. Зоркая, Р. М. Янгиров, Н. И. Нусинова и др.⁶

Отечественный кинематограф возник в десятилетие, предшествовавшее войне, и прошел вместе с западным кино путь от «кино аттракционов» к «нарративной интеграции» (по терминологии Т. Ганнинга, одного из ведущих представителей киношколы Чикагского университета). Когда зритель стал ходить в кино не на киноаппарат, а на фильм, оказалось, что этот зритель неоднороден в своих

культурных требованиях, он начал формировать разнородный репертуар. Годы Первой мировой войны стали периодом расцвета русского частновладельческого кинематографа. Царицей экрана являлась психологическая драма, возник специфический отечественный жанр экранизации городских романсов, наконец, получил небывалое распространение криминальный фильм.

«Разбойничий» киножанр зародился на грани фольклорной традиции и новой массовой культуры, — эта проблема поднимается в трудах Н. М. Зоркой и других исследователей. Одним из источников создания сценариев о новых «разбойниках» послужила периодическая печать. Отделы судебной хроники имелись во всех центральных и местных газетах и были одними из самых читаемых. Когда современная кинодрама стала оттеснять исторические лубки и экранизации классики, для предпринимателей встал вопрос: где брать сюжеты? Из опер и драм, прозы и песен уже брали, поэтому обращение к прессе и судебной хронике стало движением по направлению к современному репертуару; на этом материале пишутся первые собственные киносценарии, киностудии обращаются к писателям, публикующим свои произведения на страницах газет.

Популярности криминального жанра предшествовало распространение актуальной кинохроники. Ч. Массер пишет, что события испано-американской войны оказались благом для американской киноиндустрии, так как кино вышло на широкую аудиторию, журналы кинохроники собирали по вечерам восторженные толпы⁷. В дальнейшем, наряду с актуальными новостями, «живые газеты», журналы студий «Пате» и «Гомон» дополнялись видами сенсационных событий и катастроф. Большим бедствием стало землетрясение в Италии в 1908 г., которое обрело значительный общественный резонанс. По свидетельству Дж. Лейды, фирма *Eclipse — Radios — Urban* заработала большую прибыль с двумя фильмами — «Катастрофа в Мессине» и «Операции профессора Доуэна», — которые регулярно демонстрировались нетерпеливой аудитории, вызывая в ней «вопли и обмороки»⁸. В России непревзойденным кинорепортером и мастером сенсаций являлся А. Дранков. Несмотря на неоднозначную оценку этого деятеля в мемуарной и киноведческой литературе, некоторые современники, в частности Г. М. Болтянский, характеризовали А. Дранкова как талантливого журналиста-самородка, непобедимого «в области хроникально-документальных съемок»⁹. Фильмы «Хитров рынок в Москве», «Грандиозный пожар в Петербурге» имели успех по всей России, отразив общий тренд в развитии кинематографии.

Так, даже провинциальные публицисты замечали, что быстрая эволюция кинематографа протекала на глазах: «В него стали входить новинки, рассчитанные на жадность толпы ко всему сенсационному, страшному, от чего у зрителя мороз продирает по коже и вместе с тем шевелится приятное сознание, что все это терпят другие, а не он. Пошли разные трепанации черепа знаменитыми профессорами, вскрытия живота, снимки с потерпевшего крушение поезда, с военных действий, уголовных кар, опасных промыслов и т. п.»¹⁰. Ю. М. Лотман отмечал, что «достоверность» кино, с одной стороны, делала его информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию, с другой — активизировала у первых посетителей кинематографа эмоции низшего порядка, те, которые свойственны «пассивному наблюдателю подлинных катастроф, уличных происшествий»¹¹.

На рубеже 1900-х и 1910-х гг. в иллюзиях стали демонстрироваться экранизации пинкертоновской литературы, в связи с чем возникла дискуссия между К. Чуковским и В. В. Розановым. К. Чуковский писал об эволюции героя-сыщика, «мечтательного и грустного» отшельника Шерлока Холмса. Образ перерождается и выныривает как нью-йоркский сыщик Нат Пинкертоном, у которого «вместо души — кулак, вместо головы — кулак, вместо сердца — кулак»¹². В. В. Розанов возразил К. Чуковскому: кинематограф — этот современный Петрушка — и есть развлечение¹³. Вместе с тем публицистика тех лет констатировала, что читатель газеты и посетитель кинематографа ищут не просто развлекательного сыскного сюжета, а *реального* сюжета; публика привлекается *действительной* уголовной хроникой и *действительными* уголовными историями на экране¹⁴. Массовый читатель по-прежнему падок до историй кровожадных, но «выдуманных сочинений» он уже не любит, он любит «правду» — и вот в руках у него вместо Ната Пинкертона копеечные газеты. В такой газете печатается какой-нибудь «захватывающе интересный», душераздирающий «роман из современной жизни», с ворами и убийцами в качестве героев, все же остальные гранки сплошь заполняются уголовщиной. «Копейки» и «Гроши» берутся нарасхват, если в эти дни идет сенсационный судебный процесс, особенно каких-нибудь графинь и прочих представителей света¹⁵. Так, кинолента «Дело Марии Николаевны Тарновской» (1910) имела «боевой успех» и неоднократно повторялась в электротئاتрах столиц и провинции.

