

Олег СИДОР-ГІБЕЛІНДА

ВІД ШИНКУ ДО ТРОНУ

Жанрова мозаїка київського кінорепертуару 1910–1917 років у дзеркалі фільмової рубрикації

Кінематограф є саме тим видом мистецтва, побутування якого невіддільне від його сенсу. Або, точніше, сенс, невіддільний від умов та особливостей демонстрації артефакту. Навіть сьогодні, коли, здавалося б, є всі умови для «відновлення справедливості», і з архівів виїмкується черговий «*le chef-d'oeuvre inconnu*», його сприйняття людьми освіченими є однаково і неминуче залежним від «патини часу». Що й казати про «світанок музи», коли подібна рефлексія і не передбачалась, а публіка перебувала у стані тотальної залежності від рекламної пропозиції. А, втім, за такого стану речей і остання інстанція намагалася бути максимально чутливою до першої, пропонуючи їй саме те, чого вона справді бажала — не страхаючись «низького», але й не сахаючись «високого», якщо воно дійсно могло мати комерційний зиск.

Тематична диференціація кінорепертуару 1910–1917 рр. свідчить про спробу урахування певної множинності глядацьких смаків, а через це — і про підвищення ідейної значущості кінематографа, який не тільки годний на «вечір сміху та веселощів» (в «Монте-Карло») [1] чи просто «вечір комедій» (в «Новому театрі») [2], як і «три дні американського жанру» (насправді — добірка ілюстративно-побутових стрічок [3]), але й може собі дозволити стрічки «понад програми — в день 80-ліття графа А. М. Толстого» (в «Експресі» [4]), слава якого вражала навіть у сумнівному відлунні (так, у А. Шанцера і в «Експресі» було якось показано «Злу отруту», зняту «за сценарієм, записаним І. Тенеромо зі слів А. М. Толстого» [5] — насправді безсоромну фальшивку, зняту спритним шахраєм [6]). І, звісно, доводилося рахуватись з особливостями святково-календарного стибу: «на Різдво... було прийнято пропонувати публіці що-небудь страшне» [7], не дивувати нас має і побутування «м'ясопустної картини» («Бабусин подарунок» в «Експресі» [8]).

Кінематограф 1910-х не існував поза матрицею жанрової ієрархії; не існувало фільмів «ні про що» і «просто так», експеримент було легалізовано аж де-

сятиліття потому — і лише для демонстрування на окремих сеансах, які могли відбуватися лише у маргінальних залах або новостворених клубах (згодом — на орбітах позаконкурсних фестивальних програм, саме існування яких свідчить про значний поступ мистецького плюралізму в суспільстві). Десятки означень, оцінювальних епітетів вписували екранний артефакт у жорстку систему сприйняття і, головне, — споживання. Розмаїття, отже, не передбачало справжнього плюралізму, а лише сподівалося на ймовірність певних «зон поблажливості». Так, кінопрокатники зважали і на найневибагливіші смаки глядача, ризикуючи вступити у конфлікт з тодішньою цензурою, котра насправді дивилася на це крізь пальці, у свою чергу проявляючи безжалісність до картин національної тематики, які демонструвалися в одному-єдиному кінотеатрі міста, що почасти пояснювалося і шовіністичними смаками більшої частини тодішнього населення Києва. Інша річ — дозований кіно-ерос, який приваблював до себе увагу обивателя саме своєю напівдозволеністю («Який ревнитель благочестя!.. Теж не зречеться піти в ілюзіон «для дорослих», і буде слину пускаєти...», — читаємо про одного з таких глядачів в українській новелі 1908 р. [9]). Але поруч з порушенням усталених ієрархій — що існувало за будь-якої пори у будь-якій культурній царині — загалом домінувала модель певного мейнстріму, враження від якої лише на перший погляд лишалося пістрявим. Насправді нічого випадкового, тим паче — ворожого Доксі — тоді не було і не могло бути. Зовнішня хаотичність супровідно-жанрових епітетів лише маскує жорстку внутрішню конструкцію репертуару, який тут, однак, більше аніж просто репертуар: дзеркало доби, а почасти й її «кардіостимулятор». (Протез, могло здатися сучаснику-снобу, — але вже у наступному десятилітті він думав інакше; але це було вже у наступному десятилітті.)

