

Чумаченко О.А.  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Херсонського державного університету

## «ШОУ ЖОРЖА МЕЛЬЄСА» В ОДЕСІ: ВІДНАЙДЕНА ТРАДИЦІЯ

*У статті розглядається кінематографічна спадщина Жоржа Мельєса, який першим застосував візуальні ефекти в кіно. Зроблена спроба культурологічного та функціонального аналізу здобутків Мельєса та інтерпретацій його творчості у світовому та українському кіно початку ХХ ст. Підкреслено відродження глядацького інтересу до фільмів французького режисера ("Шоу Мельєса" в Одесі в липні 2011 року).*

*Ключові слова: Жорж Мельєс, німе кіно, візуальні ефекти, українське кіномистецтво початку ХХ ст.*

*В статье рассматривается кинематографическое наследие Жоржа Мельеса, который первым применил визуальные эффекты в кино. Делается попытка культурологического и функционального анализа творчества Мельеса и интерпретаций его творчества в мировом и украинском кино начала ХХ в. Подчеркнуто возрождение зрительского интереса к фильмам французского кинорежиссера ("Шоу Мельеса" в Одессе в июле 2011).*

*Ключевые слова: Жорж Мельес, визуальные эффекты, украинское киноискусство начала ХХ в.*

*This article analyzes innovations of George Melies who is known as the father of visual effects in contemporary cinema. The study is focused on interpretations of his principles by international and Ukrainian directors in early 20th century and on recent revival of professional and public interest to the pioneering movie maker that had been represented by the success of Melies Show during the International Film Festival in Odessa in July 2011.*

*Key words: Georges Melies, early cinema, visual effects, Ukrainian cinematography of the beginning of 20th century.*

Під час проведення міжнародного кінофестивалю в Одесі відбулася спеціальна презентація фільмів Жоржа Мельєса, одного з батьків кінематографа – першого режисера, який у своїх картинах використовував спецефекти та різноманітні трюки. Презентація одержала назву «шоу» не тільки тому, що включала в себе витвори різноманітних мистецтв, але й також завдяки традиції, яку розпочав сам режисер, в своєму до-кінематографічному житті – професійний ілюзіоніст. Більшість сучасних колекцій мельєсівських фільмів, представлених на відео та DVD, включають в себе словосполучення «Магія Мельєса» або «Мельєс – чарівник». Цікаво, що в англійському перекладі обкладинки одного з французьких DVD вжито підзаголовок «Магічне шоу Мельєса» («Melies' Magic Show»), тоді як на французькому виданні тої ж колекції читаємо «Une Seance Melies» («Одна зустріч з Мельєсом», або «Один сеанс з

Мельєсом») [1]. В англійській мові «seance» теж означає спілкування з мертвими – спіритизм, і, можливо, тому для перекладу французького «seance» було вжито словосполучення «magic show» («магічне шоу», «виступ ілюзіоніста»). Як би там не було, організатори Одеського фестивалю скоротили все до просто «шоу», але все ж таки до засобів масової інформації прорвалося й означення «проект», яке допомогло глядацькій аудиторії очікувати чогось незвичайного, особливо коли «Шоу Мельєса» було представлено в парі з презентацією відновленого «Метрополісу» на стометровому екрані.

Одеське «Шоу Мельєса» – це багатогранний мистецький проект, який показали в Україні правнук режисера Лоуренс Леріссі разом з Марі-Елен Мельєс-Леріссі [2]. Він включав у себе показ стрічок французького режисера у супроводі фортепіанних імпровізацій і мелодекламацій.

Мельєс – культова фігура німого кіно. Інтернет-бібліотека IMDb (Internet Movie Database) включає в себе всі 552 фільми Мельєса, починаючи від «Маленького диявола» 1896 року і закінчуючи «Лицарем снігів» 1913 року. Сім стрічок французького режисера: «Подорож на місяць» (1898), «Людина-оркестр» (1900), «Індійська резинова голова» (оригінальна назва – "L'homme a la tete en caoutchouc") (1901), «Чарівний ліхтар» (1903), «Кейк-вок інферналія» (1903), «Живі гральні карти» (1904) та «Подорож сімейства Бурішон» (1913) виделені в окрему категорію фільмів, сюжет яких будується на спецефектах [4]. Більшість з них можна побачити в соціальних Інтернет-мережах, як, наприклад, YouTube [5; 6].