Накануне войны в российском прокате появились французские авантюрные серии «Фантомас», «Рокамболь», «Зигомар», «Протей», связанные с приходом нового поколения режиссеров, Луи Фейада, Викторена Жассе, Альбера Капеллани, которые обратились к сюжетам современной «жестокой жизни», романтическому быту «подонков общества». Детективным фильмам предшествовало распространение криминальных романов-фельетонов, регулярно печатавшихся в газетах произведений Понсон дю Террайля, Леона Сази, Пьера Сувестра и Марселя Аллена. Источниками кинофельетона выступили также Гран-Гиньоль и французская мелодрама XIX в. Р. Абель называет социальные причины распространения французских серий: существование трущоб, маргинальная провинциальная жизнь. Изменилась природа героя-злодея и профессионального детектива в современных городах. Французские детективные серии исследователь анализирует в динамике от Ника Картера, Ника Винтера, Ната Пинкертона к Зигомару, Фантомасу, Протее в контексте развития реализма, фантастики, мелодрамы, показа современных технологий¹⁶.

Дж. Кавелти напоминает, что один из основных аспектов формульных структур — стандартизация. Оригинальность приветствуется, благодаря ей стереотипы так оживляются, что переживают свое время¹⁷. Например, стереотипному характеру придаются черты, кажущиеся противоположными стереотипным, усложняется характер персонажа или изменяется среда, в которой действует персонаж. Своеобразие необходимо, оно объясняет трансформацию образов злодея и детектива, обеспечивает их жизненность и привлекательность.

Творчество Л. Фейада не нарушает конвенции жанра, создает альтернативный мир удовольствия и развлечения, вместе с тем подтверждает тезис о том, что конвенциональные структуры открыты для художественных поисков и социально

значимых тем. Луи Фейад является одним из корифеев раннего немого кино, обратившим на себя внимание как кинематографическим почерком, так и показом Парижа «прекрасной эпохи»¹⁸. При его характеристике Н. М. Зоркая пользуется метафорой «утраченного времени», подчеркивая, что авантюрный сюжет «Фантомаса» и «Вампиров» вовсе не разрушает, а, наоборот, оттеняет «живую, трепетную, полную воздуха, прелести и обаяния кинематографическую среду фильмов»¹⁹. Д. Бордвелл отмечает, что Луи Фейад «беззастенчиво использовал все клише популярного нарратива», однако сожалеет, что кинематограф стал развиваться по линии, предложенной американскими фильмейкерами. Между тем манера рассказа Л. Фейада, непрерывные и полные кадры привлекали внимание зрителей к второстепенным деталям и персонажам. Его фильмы показывали, как «простой хореографией фигур в пространстве можно сделать динамичное, выразительное представление сценического действия»²⁰.

Французские детективные ленты смотрели по всей России. Вместе с тем можно предположить, что фейадовский «Фантомас» заинтересовал скорее образованную элиту. В провинции публицистика с просвещенческих позиций критиковала эволюцию преступного типа в художественной культуре, констатируя, что теперь преступники — обольстительные и умные джентльмены²¹. В ином, эстетическом, ключе оценивала французский кинодетектив художественная интеллигенция. Творчество Л. Фейада вызывало восторг тогдашних европейских интеллектуалов А. Бретона, Л. Арагона, Г. Аполлинера, послужив преддверием модернистского искусства²². Под впечатлением от просмотра фейадовских «Вампиров» А. Бенуа вопрошал: «Но что же поделать с фактом? Что же скажешь, когда на себе, на человеке уже пожилом и искушенном, испытываешь такое изумительное чудо?»²³ Режиссер Леонид Трауберг признавался, что фильмы Луи Фейада, в отличие от литературного первоисточника, были очень популярны в молодежной среде накануне и во время Первой мировой войны, и особенно привлекал образ актера Рене Наварра. Впоследствии искусство Л. Фейада оказало влияние на творческие поиски Фэксов и Л. Кулешова, на возникновение идеи «киноаттракционов» С. Эйзенштейна²⁴.

В годы войны на российском рынке начала распространяться американская кинопродукция, включая разнообразные приключенческие серии. «Тайны Нью-Йорка», «похождения» и «приключения» с участием актрисы Перл Уайт в российской провинции показывались с названием «Под гипнозом миллионов». Героиню, наследницу миллионера, в этих сериях преследовали коварные авантюристы и целые банды. Например, в Перми фильмы демонстрировались всю осень 1915 г., планировалось показать 15 серий. В то время как широкая публика смотрела авантюрные серии, ведущие русские режиссеры обратили внимание на открытия американского кино, монтаж и крупный план. Я. Протазанов снимает «Драму у телефона» (1914) по мотивам «Уединенной виллы» Д. У. Гриффита, а фильм «Дочь улицы» (1916) создается «Торговым домом В. Венгеров и В. Гардин» и содержит «головкружительные американские трюки» и погоню «в американском вкусе»: герои в заключительных кадрах взбирались на 12-этажный московский небоскреб Нирнзее, на крыше которого находилось это киноателье.

Зрители первозканных кинотеатров предпочитали зарубежные детективы. Однако на фоне расцвета отечественного кинопроизводства в годы Первой мировой войны возрос и спрос на «драмы из русской жизни». Семантика «русской художественной серии», «русской золотой серии» меняется на «русскую серию», «из русской жизни» или даже «русскую бриллиантовую серию» (в пике тимановской «Русской золотой серии» ярославский фабрикант Г. Либкен основал «Русскую бриллиантовую серию»). «Бриллиантовой» серией оказался авантюрный жанр «с убийствами, кражами и наказанием преступников». Уголовно-приключенческий фильм возник в русском кино в подражание французскому жанру, а также в продолжение традиции процветавшего на Руси «разбойничьего» фольклора.