Якщо вірити рекламі, на початку 1910-х кінокартини демонструвалися, наприклад: «з життя європейських авантюристів-джентльменів», «з життя шансонеток», «з життя нашої учнівської молоді», «з життя золотої молоді», «з життя шахтарів», «з життя конторських службовців», «з єврейського життя», «з життя кавказьких горців», «з життя піратів», «з життя на перегонах», «з життя тореадорів», «з середньовічного життя», «з життя ковбоїв», «з американського життя», «з індійського життя» (майже усе перераховане — у жанрі драми, емоційні означення якої наводимо далі). Поки зупинимось, і спробуємо проаналізувати нав'язливо пропоновану глядачу 1910-х значущу лексему «життя», яка насправді анітрохи не передбачає «життєвості», тим паче — «вірогідності», «побутової конкретності» etc. Утім, саме в ці роки (1911–1913) Луї Фейад — майбутній постановник серіалів «Фантомас» і «Вампіри», які дійдуть і до Києва, зазнавши тут чергового триумфу, — випускає на екрани Франції цикл реалістичних стрічок «Життя, яке воно є» («La vie telle qu'elle

est»), що, не зрікаючись мелодраматизму, робить ставку на побутовій вірогідності події [10]. Власне, це було логічним продовженням традиції натуралізму Золя, нівроку популярного і в нас (припускаємо, що фільм «з життя шахтарів» надихався перепитями «Жерміналю», як і «життя конторських службовців» евентуально перегукувалося з «Дамським щастям», а от «драма з селянського життя» «Наречена» з'явилася не без урахування досвіду «Землі» цього ж автора), — але що міг знати пересічний обиватель тієї доби про «середньовічне життя» чи «життя піратів»?

Тож тут ми спостерігаємо зразок латентного оксюморону, який запитує дві взаємовиключні, задавалося б, стихії: Екзотику та Археологію. З розвитком останньої як науки — перша вже не мислиться як фантазм, вимагаючи унаочнення та хоча б відносної матеріалізації — яка тільки так (себто, паліативно) й можлива на екрані. З іншого боку, з'являється — поки що цілком безпідставна — ілюзія популяризації знань, а також легітимно визнаного мистецького спадку, що в свою чергу приведе до появи документального кіно під назвою «наукової» стрічки — першими зразками якого (точніше, генеалогічними попередниками), власне, виступали так звані «видові» картини, згодом: «строго наукова картина» («М'язи атлета», 1910). Проте, тотожні їм за технічним принципом знімкування (життя яке воно є, а не змодельоване у кадрі), останні роблять ставку на гламурній інтонації, на винятковості чи на сенсаційності (але і в ігровому кіно зустрічаємо твори, які є «сенсаційним видовищем» чи хоча б «за сюжетом останньої сенсації»), принаймні — етнографічного стибу. Усе це дуже розходиться з поняттям «життя», що зазвичай асоціюється саме з усталеністю мотивів. Унікальність є вабною зайвиною «життя», яке, однак, лише і може стверджуватися у мистецтві завдяки залученню таких-от зайвин.

А ще глядач «срібної доби» міг бачити фільми, які представлялися йому (увага, залучаємо до нашого дослідження інший принцип класифікації!): «епізодом напередодні російсько-японської війни», «епізодом війни Франції з Португалією 1807 р.» («Естреліта», 1910), «епізодом Італійської війни у Триполі» («Мученик», 1912), «епізодом франко-пруської війни» («Два шляхетних серця», 1910), «епізодом російсько-сербської війни» («У бойовій гарячці», 1914). Ключове слово — перше в жанровому слогані — може навести на думку, що тут мало місце самоприниження. (Бо нічого по суті не міняється, коли звертаємося, скажімо, до «історії часів війни за незалежність у США» 1910 р., де мотив «епізодичності» передбачається, але не декларується.) Аж ніяк: тогочасні кінематографічні потужності зазвичай не мали значних коштів для утілення справжнього блокбастеру. «Поетика фрагмента» давала кінематографісту 1910-х змогу обмежитися «частиною замість цілого» (термін А. Коджібського, утім, не з екранної нагоди винайдений), заощадивши кошти шляхом пе-