Існує декілька кінематографічних відзнак з іменем Мельєса. Європейська федерація фестивалів фантастичних фільмів присуджує медалі (Melies d'Or та Melies d'Argent) за найкращі європейські коротко- та повнометражні фантастичні фільми [7]. Престижною міжнародною премією Жоржа Мельєса Товариство візуальних ефектів щороку відзначає найкращих майстрів спецефектів [8].

Тож цього літа одесити не просто мали спіритичний сеанс із великим режисером, а доторкнулися до живої традиції світового кіномистецтва. В Одесі, за повідомленнями ЗМІ, «Шоу Мельєса» мало неабиякий успіх у публіки. Так що ж привабило сучасного глядача у стрічках, знятих на початку минулого століття?

На нашу думку, тут ми маємо справу з цікавим культурним феноменом, який витворив своєрідний ренесанс інтересу до німого кіно та режисури Мельєса. З іншого боку, мистецькі засоби німого кіно сприймаються сьогодні не тільки як архівні раритети, але як історичний матеріал, що може бути переосмислений у добу постмодернізму. Творці сучасного кіно можуть вживати досвід Мельєса як «матеріал». З другого боку, для культурного глядача Мельєс та німе кіно в цілому – це історичний феномен, вартий особливої уваги та пошани. Глядач, захоплений «антикварним» присмаком німого фільму, тяжіє до встановлення зв'язку з традицією, до поглиблення свого уявлення про світ, який сьогодні переповнений кіношними спецефектами та комп'ютерною графікою.

Щоб докладніше пояснити взаємодію режисерського пошуку з глядацьким поглядом на світ, звернімося до історії кіномистецтва.

Як відомо, мистецтво кіно зародилося наприкінці XIX століття і відразу стало частиною масової комунікації. Вже через кілька місяців після того, як брати Люм'єр

зняли свій перший фільм “Робітники виходять з фабрики Люмьєрів”, у грудні 1895 року в Парижі відкрився перший кінотеатр у підвалі Гранд Кафе.

Європейська концепція кіно відразу протиставила себе експериментальним фільмам Томаса Едісона, що паралельно з братами Люмьєрами проводив зйомку «живих картин» на американському континенті. На початку 1896 року Едісон спільно з Томасом Арматом почав демонстрацію фільмів в одному з нью-йоркських музичних театрів. Їх фільми були частиною водевільних спектаклів і мали підкреслено художньо-театральну природу. Натомість Люмьєри представляли сценки з повсякденного життя, часто знімаючи свої фільми на природі. Вони пропонували в своєму каталозі фільмів різні «картини» або «види»: як із повсякденного життя співвітчизників, так із життя екзотичних країн, а також комічні жанрові сценки. Люмьєри зверталися до тем, взятих безпосередньо з життя. Едісон же віддавав перевагу темам, вже естетизованим, пропущеним через театральне чи літературне бачення світу. В останньому випадку перше слово в опрацьовані проблеми «іншості» сказали «старі» види мистецтва, і глядач повинен був у своїй уяві створювати своєрідну референтну ситуацію, підключати до сприйняття кіно свої знання літератури і театру. Зробивши фільм частиною водевільної театральної вистави, Едісон полегшував для глядача такий тип сприйняття, а Люм'єри старалися зацікавити глядача самим фактом кінозйомки і підкреслювали як камера заново відкриває новий світ. Ця «іншість» світобачення через око кінокамери притягує увагу глядача і робить фільм комерційно успішним.

Люмьєрівська та едісонівська концепції фільму розвивалися, конкуруючи одна з одною, але в той же час підтримуючи і збагачуючи одна одну. Після успіхів Едісона з представленням історичних подій, у 1897 році Люмьєри зняли свої фільми на історичну тематику – «Марат» і «Робесп'єр».

Поміж 1896 та 1906 р. найбільш інновативним у світі стало англійське кіно. Так звана «Брайтонська школа», до якої належали Джеймс Вільямсон і Сесіл Гепворс, відкрила нові принципи композиції і широко застосувала монтаж, показавши, що фільм як нарація може складатися зі сцен, знятих окремо і певним способом зіставлених.