Пионером криминальных серий выступил А. Дранков, сняв «Соньку Золотую Ручку», за которой последовали серии «Васьки Чуркина», «Антоня Кречета». Фильмы «В омуте Москвы» и «Сашка-семинарист» с мхатовцем П. Бакшеевым вышли на студии И. Ермольева и также имели большой коммерческий успех. Кинематографические экраны захлестнул уголовный жанр. Например, пермские кинотеатры в 1915 г., кроме упомянутых громких серий, показывали картины из цикла «Темная Москва»: «Дочь московского вора» и «Жертва Тверского бульвара», уголовный кинороман «Убийство балерины Пламеневоy» и пр.

О том, каким успехом у публики по всей России пользовались картины, подобные «Соньке Золотой Ручке», свидетельствовали многие современники. Режиссер Ч. Сабинский вспоминал, что лицо киноиндустрии определялось доходными инсценировками модных песенок и уголовно-приключенческих романов: «Так, например, “Сонька Золотая Ручка” — картина действительно мерзкая во всех отношениях, считалась чуть ли не поговоркой»²⁵. Поднимая проблему киносценария и его тематики, оператор А. Лемберг в неопубликованных записках также писал: «Сценарист, удовлетворяя вкусы и требования кино-предпринимателя, в течение нескольких дней стряпал сногшибательное “кинопроизведение”, используя для этой цели столбцы сенсационных газетных происшествий. Сценарий еще не написан, картина не снята, а уже в журналах и газетах широко рекламировался выпуск нового боевика, вроде “Соньки Золотой Ручки”, которая отличалась тем, что мастерски похищала бриллианты в ювелирных магазинах»²⁶.

Картины отечественного авантюрного киножанра выполняли свою развлекательную миссию, соединяя разновекторные психологические потребности, с одной стороны, в острых ощущениях, с другой — в безопасности, эскапистском переживании. В рассматриваемый период получил распространение русский уголовный роман, произведения В. Крестовского, Н. Брешко-Брешковского, А. Цехановича, Н. Гейнце, Е. А. Салиас и др. Это книги о старинных разбойниках, новоиспеченных аферистах, талантливых сыщиках. Насыщенная образами порока, тайны, насилия и вместе с тем проникнутая уверенностью в неизбежном фактическом или нравственном наказании, беллетристика выступала источником представлений о справедливом мироустройстве, изживала чувство незащищенности, страха перед неопределенным. Российская киноаудитория рассматриваемого периода произвела культурный отбор в пользу действительных бандитов, фильмы о сыщиках не пользовались спросом у русского зрителя. Не лишним будет напомнить, что популярные мещанские кинороманы тех лет имели несчастливые концы.

Казалось бы, русский киножанр вносил корреляцию в эскапистское измерение массовой культуры.

Герои популярных в тот период криминальных историй пришли «из народа», «из реальности». Васька Чуркин стоял во главе шайки, которая совершала грабежи в Богородицком уезде Московской губернии, прослыл героем-разбойником и стал персонажем криминального романа, печатавшегося в «Московском листке» на протяжении ряда лет. Сонька Золотая Ручка мошенничала в крупных российских городах и стала звездой газетных сводок. Сашка-семинарист — прозвище бандита, зверствовавшего в Москве. Антон Кречет — персонаж романа М. Раскатова, публиковавшегося в одной из «газет-копеек». Популярности образа разбойника способствовала «партизанская» реальность Первой русской революции («лесные братья» «робингудствовали» в Прибалтике, лбовцы — в Прикамье и пр.). Массового зрителя герои народного эпоса привлекали «действительным» происхождением, своей «всамделишностью», своей «правдой». Зритель вступал в диалог с современностью, «участвовал» в происходящем в стране, голосовал копеечкой.

О том, что рождению кинематографа сопутствовало появление городской массы, толпы, «чего-то исключительного и непривычного», писали В. Беньямин, Э. Кракауэр и другие философы кино²⁷. «Восстание масс» было чутко зафиксировано писателями и публицистами, жившими в ту эпоху. К. Чуковский, говоря о вкусах кинопублики, удивлялся, откуда взялись «эти странные, нам неизвестные люди, столь неожиданно заявившие о себе», приходя к выводу, что в кинематографе воплотился эпос современного демоса, многомиллионной городской толпы²⁸. Н. А. Хренов замечает, что в начале столетия в России масса рассматривалась как пессимистически, например К. Чуковским, так и оптимистически, как это звучит у А. Блока²⁹. Публицист «Русских ведомостей» писал о популярности детективных фильмов и здоровом интересе к ним, повышении тонаса индивидуальности в «полицейских государствах»³⁰. Современники находили в кино выражение ницшеанских стремлений к свободе и воле. В. Сахновский в «Голосе Москвы» свидетельствовал, что сплошная и безликая масса, запруживающая тротуары, выработала свой репертуар, в электрические театры ее привлекала «фантастическая действительность», позволявшая «прозревать слабым людям великое явление жизни»³¹.

В 1916 г. на экраны кинотеатров хлынул новый поток разбойников и пинкертонов. Например, в пермском кинемотеатре «Колибри» давались «Похождения Шпейера и его шайки червонных валетов» («Борьба гениального афериста Шпейера с Сонькой Золотой Ручкой. Сонька Золотая Ручка — соперница Шпейера»). За «борьбой» Шпейера с Сонькой показывалось «реалити-шоу» «Похождения корнета Савина», который сам же себя сыграл в фильме, и, как только закончились съемки, «его вновь арестовали и сослали в Нарымский край»³². Другие кинематографические театры также удовлетворяли страсть публики к уголовным сенсациям, предлагая ленты «Московский хитровский притон», «Психология преступника или Кровь казненного» и др.