реорієнтування глядацької уваги з видовища на мелодраму, вкорінену на якомусь видовищному відтинку — і з використанням деяких видовищних переваг. Звісно, винятком з цього правила виступали італійські пеплуми, які справді представляли широку картину історії — принаймні, у її безпосередньо-кількісному аспекті, та картини на взірєць «Кабрії» Пастороне. Вони усе ж були урочистим винятком для екранної практики (а в Києві — особливо), до того ж рекламувалися задалегідь і демонструвалися в особливому режимі перегляду. «Епізод», натомість, залучаючи мілітарно-історичну екзотику, апелював до знайомої нам вже топіки «життя»: уривок, шматок, етюд, фрагмент асоціювалися з жанрами «натуральної школи», перевагою якої виступала пекуча достовірність факту, сама відокремленість якого з широкого контексту видавалася запорукою непідробності, несфальшованості, — а цих умов дотриматися на просторах розлогого сюжету вважалося майже неможливим. Що воно так і є для кінематографа, не так вже й важливо. Як і те, що паралельно з названими стрічками існували й такі, що, вочевидь, абсолютно безпідставно зазіхали на широку панорамність історичного огляду як-то «Французька революція» чи «з Римської імперії» (відповідно, «Воля перемогла» та «Маркіз де ля Тур», обидві — 1910 р.). Певно, і різниці особливої між ними і, наприклад, якоюсь «історичною бувальщиною» («Виклик мерцеві», 1910) не існувало: різниця виникала у модусі рекламного представлення.

Натомість, у 1910-х як данина недавньому минулому, а отже — найприкріший з анахронізмів — виглядають стрічки, які артикують: «фантазією у барвах», «феєріїю», «казкою-поємою», «східною легендою» («Цариця Савська», 1910), «чаруючими видами з природи», «картиною, що пестять погляд» («Блакитні береги Італії», 1910), просто «оригінальним фільмом» («Острів блаженства»), твором «співаючого або ж паризького жанру», «біблійною картиною» (подібні картини застерігалися: «дозволено Священним Синодом»), навіть «японською пантомімою». Пройде (не)багато часу, і кожен з названих тут піджанрів зазнає екстенсивної та інтенсивної трансформації. «Паризький жанр» модифікується у «кіно-роман» («Таємниця криниці» з «фантомасового циклу», 1914), «феєрія» та «фантазія», започатковані Жоржем Мельєсом (нині можна тільки здогадуватися, чи його авторства був «Політ на Місяць», що 1910 р. демонструвався у Києві «понад програми», адже у майстра існувала численна категорія фільмових мавпувальників, а Мельєсове першоджерело датується 1902 р.), отримають «друге дихання» з винайденням кольору і широкого формату, як і «біблійна картина», яку, втім, уже в 1920-ті реанімує та доведе до перфектного стану американець Сесіль де Міль. А от справжнє відкриття кінокультури «Країни Висхідного Сонця» Європою доведеться чекати до 1950-х, зрештою — це станеться у унісон винайденню того самого широкого екрана.

Жанр драми, у якому «перед глядачем безпосередньо розкривалася внутрішня і зовнішня дія у їх органічній зумовленості... мала місце не оповідь про якусь дію, а прямий показ її» [11], мав шанс на найбільшу популярність у тодішньому соціумі, ще не стомленому від справжніх драм і трагедій, спричинених революцією. Тож глядач міг потішитися у синематографі 1910-х: «розкішною драмою», «сильною драмою», «злободенною драмою», «сучасною драмою», «життєвою драмою», «тяжкою життєвою драмою» («Над безоднею», 1914), «захоплюючою драмою», «драмою у Венеції» («Чорна гондола», 1910), «драмою в хащах Індії» («Хижі птахи», 1914), «ліричною драмою», «кримінальною драмою», «дедуктивною драмою»... Як бачимо, термінологічна ясність присутня тут менш, ніж деінде. «Драма» 1910-х включає в своє поле емоційно-смакову характеристику (перші п'ять з перелічених фільмів), але не цурається історичних («драма XV ст.»: «Закриті в підземеллі», 1910), географічних, додатково-жанрових, будь-яких інших диференціацій, аж до надривно-істеричних, які вводять у жанрове означення момент експлікації («драма змордованої совісті»: «Тяжкі спогади», 1917). З додатком «мело-», саме так — через дефіс, вона перетворюється на власну протилежність, що анітрохи не бентежило глядача («Під маскою потвори», 1913). Або ж — облаштувавшись сюжетним мотивуванням, тяжіла до вже згаданої «естетики епізоду», який нутряно суперечив жанру драми як такої: «драма з воєнного життя, що ілюструє весь жах інтернаціонального шпигунства» (як не дивно, а вона виходить на екрани за півроку до Першої світової війни, отже, відтепер подібні стрічки рубрикуються як «драма з сьогодішнього воєнного життя»). Її також торкнулася «поетика фрагмента» («драматичний етюд»: «Його остання ставка», 1914), але вона явно випереджувала жанр трагедії, яка, до речі, могла бути «з життя біржовика», «з життя перших християн», «давньогрецькою», та й просто «трагедією». Публіка не була готова до такого рівня емоційного екстремуму, який натомість реалізувався у зрозуміліших за матеріалом стрічках на кшталт «сону-кошмару алкоголіка» чи «етюду з життя божевільних» («Гра на смерті», 1912), де «драматичність-трагедійність» переводилися у реєстр побутової сенсаційності, густо присмаченої квазі-патологією, адже до зображення достеменних психічних відхилень кінематограф насправді готовим не був.

