

И. Р. КУРЯЕВ

*(Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва,
г. Саранск, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Тургенев И. С.):791.43(091)
БК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44+Щ374.3(2)6-7

КИНО-ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЗДНЕЙ ПРОЗЫ И. ТУРГЕНЕВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ («КЛАРА МИЛИЧ» И. ТУРГЕНЕВА VS «ПОСЛЕ СМЕРТИ» Е. БАУЭРА)

Аннотация. Статья посвящена анализу интерпретации присущих тексту повести «Клара Милич» И. Тургенева неоромантических мотивов в тексте кинокартины «После смерти» (1915) Е. Бауэра, реализующей в себе декадентское мировоззрение, бытовавшее в культурном пространстве России в 1910-х гг. Кинематограф 1910-х гг. явил собой отражение идей и мотивов, чаяний и скрытых ожиданий интеллигенции, выразившееся в распространении декадентской моды. В этом контексте появление экранизации повести «Клара Милич» Евг. Бауэра – вполне закономерное явление. При этом, работая с текстом первоисточника, Евг. Бауэр переосмысливает тургеневские мотивы, «подчиняет» их требованиям не только и не столько кинематографической моды, сколько требованиям собственного режиссёрского стиля. Так, режиссёр лишает сюжет повести И. Тургенева комизма, редуцирует мешающие выстраиванию киносюжета детали и мотивы, сводит до простой механизации второстепенных персонажей и реализует в кинопространстве мистическое ощущение, «очищенное» от сугубо реалистического видения, присущего литературному тексту первоисточника. В статье проводится анализ двух текстов через сравнение и сопоставление персонажей и сцен с целью выявления тех смысловых сдвигов, которыми подвергся текст И. Тургенева.

Ключевые слова: Тургенев; Бауэр; экранизация; интерпретация; декаданс; повесть.

Общеизвестно, что 1910-е гг. в отечественном культурном пространстве ознаменовались распространением декадентской моды. Это было отмечено появлением спиритических кружков, оккультной литературы, многочисленными попытками интеллектуалов расширить своё мировосприятие через контакт с иным, потусторонним миром: «И что здесь было от неприятия окружающей действительности, что от влияния идеалистической философии, а что от игры – трудно понять» [Гращенкова 2005: 78]. Безусловно, все более становящийся популярным в обеих императорских столицах кинематограф не мог не откликнуться на эти веяния. Так, получает распространение русская

мистическая кинодрама, ставшая неотъемлемой частью дореволюционной кинематографии, которая, оставляя в стороне формальные аспекты, в сюжетном плане представляла в своём драматическом ключе с обязательным включением в кинематографическую ткань мотивов любви (в большинстве своём трагической), смерти, предательства. К тому же, финал любой популярной картины были крайне далёк от счастливого исхода. Сама декадентская мода, это мироощущение влетало в генетическую ткань картин, становясь диктующим фактором. «Заволакивая экран, декадентские мотивы и особенно порнография и мистика <...> в абсолютно подавляющем большинстве случаев являются лишь элементами фона, “узором”, тоном повествования» [Зоркая 1976: 234]. Однако же «декадентство здесь – не изящный завиток повествования, а его неровно и нервно пульсирующая плоть» [Ковалов 2011: 237]. Вторя реальности, «русское дореволюционное кино было охвачено страхом перед реальностью» и рассказывало истории, где «сам страх героев российского экрана перед жизнью парализует их волю и вызывает страшную покорность своей якобы предначертанной судьбе, изменить которую могут не личные усилия, а разве что чудо» [Там же: 241].

Именно в этом контексте появляется экранизация повести И. С. Тургенева «Клара Милич». Уточним, что в 1915 г. повесть эта экранизировалась дважды: «Клара Милич» Эдварда Пухальского и «После смерти» Евгения Бауэра. Согласно справочнику «Художественные фильмы дореволюционной России» [Вишневский 1945], эти экранизации отличались не только названием, но и подходом к материалу. Если фильм Э. Пухальского характеризуется именно как «экранизация одноимённого рассказа», то картина Е. Бауэра – «экранизация по мотивам» [Там же: 64, 74]. Сопоставить эти явно конкурировавшие между собой за зрительское внимание фильмы мы не в состоянии по причине того, что фильм Э. Пухальского не сохранился [Великий кинемо 2002], однако известно, что его картина подверглась серьёзной критике [Короткий 2009: 294–297].