Оживились и традиционные разбойники на экране. Лента «бриллиантовой серии» Г. Либкена «Стенька Разин» рекламировалась в Перми сразу двумя кинотеатрами — мотовилихинской «Зарей» и пермским «Аквариумом». Картина шла в сопровождении рекламы, достойной фабриканта Г. Либкена. Она извещала,

что съемки производились на Волге в исторических местах, специально были выстроены струги и челны, в постановке «оживают легенды и песни народные о грозном атамане и его удальцах, о его грозной славе, могучей силе, великой любви и страшной смерти»³³. Фильм «Стенька Разин» неоднократно возобновлялся, в то время как в других кинотеатрах повторялся «Цыган Яшка», в чем нетрудно усмотреть конкуренцию театров, демонстрировавших один и тот же жанр. Картины «Волжский дьявол», «Емелька Пугачев», «боевик» из жизни сибирской тайги «Сибирская атаманша» следовали одна за другой. С началом 1917 г. все повторилось вновь, пока «Григорий Распутин» и «Ленин и К^о» не смели старый эпос.

Историк кино С. С. Гинзбург указывал, что герои российских приключенческих фильмов нравились аудитории дешевых кинематографов тем, что противопоставляли себя властям предрержащим³⁴. О бандитской инициативе толпы, чуждой, однако, тоталитаризму масс, писала и Х. Арендт³⁵. Можно также предположить, что настоящие грабители прославлялись в популярной культуре в традициях «социального бандита», политической романтизации как символ и идея борьбы за справедливость³⁶.

Вместе с тем теоретик формульной литературы Дж. Кавелти считает, что художественный опыт автономен и разговор о нем с позиций причинно-следственной связи представляется бессмысленным. Целесообразно рассматривать, пишет он, коллективные установки, заключенные в художественных произведениях. При этом исследователь предлагает заменить неопределенное и противоречивое понятие мифа понятием литературных структур, формул, анализ которых конкретизирует разговор о том, почему определенные группы людей предпочитают какой-то конкретный тип произведений³⁷.

Можно сравнить русский криминальный киножанр с аналогичными образцами американского кино того времени. История американского криминального кино ведется от фильма Д. У. Гриффита «Мушкетеры аллеи Пиг» (1912). Героями ленты выступают уличные бандиты-«мушкетеры», громко названные в титрах «гангстерами». Главаря «мушкетеров» Снаппера Кида сыграл известный по гриффитовским картинам актер Элмер Бут, ставший прототипом многих экранных гангстеров³⁸. Снаппер Кид грубовато ухаживает за Маленькой Леди в исполнении Лилиан Гиш. Девушка предпочитает Музыканта, у которого банда Кида отбирает деньги. Снаппер Кид провоцирует из-за девушки гангстерскую разборку на аллее Пиг. Преступника преследует полиция, и Маленькая Леди с Музыкантом помогают ему избежать наказания. Кид не может поверить, что ему предпочли другого, но простовато и непосредственно признает победу соперника. По мнению К. Кларанса, характеры «Мушкетеров аллеи Пиг» отсылают к героям Ч. Диккенса (интерес к низшим классам и викторианская мораль), а также к Гекльберри Финну; городские драмы Д. У. Гриффита моралистичны. Тот же интерес к персонажам Хитрова рынка, столичным трущобам, городскому дну питал творчество некоторых русских публицистов и писателей.

Американский (как и русский) жанр возник из современной реальности. Титры «Мушкетеров аллеи Пиг», несмотря на счастливый викторианский конец, несколько раз указывают на верхние эшелоны преступности и коррупции. К. Кларанс пишет, что за две недели до показа фильма в октябре 1912 г. «Большой Джек»,

пресловутый гангстерский лидер со связями в Таммани-холл, был обстрелян и убит неизвестным на 13-й улице с трамвая буквально в нескольких кварталах от студии «Байограф»; за три недели до выпуска картины Нью-Йорк был шокирован убийством шулера Германа Розенталя, застреленного на глазах очевидцев у кафе «Метрополь», притона бродвейского дна на 43-й улице. Город был поделен между бандами, и они держали Нью-Йорк в заложниках в те годы³⁹.

К. Кларанс показывает эволюцию раннего американского криминального кино. Литературные модели Д. У. Гриффита следовали традициям Ф. Купера и Б. Гарта, Ч. Диккенса и Э. По, Ф. Норриса и Т. Драйзера, — последние рассматривали город как символ крушения американской мечты. В 1915 г. режиссер создает «Нетерпимость», современные эпизоды которой также были связаны с реальными событиями (кровавый разгон забастовки в Колорадо в 1914 г.; некоторые сцены воспроизводят кадры «Мушкетеров аллеи Пиг»), и «Перерождение», где начинает работать Рауль Уолш. В титрах последнего фильма звучит фраза: «Сила есть право». Историк пишет, что это было будущее режиссера следующего поколения. Р. Уолш вырос в Нью-Йорке и был адаптирован к «неистовому фанатизму уличной жизни». В то время как Д. У. Гриффит демонстрировал викторианскую мораль о том, что преступление порождается бедностью, Р. Уолш в своих фильмах разрабатывал собственную версию социального дарвинизма.