Щодали рекламна емфаза усе більше уникала жанрової конкретизації, претендуючи на самодостатність артефакту, надзвичайна значущість якого позначалася «історичною подією», іноді — «чудово поставленою картиною» («Під загрозою краху», 1917), «грандіозним бойовиком» («Жінка чи мати?») або ж «рідкісним шедевром» («На вершині слави» з Мозжухіним та Лисенко) та просто «шедевром кінематографії» («Залізна рука» — «з життя міжнародних шпигунів»), вирізняться «рідкісним сюжетом» («Золотий бруд» за участі

Франчески Бертіні, 1914). До цієї справи долучалася і політична кон'юнктура, і тоді на екрані з'являвся «грандіозний бойовик, що був заборонений старим режимом» («Марія Вечера», 1917); звісно, що твір, присвячений груповому самогубству наступника австрійського престолу та його коханки в маєтку Маєрінг, міг вийти у прокат після Лютневої революції: життя членів монаршої родини, нехай і ворожої на той момент Росії, за монархічного ладу не могло ставати предметом привселюдного пліткування.

І нарешті, як можна було забути про сміх? Адже якщо і не кіно взагалі, то принаймні кіно художнє розпочалося саме з комедійного жанру, з «Поли-того поливальника» братів Люм'єр. На жаль, на сьогоднішній день з коміків того часу глядач у пам'яті утримує одного Чарлі Чапліна, який у одному з перших київських анонсів йменується як Чаплінг (і розквіт творчості якого настає вже в 1920–1930-ті, а нині ж він лише пробує сили, хоча пробує талановито). Глядач того часу мав змогу тішитися «пустощами дітлахів», «веселим фарсом», «комічною», «сильно комічною» («Невдале сватання», «Дуелісти ХХ ст.», 1910), «чудовою комедією», «забавною комедією», «цікавою комедією», «комедією до сліз», «американською комедією буф» («Божевільний закоханий», 1916), «пікантним фарсом», «комедією фарсом», «жартом на злобу дня» («Пасинок Марса», 1914), «сатирою на злобу дня» («Як німець вигадав мавпу», 1916), викликати «суцільний регіт» та «гомеричний регіт» («Теща в полоні у німців», 1914), при тому що й було «сміх гарантовано». Здається, саме з цього жанру — власне як кіно-жанру, а не приводу для демонстрації славетних акторів театру (що на перших порах знімалися дуже неохоче, виключно з грошових міркувань) починається на теренах «10-ї музи» могутня дія «фабрики зірок». Кілька десятків фільмів Макса Ліндера упродовж цього часу — красномовне підтвердження тенденції [12]. Фільми за його участі не просто озвучуються іменем персонажа, тезковим актору, але й розквітчуються декоративними доповненнями на кшталт: «сцени М. Ліндера, зіграні автором» («Що може зробити шмат сиру», 1910), «комічні сцени неповторного М. Ліндера» («Сердешна згода», 1912), «п'єса М. Ліндера, безперервний регіт» («Горе короткозорим»). Подібні уточнення виникають лише в тому випадку, коли ім'я героя відсутнє у назві стрічки — а це є швидше винятком із правила, справедливого і для невдатних конкурентів Макса: Дурашкіна («Дурашкін украв килим», 1910, «Останні пустощі Дурашкіна», 1911, «Вигадки Дурашкіна», 1912), Боба («У Боба вкрали годинник», 1911, «Боб приборкує буйного дядечка», «Боб виліковує любовну гарячку», 1912), Свистулькіна («Свистулькін в ролі хазяйки», 1910, «Свистулькін у пеклі», 1912) — за винятком, можливо, Поксона, який певний час міг змагатися з Максом, про що див. у наступному абзаці.