З свого боку Жорж Мельєс у Франції розвинув концепцію монтажу і наголошував «магічні» можливості кінокамери: він широко вживав несподівані «зникнення» і «раптові» появи персонажів та предметів, зупиняючи на деякий час кінокамеру чи затемнюючи перед об'єктивом об'єкт фільмування. До його відкриттів належить апробація кіночасу як цілком відмінного явища від часу реального. В 1903 р. у фільмі «Чарівний ліхтар» Мельєс вперше вжив спосіб фільму у фільмі, зосередивши кіномистецтво саме на собі і зробивши його таким же «мистецтвом для мистецтва», яким могли бути тогочасні література чи театр. Як співвітчизник Люм'єрів, він продовжував традицію французького кіно, але застосовував також естетичну концепцію Едісона та технічні відкриття Брайтонської школи.

Таким чином ми маємо справу з двома напрямками розвитку кіномистецтва – перший, як зазначає російській дослідник Ігор Беленький, представляв реальне життя і базувався на принципах фотографії. Це стосується навіть першої ігрової кінозамальовки Люмьєрів «Политий поливальник»; її сюжет було запозичено з оповідання в малюнках, а авторам фільму тільки і залишалося «оживити» ці картинки, що вони і зробили [10; 18].

Другий напрям, який у літературі з історії кінематографа називають «мельєсівским», виник на межі документалістики і театральної гри. Основним його принципом стає рух, і перш за все, рух пофазний. Саме на цьому базувалися перші «спецефекти» кінематографу. Жорж Мельєс став першим хто широко застосовував трюки в своїх картинах. До способів зйомки, винайдених Мельєсом, що використовуються і в наш час, належать стоп-кадр, багаторазова експозиція, зйомка в каше та багато інших. По суті фільми Мельєса нагадували експерименти Едісона, але з більш широким застосуванням трюків. Та і сам Мельєс професійно займався фокусами та як ілюзіоніст, виступав в театрі «Робер Удлен» [10; 18].

Більшість своїх відкриттів Мельєс зробив випадково, під час зйомок. До кінематографічного фольклору увійшов епізод, що стався з Мельєсом восени 1896 року: під час рутинної зйомки вулиці камера «зажувала» плівку і режисеру було потрібно кілька секунд, щоб виправити її. Спочатку він не придав цьому великого значення, та коли проявив фільм на плівці віднайшлися «чудеса» – омнібус перетворився на катафалк, чоловіки на жінок та інше. Так, випадок відкрив для Мельєса, що кінематограф може змінювати час і простір. На основі цього режисер розгорнув свою ідею спецефекту.

Мельєс був першим, хто використав подвійну експозицію (*La caverne Maudite*, 1898) та подвійний екран, на якому актори грали навпроти самих себе (*L'homme a la tete en caoutchouc*, 1898), а також вперше використав спосіб "розмитого зникнення" (*Cendrillon*, 1899) [9].

Також Мельєс першим зробив спробу знімати кольорові фільми шляхом розфарбовування кадрів вручну. Згодом цей спосіб використає Сергій Ейзінштейн у «Броненосці «Потьомкін»», розфарбувавши у червоний колір прапор на щоглі панцерника. Враховуючи те, що тогочасні стрічки мали невелику довжину, цей спосіб виправдовував себе, особливо при зйомках казок і фантастики, а саме стрічки цих жанрів складали переважну більшість продукції студії Мельєса.

Славу Мельєсу як кінорежисеру принесли фантастичні фільми. Жанр фантастики відкривав простір для використання різноманітних спецефектів і трюків. Так, у своєму маєтку на околиці Парижу Мельєс збудував павільйон, обладнаний всім необхідним для постановки та зйомки трюкових сцен. Це був початок кіностудії Мельєса. У 1897 р. студією були випущені фільми «Фауст і Маргарита», «Кабінет Мефістофеля» та зроблена перша спроба створення звукового фільму: зйомка співака з паралельними записом голосу на фонограф Едісона. На жаль, через недосконалість техніки ця спроба завершилась невдачею.

Початок минулого століття стає часом творчого злету митця. З 1900 по 1905 роки Мельєс знімає свої найвідоміші фантастичні фільми – «Людина-оркестр», «Маленька танцівниця», «Мандрівка на місяць» і «20 тисяч льє під водою» за романами Жюль Верна.