Возвращаясь к российскому кино, небезынтересно взглянуть на фигуру графа Амори, сценариста многих криминальных киноисторий на русском экране, в частности серии «Сонька Золотая Ручка», а после Февральской революции — фильмов о Григории Распутине, снимавшихся в духе авантюрного кино⁴⁰. Граф Амори (Ипполит Рапгоф), музыкальный критик и педагог, оказался связан с историей своеобразного литературного плагиата. Три произведения, вызвавшие серьезное волнение из-за их явного отношения к сексуальным проблемам, — бестселлер А. Вербицкой «Ключи счастья», произведение А. Куприна «Яма» и скандальный роман М. Арцыбашева «Санин» — получили неожиданное продолжение, были снабжены спешными сиквелами. Литературная карьера графа Амори была обусловлена беспрецедентным бумом коммерческой издательской индустрии⁴¹. Некоторые писатели продолжали следовать традициям дидактической литературы, но многие хотели лишь быстро заработать. Модернизм вызвал появление новой элитарной литературы, только усугубившей разрыв между массой и интеллигенцией. Однако на фоне роста грамотности возрос спрос не только на коммерческую продукцию, но и на тенденциозную бульварную литературу, в некотором роде симулировавшую национальную традицию социальной литературы. Обращение графа Амори к скандальным и сенсационным романам было обречено на успех. Однако, как указывает Отто Бёле, Амори апеллирует к другой аудитории, нежели авторы оригиналов, и вносит в свои сиквелы моральную риторику. Спорные романы он превращает в простые истории о грехе и воздаянии, где торжествуют поэтическая справедливость и моральное удовлетворение, типичные для мелодраматического дискурса. Вместе с тем сиквелы выразили широко ощущаемые тревоги общества в режиме мелодрамы.

Отечественные криминальные серии времен Первой мировой войны также отразили тревоги общества. Однако киносценарии графа Амори, В. Изумрудова

(Гарлицкова) и других авторов писались не столько о «них» (безнравственной интеллигенции, порочном высшем свете), сколько о «нас», демократичной среде, откуда выходят сверхгерои — сильные, ловкие, смелые. Герои посвященных современности уголовно-приключенческих серий, как и бывшие разбойники, заключали в себе народную мораль: они смело нападали на богатых, их тщетно преследовали власти, и они умели «страстно» любить. Эти персонажи находили «смерть, достойную злодея», т. е. обязательное моральное возмездие согласно формуле «преступление и наказание» (в отличие от популярной литературы, в русской классической литературе были приняты христианское сострадание к падшим и индивидуальная ответственность)⁴². Помимо следования традициям морально ориентированной дидактической беллетристики, «русские финалы» были особенностью отечественного кино военных и предреволюционных лет в целом. Ю. Г. Цивьян также объясняет их стремлением массовой культуры копировать образцы высокого искусства⁴³.

Главными персонажами русских «разбойничьих» серий выступали не представители правопорядка, а преступники и главари бандитских шайек, что часто вело к идеализации их образов, особенно если главных героев играли известные и талантливые актеры. В период развития коммерческой киноиндустрии русские картины выполняли классические функции развлечения и ухода от действительности. Запискам русского сыщика А. Ф. Кошко об уголовной Москве и преступлениях бандита Сашки-семинариста противостоят воспоминания актера Михаила Жарова, рассказывавшего, как мальчишкой часами простаивал в очереди в кинотеатр на Сретенке, чтобы посмотреть четырехсерийный фильм Я. Протазанова «Сашка-семинарист», в котором Сашку играл Петр Бакшеев. Артист Московского художественного театра стал одним из популярных актеров русского немого кино и зарекомендовал себя на «рубашечных» ролях в бытовых и криминальных драмах. В 1917 г. он исполнил роль разбойника Кудеяра в фильме А. Чаргонина, но самым известным его образом стал герой в ленте «Сашка-семинарист».

Кинопредприятие И. Ермольева выпускало картины как для массового, так и для элитарного зрителя, а через «Пате» поставляло фильмы на международный рынок. «“Окно в Европу” прорубалось Яковом Александровичем Протазановым», — вспоминал В. Гардин, имея в виду знаменитые постановки «Пиковой дамы» и «Отца Сергия»⁴⁴. Уместно также привести авторитетное мнение французского режиссера Р. Клера, заметившего: «Мне хотелось бы выразить ему свою благодарность. Ведь именно благодаря ему, — а позднее Луи Фейаду, — я понял, что кино — это увлекательнейшее приключение»⁴⁵. Я. Протазанов являлся главным режиссером ермольевской фирмы и работал в разных жанрах, в том числе в тех, которые приносили коммерческую прибыль.

Фильм «Сашка-семинарист» вышел без упоминания имени постановщика, тем не менее режиссер использовал в нем смелые эксперименты: трюковую съемку, крупный план, о чем свидетельствуют в своих воспоминаниях и М. Славинская, и М. Жаров. Об одном из трюков М. Славинская пишет: «Вот один из них: убит банкир, приходит сыщик и фотографирует убитого, а затем, крупным планом, руки вынимают из ванночки фото, и мы видим большой глаз убитого банкира, а в нем — бандита Сашку-семинариста с кинжалом»⁴⁶. Воспоминания М. Жарова

воспроизводят этот эпизод почти дословно: «Разве можно было рассказать, что я переживал, следя за ходом событий, по которым вел нас авантюрист Сашка? Разве можно забыть трюк, которым кончалась одна из серий: убит банкир и взломан несгораемый шкаф, приходит сыщик, фотографирует лежащего на полу убитого банкира. В следующем кадре руки вынимают из воды фотографию, и на экране мы видим огромный глаз убитого, а в нем, с кинжалом в руке, Сашка-семинарист. Затемнение и надпись: “Продолжение в третьей серии”. Разве это не “роскошный сюжет” для мальчишки?»⁴⁷ Киноэффект и принцип серийности являлись вернейшими механизмами стимулирования массового спроса.