До того ж, не рідкістю були проклямовані «вечори гумору». Так, один з таких заходів, влаштованих у кінотеатрі «Корсо» 26 червня 1912 р., склався зі стрічок, сама назва яких налаштовувала на певну хвилю сприйняття: «Молодята у третьому», «Розлучення», «Поксон шукає прилад», «Розгадані хитрощі», «Черевички цариці балу» [13]. Як бачимо, ні на яку сатиру навіть і не натякалося (виникає підозра, що там, де навіть її присутність анонсувалася, йшлося про певну аберацію поняття) — навіть у тому форматі, яка пропонувалася тодішньому читачеві з новел Теффі та Аркадія Аверченка — лише гумор, виключно родинно-побутового ґатунку, з життя середнього класу, вітався на екранах кінотеатрів 1910-х. І ще один нюанс: зіркове поймавання твору є певним винятком: комедія існує як така, суцільним материком у свідомості не зовсім розбірливого глядача, який іде до зали просто «гомерично пореготати», а вже в останню чергу — впізнати улюбленого актора (що є першорядним для драми і/чи екранізації), який часто-густо присутній у вигляді «острівного додатку» — якщо він, звісно, не є зіркою міжнародного масштабу. Тож з п'яти перелічених фільмів лише один супроводжено іменем виконавця, до того ж невіддільним від його комічної маски. Це Поксон, зіграний американцем Джоном Банні, «театральний за манерою свого виконання... який унікав усякої циркової ексцентрики... схожий на Піквіка рухливий добродушний товстун, запальний та відхідливий, який часто втрапляв у халепу, але завжди виходив сухим з води завдяки вдалому збігу обставин» [14]. Яка — додамо від себе — переважала у «комічних» 1910-х, але це не завадило після його смерті 1915 р. появи фільмів за участі «російського Поксона», В. Зимова. Закінчуючи тему, додамо, що на екранах Києва також демонструвалося немало інших фільмів, де в головній ролі зблиснув Джон Банні, як-то «Поксон шукає пригод», «Поксона піймали на місці злочину», «На Поксона нагнали страху», «Як Поксон потрапив у султани» (усі — 1912). Та усе це — мізерна дешиця від загального репертуару Макса Ліндера, який тоді практично не знає конкуренції.

Нарешті, екрани були переповнені й екранізаціями, і тоді, як вказувалося вище, її супроводжувало посилання на автора роману, повісті, драми, романсу («Тройка», 1913). Але часом цього видавалося замало, і в такому випадку «Втікач, інсценування поеми Лермонтова» поставав ще й в якості «розкішних видів Кавказу». Що тодішній прокатник (режисер також?) знали ціну такому жанру, доводить підрядно-службовий підзаголовок «Пікової дами» 1911 р., попередниці славетного твору Якова Протазанова: «кіноілюстрація повісті Пушкіна». Сотні означувальних відтінків лише створюють ілюзію розмаїття, їх справжня мета — приховати достеменно клонованість тем і жанрів, адже нерідко один і той же фільм демонструється під різними назвами і в супроводі різних епітетів у різних кінотеатрах, а часом відомий роман знімають за прин-

ципом «хто швидше?», і тоді й мови немає ні про яку мистецьку якість продукту: і хто би сьогодні зміг здогадатися, що у такій ролі виступатиме роман Льва Толстого «Війна і мир».

Насамкінець не можна не сказати, що в дореволюційному Києві українські стрічки — у якості «народних видовищ» — демонструвалися у одному-єдиному залі біля Троїцького народного дому [15].