Серед творчого спадку Мельєса на особливу увагу заслуговують фільми реконструкції реальних подій. Наприкінці XIX ст. реконструкція чи відтворення подій було поширеним жанром у тогочасних засобах інформації. Фотографія у газетах та журналах використовувалася вкрай рідко, частіше вдавалися до малюнків. А коли виникала потреба у фотографії, як то під час франко-пруської війни, репортери не їздили

на передову зі своєю громіздкою технікою, а знімали статистів у військовій формі, тобто робили постановочні зйомки і фотомонтаж [10; 19].

Тим же шляхом йшли і перші кінематографісти, а серед них і Жорж Мельєс. Так, у фільмі, присвяченому вибуху на крейсері «Мен» (1897–1898 рр.), режисер використовував рухомі макети, а коли постала необхідність показу роботи водолазів, використав геніальний у своїй простоті спосіб зі створення потрібного ефекту: перед камерою був поставлений акваріум з великими рибами і на екрані складалося враження, що дія справді відбувається на дні моря. Цей же спосіб був використаний у відомому фільмі режисера «Царство фей».

Найвідоміший фільм Мельєса у жанрі реконструкції – «Справа Дрейфуса» (1899), знятий за гарячими слідами гучного судового процесу. Звісно, фільм не був документальним, всі ролі виконували актори, зйомки відбувалися в студії нерухомою камерою. Фільм більше нагадував театральну постановку, що ж до акторської гри, то вона була переобтяжена надмірною жестикуляцією та мімікою. «Справа Дрейфуса» нагадувала фільми Едісона, але американський винахідник залучав до зйомок зірок тогочасної сцени і орієнтувався на смак елітарної публіки, Мельєс натомість робив ставку на широкий загал, на невибагливого глядача, якого більш цікавили плітки та різного роду сенсації. Як зазначає Жорж Садуль у своїй «Історії кіномистецтва», Мельєс, на відміну від наступників (Шарль Пате), не видавав свої реконструкції за зйомки реальних подій [11; 42].

Справжнім шедевром Мельєса став фільм «Мандрівка на Місяць». У сценарії стрічки об'єднані фантастичні романи Жюль Верна і Герберта Уелса, до наукової фантастики Мельєс майстерно додав гумор і балаганний гротеск. У фільмі використано цілу низку кінотрюків та ефектів, винайдених автором. Тут і макети, і снаряд, випущений з велетенської гармати, влучає в центр Місяця, який зображено в стилі коміксів та ілюстрацій до казок, з людським обличчям, і зйомка рухомою камерою та зміна планів. Також тут є і використання театральних елементів – пантоміми та вистави театру вар'єте у комічному зображенні вчених у костюмах астрологів та дівчат-танцівниць, які зображували планети та зірки. За своєю естетикою фільм наближається до гротескної вистави ярмаркового театру, що створює феєричну і навіть романтичну атмосферу стрічки і робить його подібним розгорнутої метафори. Таке поєднання кінематографічних і театральних трюків та спецефектів забезпечило популярність стрічки не тільки у сучасників, але й у наш час.

Кінематографічні засоби, винайдені Мельєсом, згодом беруть на озброєння режисери різних країн. Так, один з учнів Едісона, Едвін Портер, розвинув тенденцію зображення гострих, життєво драматичних подій. В таких фільмах як «Життя американського пожежника» та «Велике пограбування поїзда» Портер протиставив митецькому театру цікаві теми з реальності, чим наблизився до первісної концепції Люм'єрів. Разом з тим режисер виступив як новатор у технічній сфері та монтуванні фільмів.

Портер різав і монтував сцени залежно від логіки розповіді про події, а не залежно від розвитку центральних характерів від сцени до сцени. Так, наприклад, «Життя американського пожежника» збереглося в двох редакціях. В одній Портер вживає метод

Мельєса і подає сцену рятування на пожежі як цілісно зняту ззовні палаючого будинку. В другій редакції він монтує два плани, зовнішній і внутрішній, наслідуючи логіку події: пожежник піднявся по драбині до вікна і опинився в кімнаті.