Помимо этого заметим, что сама суть повести И. Тургенева, её сюжет не мог не быть воспринят в период расцвета русского декаданса: относящаяся к поздней прозе писателя, к «таинственным повестям», «Клара Милич» со знаковым подзаголовком «(После смерти)» описывает историю любви, живущей как до, так и после смерти. При этом ключевыми хронотопами данного текста становятся хронотопы ночи и сна, сам сюжет разворачивается в пограничных состояниях, будь то ночь и сон или же болезненное состояние героя,

размывающие полотно реальности [Скуднякова 2009: 16, 19–20]. И хотя в тексте писатель, используя неоромантические мотивы и сталкивая их с реалистическим объяснением событий, исследует саму сущность описываемого психологического явления, при этом он наполняет текст словом комическим, независимо от того, идет ли речь о тётушке Якова Аратова Платоше, его друге Купфере или о литературно-музыкальном утре и его публике. И. Тургенев иронизирует над мотивами, присущими неоромантической поэтике, придавая иронический модус коллизиям, на наш взгляд, сходным с фрагментами фабул «Евгения Онегина» и «Обломова». В качестве дополнения отметим, что произведения И. Тургенева привлекали большое внимание кинорежиссёров. Так, только с 1910 по 1920 гг. в России велась работа над двенадцатью экранизациями (три из которых ставил Евг. Бауэр).

Итак, реализацией текста повести И. Тургенева в кинематографическом пространстве стала салонно-психологическая кинодрама Евгения Бауэра «После смерти» с подзаголовком «(Тургеневские мотивы)». Сразу отметим, что режиссёрский стиль Евг. Бауэра вполне отвечал требованиям кинопублики; он был «поистине хронистом последнего десятилетия Российской империи, летописцем времени, полного тревоги и предчувствий» [Зоркая 1997], режиссёром, «одержимым мотивами сплетения Эроса и Танатоса» [Ковалов 2011: 238]. Однако Бауэр, как один из ключевых мастеров не только отечественного, но и мирового кино первых десятилетий XX в. [Зоркая 1997; Садуль 1961: 178], не просто переносил исходные сюжетные коллизии, иллюстрируя отдельные сцены, но перестраивал оригинальный текст, подстраивая его не только и не столько к требованиям и чаяниям кинопублики 1915 года, сколько к манере собственного режиссерского стиля.

Интермедиаальный переход, осуществленный Евг. Бауэром, – случай достаточно сложный, поскольку подразумевал аналоговый характер перевода: тургеневский текст, по сути, «перекодировался», подчиняясь правилам новой медиа-системы, что подразумевало принципиальную «неидентичность» двух текстов [Коврижина 2015; Лотман 2001], где интерпретация являлась необходимым условием существования нового текста [Немченко 2013: 169]. Кроме того, принципиальным оказывалось и концептуальное различие двух рассматриваемых медиа-систем: художественная литература и немое кино, чей особый характер, тем более кино 1910-х гг. (где слабая нарративная система компенсируется упором на визуальный код, а текст /интертитры/ становится только поясняющим,

но не двигающим сюжет) подразумевает игру со светом, монтажом, а в случае с Евг. Бауэром – также с тщательным выстраиванием мизансцены, декоративности [Устюгова 2005] и проч.