Западные и отечественные фильмы, каждые по-своему, рисовали действительность, фиксировали новую реальность (гангстерские разборки в Америке, рост преступности в России). Однако в то же время персонажи криминальных драм являлись агентами урбанистики, уличной повседневности, меняющегося быта, культуры потребления. Кинематограф становился коммуникативным посредником в череде других технологий и практик (фотография, газеты, романы-фельетоны, городские романсы, мюзик-холлы, цирки, парки аттракционов и пр.). Зритель видел на «сцене» кинематографа Париж с великолепными ресторанами, отелями, театрами, равно как и общедоступными кафе, магазинами, новыми видами городского транспорта, которые особенно выразительно представляли в фильмах Л. Фейада. В них блистал элегантный «джентльмен» Фантомас и дамы, одетые по последней моде «прекрасной эпохи». Реклама уже использовала художественные ленты для своих целей. Актриса Нина Гофман, сыгравшая в русских сериях «Сонька Золотая Ручка», вспоминала, как «шикарные костюмы ей одолжила портниха Корецкая, и был заснят кадр, как героиня фильма выходила из дверей дома, на котором красовалась вывеска “Ателье Корецкой”»⁴⁸.

Образ «разбойника», ставший одним из доминантных в российском кинематографе в период Первой мировой войны, аккумулировал различные культурные, художественные и психологические векторы времени. «Разбойничий» фильм вобрал в себя многие оттенки авантюрно-криминального кино, популярные российские уголовные драмы стали сниматься в подражание французским приключенческим сериям и выявили не только специфически российские темы, оказавшиеся актуальными в результате бурной индустриальной урбанизации. Город имел богатые традиции площадной балаганной культуры, и приток в него значительной массы населения из деревень, пригородов способствовал оживлению фольклора. Вместе с тем традиционная культура переживала кризис, уступая коммерчески востребованным развлечениям современного общества, популярной литературе и кино, дешевой периодике. Культура досуга высших слоев общества тиражировалась в средние и низшие городские слои⁴⁹, формы отдыха и потребления эволюционировали «от элитизма к коммерции»⁵⁰.

В рамках жанровой конвенции «разбойничий» киножанр сформулировал социально обусловленные темы, его потребителем оказалась неоднородная аудитория. Отечественные уголовно-авантюрные картины того времени предлагали способ идентификации с главными персонажами, отражали взгляды демократичной публики, в том числе «низкой», «гимназистов не у дел». «Разбойничий» фильм выступал олицетворением противоречивых чувств — тоски по вольнице, сильной

личности, народному герою и страха, беспокойства перед ростом преступности, беззакония. В российском кинематографе прозвучали и специфические ноты времени, настроения *fin de siècle*, усугубившиеся в результате общественных потрясений и кровопролитной войны.

¹ *Musser C.* Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley, 1991. P. 254–266.

² *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 203.

³ *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Об искусстве. М., 1986. С. 283–315.

⁴ *Беньямин В.* Бодлер. М., 2015; Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Эстетика. М., 2015.

⁵ Массовая культура: современные западные исследования / пер. с англ., отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой. М., 2005.

⁶ *Clarens C.* Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond. New York; London, 1980; *Abel R.* The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914. Berkeley; Los Angeles, 1994; *Bordwell D.* Figures Traced in Light: On Cinematic Staging. Berkeley, 2005; *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963; *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976. *Янгиров Р. М.*: 1) «Раббы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. М., 2008; 2) Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М., 2011; *Устюгова В. В.* «Кинолихорадка» времен Первой мировой войны: тенденции производства и проката // Диалог со временем. 2016. № 55. С. 268–287; *Нусинова Н.* От бестселлеров литературы Серебряного века к кинохитам и авторскому стилю в кино: «Ключи счастья» Я. Прогазанова и В. Гардина по одноименному роману А. Вербицкой // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М., 2017.

⁷ *Musser C.* Before the Nickelodeon... P. 127–138.

⁸ *Leyda J.* Kino. A History of The Russian and Soviet Film. London, 1973. P. 34.

⁹ *Болтянский Г. М.* Русская дореволюционная кинохроника // Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 65.

¹⁰ О кинематографе // Пермские губернские ведомости. 1909. 4 янв. № 3.

¹¹ *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: статьи, заметки, выступления. СПб., 1998. С. 297.

¹² *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 123, 138.

¹³ *Розанов В. В.* К. И. Чуковский о русской жизни и литературе // РГАЛИ. Ф. 419. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 13.

¹⁴ Пресса и улица // Пермские губернские ведомости. 1910. 15 авг. № 176.

¹⁵ Место Пинкертона (О новой духовной пище) // Пермские губернские ведомости. 1911. 6 нояб. № 235.

¹⁶ *Abel R.* The Ciné Goes to Town: French Cinema. P. 302–325, 328, 355.

¹⁷ *Кавелли Дж.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 38–40.

¹⁸ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 2. М., 1958. С. 428–429.

¹⁹ *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. С. 267–268.

²⁰ *Bordwell D.* Figures traced in light. P. 43, 66.

²¹ Эволюция преступного типа в литературе // Пермские губернские ведомости. 1913. 27 февр. № 5.

²² *Cook D. A.* A History of Narrative Film. New York; London, 1990. P. 52.

²³ Бенуа о кинематографе // Проектор. 1917. № 5–6. С. 2–3.