Спадкоємець Портера в американській кінорежисурі Девід В. Гріффітс ввів нові принципи кінооповідання і вперше використав комбінацію зйомок нерухомою і рухомою камерами. Гріффітс відмовився від надуманого позування акторів у сценах. Він селективно підходив до добору акторів, усвідомлюючи, що фотогенічна або нефотогенічна зовнішність може мати велике значення. Він запровадив репетиції повних сцен, що раніше вважалося витратою часу. Нарешті, Гріффітс опрацював лексикон жестів і рухів, які стали класичними в німому кіно і відрізнялися від типових для театру. Він зрозумів одне з головних правил кінематографу: «цілісна продукція вимагає ансамблю, а не колекції індивідуальних виконавців» [12; 56]. Гріффітс побудував свою компанію «Біограф» (Biograph) як групу талановитих і різнопланових акторів. У фільмі, присвяченому життю американських фермерів, «Куток в пшениці» в 1909 році Гріффітс образно підкреслив природну єдність людини, тварини і поля.

Так, на ранній стадії появи і розвитку кіно намітилися різні національні й естетичні тенденції, які перепліталися і впливали одна на одну. Характер перспективного кіноглядача диктував вибір технічних засобів. Елементи елітарного та народного театру перепліталися з естетикою кіно та творили специфічну кіномову, що виражалася у куті камери та принципах акторської гри і була зрозуміла та очікувана аудиторією.

При тому що формувалися національні школи у кіномистецтві, кордонів для них не існувало: індивідуальні режисерські відкриття ставали досягненнями світового кіно і це забезпечувало взаємообмін традицій. Можливо, ця інтернаціональність німого кіно, що не перешкоджала збереженню національного духу та персонального режисерського підходу, і вплинула на одеську публіку в її захопленні «Шоу Мельєса»: Одеса мала змогу культурно повернутися в часи «Porto Franco» та відновити «зв'язок часу».

Разом з тим, «Шоу Мельєса» нагадало про здобутки місцевої Одеської школи німого кіно та зв'язок вітчизняного кінематографу зі світовою традицією.

Перший кіносеанс відбувся у Харкові у січні 1895 р. Хоча перший кінопроектор в Україні змонтував в 1893 році Йосип Тимченко, механік Одеського університету, перші фільми, прокручені на ньому, були французькі. Вітчизняне кіномистецтво початку ХХ ст. було представлено двома головними центрами в Катеринославі і Одесі, які зазнали різноманітного впливу європейського та американського кіно.

Наприкінці ХІХ ст. Одеса була одним з найбільших міст Російської імперії з портом, через який здійснювалася торгівля з Францією, Італією, Грецією, балканськими та близькосхідними країнами. В місті існувала французька та франкомовна діаспора, французька мова виконувала функцію мови міжнаціонального спілкування, тому логічно, що фільми Люм'єрів та інших французьких режисерів пішли в широкий прокат саме в Одесі. Одеса, таким чином, увійшла в загальноєвропейську референтну ситуацію глядацького сприйняття кіно.

Але загальноукраїнська аудиторія вимагала не тільки незнайомого пережиття у випадку з демонстрацією закордонних фільмів, але і відкриття «іншості» в добре знайомих предметах.

У той же час у Харкові Альфред Федецький почав демонструвати фільми власного виробництва: «Відхід поїзда від харківського вокзалу» (1896), «Хресний хід з Куряжа в Харків» (1896), «Народні гуляння на Кінній площі» (1897). Це дуже нагадувало ранню люм'єрівську продукцію, що тяжіла до документальності.

На початку ХХ ст. на території України почали випускатися кінострічки, що нагадували концепцію французького «Художнього фільму». В Харкові Алекс Олексієнко зняв в 1909 р. фільм за Миколою Гоголем «Як вони женихалися, або Три кохання в мішку», в 1910 р. фільм за Іваном Котляревським «Москаль-чарівник» і в 1911 р. фільм за Василем Дмитренком «Кум-мірошник, або Сатана в мішку».

У тому ж напрямі екранізації літературних і театральних творів працювали Д. Байда-Суховій у Харкові та Д. Сахненко в Катеринославі.

Виробник фільмів з української тематики, Д. Сахненко був орієнтований на ті традиції європейського кіно, які в найбільш гострій формі уособлювала французька кінокомпанія «Художній фільм», що розвинула театральність перших стрічок Едісона та поєднала їх із технічними новаціями у сфері монтажу та роботи камери. Найвдаліші фільми Сахненка, такі як «Наталка-Полтавка», «Наймичка», «Богдан Хмельницький» та «Запорізька січ» представляли на екрані театр Миколи Садовського з провідними акторами в головних ролях [13].