Огляд фільмового репертуару Києва першої половини 1910-х — а, слід гадати, інші міста України суттєво не відрізнялися від столиці.. хіба що кінотеатри могли бути узагалі відсутні (як у моєму рідному Луцьку) — полишає дивне, двоїсте враження. З одного боку, вражає неймовірне розмаїття жанрів та жанрових диференціацій, навіть і не співставне з нинішнім станом справ «на культурному фронті», коли загальний спектр екранних жанрів заледве обраховується десятком стандартних означень, — а вже для детальнішого ознайомлення з фільмом анонс сучасний пропонує... фабульний переказ. У часи, коли приналежність кінематографа до мистецької царини вважалася дуже і дуже проблематичною, він був представлений глядачеві у багатьох своїх аспектах, відповідно до них і був артикульований у тодішній пресі. Аспектам часом взаємовиключним (як, наприклад, наявність пікантної комедії — та «м'ясопустного вечора»), але таким, що загалом наче мирно між собою співіснують. Ще б пак: адже картини відверто одіозні з офіційної точки зору на екрани не потрапляли, або ж демонструвалися напівпідпільно, на розголос не претендуючи. З іншого ж боку, ледве не усі перелічені кінотвори об'єднує якийсь невігойний інфантилізм. Це навіть не те, що потім назвуть «потуранням негідним міщанським смакам» — саме поняття міщанства з роками змінюватиметься і модифікуватиметься, але й навіть тоді знаходитиме апологетів... у середовищі авторів модерного стибу (скажімо, в поезії Б. Садовського — утім, до кіно, здається, цілковито байдужого). Просто фільм початку ХХ ст. — аж до появи «Народження нації» Д. У. Гриффіта, появи на екранах Америки та Європи, та не України-Росії, — розраховує на глядача дитинного стибу. Не так на немовля як таке — як на дорослого дядька, який згоден на умовні півгодини струсонутися з себе зашкарублу машкару дорослої поважності, та й зануритися у вихор наївного видовища.

Перегляд фільму тоді нагадує чимось читання знайомої, улюбленої казки для дитини. Або, точніше, читання казки самою дитиною. Чи траплялося вам на власні очі спостерігати, як малий карапуз, гортаючи заповітну книжку, вдає перед татою-мамою читальницьку навичку та й виспіває цілі фрази завченого тексту, намагаючись втрапити у ритм сторінок, на яких цей текст оприлюднено, при тому збиваючись на кумедні перекручення, відверті відсебеньки того самого «канонічного тексту» — та саме вони і становлять особливий смак для

малого читальника? Ситуація нібито діаметрально протилежна попередній (там дорослий перетворювався на нерозумного кіндера), але вона і допомагає зрозуміти механізм сприйняття та репрезентації фільму у перші півтора десятиліття минулого століття. Представники обох вікових категорій у відповідному стані потребують чогось знайомого — і, водночас, несподіваного, добре відомого з попередніх переглядів-перечитувань — та дразливо-нового. Усталеності — та сюрпризу; теплиці — і прохолодного парадоксу.

Звідси — у репертуарі 1900-х: розмаїття шалене, нуртливе, часом запаморочливе та головокрутне, а за суттю своєю вдаване, варіація на успіх приреченого — та ігнорування усього справді експериментального, справді несподіваного — до чого «руки дійдуть» вже у наступному десятилітті, зате не закінчуються і по сьогодні; а от напередодні — суцільне царство рожевого інфантилізму. Звідси серіальність, ще навіть до офіційного винайдення серіального жанру (як відомо, «на детективному полі»), миготіння впізнаваних масок, ряботіння — до болю в очах — знайомих сюжетів, образів і тем, урізноманітнення яких сягає віртуозності. Принаймні, урізноманітнення видиме, а не по суті справи. Адже кінематограф — теж мистецтво, передусім розраховане на зорові рецептори (навіть сьогодні звукові засоби художнього виразу покликані лише підсилювати візуальність, а не конкурувати з нею). Тож і присмак «несмертельної» олжі, так би мовити, «невинне ошуканство» — яке з самого початку вбачається у тому, що можна спостерегти очима, а не досягнути розумом — видається для нього не просто зичливо припустимим: бажаним... ба, необхідним!

1. Киевские вести. — 1908. — № 261. — С. 1.
2. Киевлянин. — 1916. — № 116. — С. 1.
3. Киевлянин. — 1912. — № 200. — С. 1.
4. Киевские вести. — 1908. — № 239. — С. 1.
5. Киевлянин. — 1914. — № 269. — С. 1.
6. Аннинский А. Лев Толстой и кинематограф. — М., 1980. — С. 72, 73.
7. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. — М., 1937. — С. 238.
8. Киевлянин. — 1916. — № 282. — С. 1.
9. Чернявський М. Варвари // Український декамерон. — К., 1991. — Кн. 1. — С. 359.
10. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М., 1958. — Т. 2. — С. 246-249.
11. Зунделевич Я. Драма // Литературная энциклопедия. — М., 1930. — Т. 3. — С. 421.
12. Сидор-Гібелінда О. Шалений Макс: На рiках європейських // KINO-КОЛО. — 2004 весна. — С. 78–83.
13. Киевлянин. — 1912. — № 175. — С. 1.
14. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. — М., 1963. — С. 260.
15. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. — К., 1959. — С. 64.