- ²⁴ *Нусинова Н.* Леонид Трауберг. Памяти учителя // Киноведческие записки. 2003. № 63; *Трауберг Л.* Чай на двоих. М., 1993; *Eisentein S.* The Psychology of Composition, Calcutta, 1987.
- ²⁵ *Сабинский Ч.* Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 61.
- ²⁶ *Лемберг А. Г.* Страницы прошлого. От Госкино к Госкино и др. воспоминания // РГАЛИ. Ф. 3017. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 2.
- ²⁷ *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 82.
- ²⁸ *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература. С. 119, 122.
- ²⁹ *Хренов Н. А.* Образы Великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008. С. 418.
- ³⁰ *Жаботинский В.* Не у дел... // Русские ведомости. 1915. № 210.
- ³¹ *Сахновский В.* Синемаграф и фантастическая действительность // Голос Москвы. 1915. № 79.
- ³² Афиша // Пермские губернские ведомости. 1916. 19 янв. № 14.
- ³³ Там же. 16 февр. № 37.
- ³⁴ *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. С. 211–212.
- ³⁵ *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М., 1996. С. 225, 409, 433–450.
- ³⁶ *Hobsbawm E.* Bandits. London, 2000.
- ³⁷ *Кавелли Дж.* Изучение литературных формул. С. 50–54.
- ³⁸ *Simmons S.* The Films of D.W.Griffith (Cambridge Film Classics). Cambridge, 1993. P. 193; *McCarty J.* Bullets Over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to “The Sopranos”. Boston, 2005. P. 360; *Phillips G. D.* Gangsters and G-Men on Screen: Crime Cinema Then and Now. Lanham, Maryland, 2014. P. 304.
- ³⁹ *Clarens C.* Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond. P. 19–20.
- ⁴⁰ *Лемберг А. Г.* Страницы прошлого... Л. 7–8.
- ⁴¹ *Boele O.* Melodrama as Couterliterature? Count Amori’s Response to The Scandalous Novels // Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia / ed. L. McReynolds, J. Neuberger. Durham, 2002. P. 99–126.
- ⁴² *Устюгова В. В.* «Кинолихорадка» времен Первой мировой войны. С. 280. — См. также: *Николози Р.* Преступный тип, Ламброзо и русская литература. Нарративные модели изображения врожденной преступности и атавизма в Российской империи 1880–1900 годов // Новое литературное обозрение. 2017. № 2. С. 360–382.
- ⁴³ *Цивьян Ю.* Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России. М., 2002. С. 9.
- ⁴⁴ *Гардин В. Р.* Памяти товарища // Протазанов Я. О творческом пути режиссера. М., 1957. С. 318.
- ⁴⁵ Письмо Р. Клера М. С. Арлазорову с воспоминаниями о Я. А. Протазанове // РГАЛИ. Ф. 1921. Оп. 2. Ед. хр. 44. Л. 3.
- ⁴⁶ *Славинская М.* Один из первых // Жизнь в кино. М., 1979. С. 136.
- ⁴⁷ Цит. по: *Арлазоров М. С.* Протазанов. М., 1973. С. 62.
- ⁴⁸ *Гофман Н.* Прошлое // Кино и время. М., 1965. Вып. 4. С. 175.
- ⁴⁹ *Хренов Н. А.* «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005.
- ⁵⁰ *McReynolds L.* Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era. Ithaca, 2003. P. 154–155.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Устюгова В. В. «Разбойничий» киножанр и его расцвет в годы Первой мировой войны // Новейшая история России. 2018. Т. 8, № 4. С. 983–997. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2018.413>
УДК 94 (47): 008: 791.43.05

Аннотация: В годы Первой мировой войны и накануне революции большим спросом среди российской публики пользовались фильмы криминального жанра. Зрителей первозканных кинотеатров

привлекали зарубежные, французские и американские, авантурные серии «Зигомар», «Рокамболь», «Фантомас», «Вампиры», «Тайны Нью-Йорка» и др. Массовая аудитория смотрела «Соньку Золотую ручку», «Ваську Чуркина», «Сашку-семинариста», «Антон Кречета», сценарии которых были написаны на основе уголовной газетной хроники. Успехом продолжали пользоваться картины о традиционных разбойниках — «Стенька Разин», «Емелька Пугачев». Причины распространения криминально-авантурного жанра коренятся как в специфически российской ситуации предреволюционных лет, так и в процессах урбанизации и расширения социальной базы зрелищной культуры в целом. «Разбойничий» фильм выразил различные социокультурные и социопсихологические потребности киноаудитории в острых ощущениях, эскапистском переживании, безопасности. Образ «социального бандита» привлекал «низкую» публику и может послужить маркером роста агрессивности и криминогенности общества в военные годы. Вместе с тем моральная риторика уголовных серий аккумулировала тревоги и ожидания широкой обывательской аудитории, поскольку законы популярного жанра массовой культуры обещают неизбежное наказание преступников. «Разбойничий» фильм был успешным коммерческим продуктом раннего кино наряду с другими востребованными развлекательными жанрами популярной культуры и досуговыми практиками современного общества, а в отдельных своих образцах он оказался благодаря таланту своих создателей художественным проектом, повлияв на развитие искусства и выразив дух современности. Успех лучших образцов жанра был обусловлен индивидуальностью и талантом исполнителей, незаурядным режиссерским почерком.

Ключевые слова: современность, кинематограф, урбанизм, Первая мировая война, массовая культура, криминальный жанр, детектив.