Цікавим було те, що акторська гра театру корифеїв естетично відрізнялася від типової акторської гри у німому кіно. Тим не менше, сюжети фільмів, базовані на відомих драмах, оправдовували використання художніх принципів театру. Разом з тим, театральна акторська гра зазнавала змін, входячи і пристосовуючись до умов німого фільму: виразнішими ставали міміка і жести, напруженішими – рухи. Акторам допомагало те, що театр Садовського був музичним театром і включав в себе елементи опери, оперети-водевіля, балету і народного танцю, які розвивали певні навички гри в контексті «іншого» виду мистецтва [14].

Таким чином, вітчизняне німе кіно, що почалося з наслідування перших стрічок братів Люм'єрів, швидко пройшло шлях до поєднання театральності з технічними інноваціями кіномистецтва. Відкриття Жоржа Мельєса впливали на одеситів, харків'ян та катеринославців опосередковано. Захоплення вітчизняних режисерів «художнім фільмом» допомогло зосередити увагу на театральній традиції корифеїв, яка на той час уособлювала пробудження національної свідомості. Німе кіно в Україні розвивалося на тлі драматичних політичних подій і глядач очікував від кінематографу якщо не певної ідейної направленості, то загостреної емоційності й драматизму.

«Смакування» технічними інноваціями і трюками, якими відзначалися фільми Мельєса і яких очікувала вибаглива аудиторія, так і не стали центральною рисою в ранньому кіно України. Тим не менше цей етап розвитку був сприйнятий і засвоєний опосередковано. Тому, коли «шоу Мельєса» з'явилося в Одесі цього року, публіка сприйняла його як давно загубленого і віднайденого родича: сучасний глядач, переповнений враженнями від комп'ютерної графіки та спецефектів, з радістю досліджує історичне коріння своїх теперішніх захоплень і через це усвідомлює зв'язок свого переповненого технологіями світу з традицією, яка вплинула і на сучасну культуру спецефектів, і на розвиток вітчизняного, «свого» кінематографу.

Література:

1. *Georges Melies Collection*. // Режим доступу: [http://www.amazon.com/Collection-orchestre-extravagantes-Barbe-bleue-caoutchouc/dp/B003KVZ24U/ref=sr\\_1\\_21?s=movies-tv&ie=UTF8&qid=1315374638&sr=1-21](http://www.amazon.com/Collection-orchestre-extravagantes-Barbe-bleue-caoutchouc/dp/B003KVZ24U/ref=sr_1_21?s=movies-tv&ie=UTF8&qid=1315374638&sr=1-21)
2. *Bluebeard (1901)* // Режим доступу: <http://www.imdb.com/media/rm161324544/tt0131934>.
3. Одесситам показали шоу Мельєса // 048.ua – сайт города Одессы / Новости / Культура. 18.07.2011. Режим доступу: <http://www.048.ua/article/64998>.
4. *George Melies*. // Режим доступу: <http://www.imdb.com/name/nm0617588/>
5. *Indian\_rubber\_head.flv*. // Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=uBNTcIYIDjE>;
6. *A Trip to the Moon (1902)* // Режим доступу: <http://youtu.be/655BKAIjyVY>.
7. *Melies d'Argent winners and Melies d'Or short film nominees 2011*. // Режим доступу : <http://www.melies.org/dargentwinners.asp>.
8. *VES Honors*.//Режим доступу: <http://www.visualeffectssociety.com/members/ves-honors>.
9. *Georges Melies* // *Earlycinema.com*. – *An introduction to early cinema*. – Режим доступу : [http://www.earlycinema.com/pioneers/melies\\_bio.html](http://www.earlycinema.com/pioneers/melies_bio.html).
10. Беленький И. *Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн. 2.* / Отв. редактор В. А. Луков. – М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. – 416 с.
11. Садуль Жорж. *История киноискусства: от его зарождения до наших дней.* / Жорж Садуль. – М. : Издательство иностранной литературы, 1957 – 462 с.
12. *Mast, Gerald. A Short History of Movies. Fourth edition.* New York : Macmillan Publishing Company, London : Collier Macmillan Publishers, 1986. – 562 p.
13. Василько В. *Микола Садовський та його театр.* / В. Василько – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 196 с.
14. Садовський М. К. *Мої театральні згадки. 1881 – 1917.* / М. К. Садовський – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 203 с.