Сведения об авторе: Устюгова В. В. — канд. ист. наук, доц., Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь, Россия); vera_ust@list.ru

FOR CITATION

Ustyugova V. V. 'The "Bandit" Film Genre and its Flourishing during First World War', *Modern History of Russia*, vol. 8, no. 4, 2018, pp. 983–997. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu24.2018.413> (In Russian)

Abstract: Films of the criminal genre were widely popular among Russian audiences during the First World War and on the eve of the Revolution. Viewers of first-screen cinemas were attracted by foreign, French, and American adventure films, such as "Zigomar," "Rocamboles," "Fantomas," "Vampires," "The New Exploits of Elaine," and others. Mass audiences watched "Sonia the Golden hand," "Vaska Chyrkin," "Sashka, the seminary student," and "Anton Krechet," with their scenarios based on criminal news. "Stenka Razin," "Emelka Pugachev," and films about typical bandits remained popular. The reasons for the popularity of the criminal adventure genre are grounded both in the typical Russian pre-revolutionary situation, in urbanization processes, and in the expansion of the social basis of spectator culture as a whole. The "bandit" film portrays different sociocultural and socio-psychological needs of the viewers using strong sensations, escapist experiences, and safety. The image of the social bandit was attractive to lower strata audiences and was likely to show a certain escalation in aggressive behavior and crime in wartime society. Further, moral narratives of criminal films raised anxiety and expectations of narrow-minded viewers, since laws of the popular genre were expected to provide inevitable punishment for the criminals. "Bandit" films were successful business projects in cinematography in its early development, along with other popular entertainment genres of culture and leisure time practices in modern society. What is more, in some cases they appeared as art projects thanks to their creators' talents, had an impact on art development, and represented the spirit of modernity.

Keywords: modernity, cinema, urbanism, First World War, mass culture, criminal genre, detective.

Author: Ustyugova V. V. — Candidate of History, Associate Professor, Perm State National Research University (Perm, Russia); vera_ust@list.ru

References:

Abel R. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914* (Berkeley, 1994).

- Arendt H. *Istoki totalitarizma* (Moscow, 1996).
- Arlazorov M. S. *Protazanov* (Moscow, 1973).
- Benjamin W. *Bodler* (Moscow, 2015).
- Boele O. 'Melodrama as Couterliterature? Count Amori's Response to The Scandalous Novels', *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia* (Durham, 2002).
- Bordwell D. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley, 2005).
- Cawelti J. 'Izuchenie literaturnykh formul', *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 22, 1996.
- Clarens C. *Crime Movies. From Griffith to the Godfather and Beyond* (New York — London, 1980).
- Cook D. A. *A History of Narrative Film* (New York — London, 1990)
- Ginzburg S. S. *Kinematografiia dorevoliutsionnoi Rossii* (Moscow, 1963).
- Hobsbawm E. *Bandits*. London, 2000.
- Khrenov N. A. "Chelovek igrayushchij" v russkoj kulture (St. Petersburg, 2005).
- Khrenov N. A. *Obrazy Velikogo razryva. Kino v kontekste smeny kulturnykh tsiklov* (Moscow, 2008).
- Kracauer Z. *Priroda filma. Reabilitatsiia fizicheskoi real'nosti* (Moscow, 1974).
- Leyda J. *Kino. A History of The Russian and Soviet Film* (London, 1973)
- Lotman Yu. M. 'Semiotika kino i problemy kinoestetiki', *Ob iskusstve* (St. Petersburg, 1998).
- Massovaia kultura: sovremennye zapadnye issledovaniia* (Moscow, 2005).
- McCarty J. *Bullets Over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to "The Sopranos"* (Boston, 2005).
- McReynolds L. *Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era* (Ithaca, 2003).
- Musser C. *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley, 1991).
- Nikolozii R. 'Prestupnyj tip, Lambrozio i russkaja literatura. Narrativnye modeli izobrazhenija vrozhdennoj prestupnosti i atavizma v Rossijskoj imperii 1880–1900 godov', *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, 2017.
- Nusinova N. 'Leonid Trauberg. Pamiati uchitelja', *Kinovedcheskie zapiski*, no. 63, 2003.
- Nusinova N. 'Ot bestsellerov literatury Serebriannogo veka k kinokhitam i avtorskomu stiliju v kino: "Kliuchi schastia" Ya. Protazanova i V. Gardina po odnoimennomu romanu A. Verbitskoi', *Russkaia razvlekatelnaia kultura Serebriannogo veka. 1908–1918* (Moscow, 2017).
- Phillips G. D. *Gangsters and G-Men on Screen: Crime Cinema Then and Now* (Lanham, Maryland, 2014).
- Sadoul J. *Vseobshchaia istoriia kino*, vol. 2 (Moscow, 1958).
- Sharl Bodler & Valter Benyamin: *Politika & Estetika* (Moscow, 2015).
- Simmons S. *The Films of D. W. Griffith (Cambridge Film Classics)* (Cambridge, 1993).
- Tsivyian Yu. 'Vvedenie: neskolko predvaritelnykh zamechanii po povodu russkogo kino', *Velikii Kinemo: katalog sokhranivshikhsia igrovykh fil'mov Rossii* (Moscow, 2002).
- Tsivyian Yu. G. *Istoricheskaja retseptsiia kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930* (Riga, 1991).
- Ustiugova V. V. "'Kinolikhoradka" vremen Pervoi mirovoj voiny: tendentsii proizvodstva i prokata', *Dialog so vremenem*, no. 55, 2016.
- Yangirov R. M. "Raby Nemogo": *Ocherki istoricheskogo byta russkikh kinematografistov za rubezhom. 1920–1930-e gody* (Moscow, 2008).
- Zorkaia N. M. *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov* (Moscow, 1976).