Так, уже на уровне наименования как фильма, так и героев истории наблюдаются примечательные расхождения. Евг. Бауэр использует в качестве титла фильма не вполне нейтральное название «Клара Милич» (кстати, название это И. Тургеневу также было навязано [Тургенев 1978: 515]), но эмоционально и сюжетно насыщенный подзаголовок повести «После смерти», который точнее подчёркивает суть и общий настрой рассказываемой истории, что также позволяет продолжить традицию именования русских кино-мелодрам в дореволюционную эпоху [Ковалов 2011] и отстранить текст кинематографический от текста литературного. Подзаголовок фильма («Тургеневские мотивы») подобное отстранение поддерживает, при этом утверждая неразрывную связь текстов. Переименованию также подверглись и персонажи: пара «Яков Аратов – Клара Милич» заменена на «Андрей Багров – Зоя Кадмина», друг Аратова Купфер в фильме предстаёт под именем Ценин, тётка Платоша становится Капитолиной Марковной, грузинская княгиня превращается в княгиню Тарскую. Примечательны здесь два момента: во-первых, Бауэр возвращает главной героине фамилию женщины, послужившей И. Тургеневу прототипом образа Клары Милич, что снова отстраняет два текста, делает кинокартину более автономной и «сближает» её с реальностью. Во-вторых, переименование второстепенных персонажей отменяет комизм, присущий повести И. Тургенева и мешающий созданию мистического флёра, присущего фабуле киноистории; образы Купфера, Платоши и грузинской княгини редуцируются и предстают в амплу заинтересованного друга, заботливой тётки и фактической массовки, которые введены в кино-текст для обеспечения движения сюжета.

Примечательно, что Евг. Бауэр сохраняет фабулу повести, при этом редуцируются только второстепенные аспекты, внимание же полностью акцентируется на взаимоотношениях и действиях двух главных героев. Поэтому, на наш взгляд, учитывая специфику экранизации, мы рассмотрим отдельные сцены, присутствующие в обоих текстах, а также образы главных действующих лиц.

Образ Якова Аратова в повести И. Тургенева представляется вполне классическим образом романтического героя-одиночки: «Он дичился своих товарищей, почти ни с кем незнакомился, в особенности чуждался женщин и жил очень уединенно, погруженный в книги. Он чуждался женщин, хотя сердце имел очень нежное и

пленялся красотой...» (357)¹; «Очень он был впечатлителен, нервен, мнителен, страдал сердцебиением, иногда одышкой; подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно, верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных, и верил также в науку, в ее достоинство и важность. В последнее время он пристрастился к фотографии» (358). Однако почти сразу писатель снижает этот образ, заменяя слугу образом его тётушки Платоши, которая стала «великим подспорьем всего его существования, неизменным товарищем и другом» (357). К тому же, сам он уподобляется тени собственных родителей, становится их отпечатком, дагерротипом, «заимствуя» у родителей то увлечения, то внешность.

В фильме же характеристика героя ограничивается лишь интертитром «Молодой ученый Андрей Багров совершенно один» [Бауэр 2010]. При этом образ отца никак не отражается в кинокартине, хотя в самой повести он наполнен деталями яркими, придающими уже образу Аратова фатальность. Так, отец его был «чужак преестественный», был естествоиспытателем, за что и получил прозвище «чернокнижник»; сын его пошёл по стопам своего отца, отдав себя изучению наук. Образ матери, чьи черты унаследовал сын, представлял собой недостижимый идеал женщины; в фильме же этот образ упоминается единожды, через демонстрацию её портрета и одного интертитра: «Он и душой и телом был девственник... В его воображении витал образ покойной матери» [Там же].

Образ главной героини – Клары Милич, или Кати Миловидовой – в повести строится постепенно, через передачу ощущения после посещения салона, характеристику Купфера («чудо из чудес»). При этом писатель акцентирует внимание на её глазах и взгляде: «как уголь» (363); «посмотрела на него тёмными, пристальными глазами» (365), «глаза ее, сквозь прищуренные ресницы, были обращены опять таки на него» (366). Она – дама творческая, но обречённая: «Какие у неё трагические глаза!» (365), – что впоследствии подтверждает её дневник. Примечательна здесь фраза её сестры: «верила в судьбу, – не верила в бога» (388). Но первое её явное появление – литературно-музыкальное утро – И. Тургенев изображает в реалистических интонациях: «Голос у ней был звучный и мягкий – контральто, слова она выговаривала отчетливо и веско, пела однообразно, без оттенков, но с сильным выражением. “С убеждением поет девка”, – промолвил

¹ Здесь и далее цит. по: [Тургенев 1978] с указанием страниц в тексте статьи.

тот же фат, сидевший за спиной Аратова, – и опять сказал правду» (365).

Евг. Бауэр в фильме сталкивает героев уже в салоне княгини Тарской. И здесь актёрский дуэт создаёт то ощущение нерушимой, хоть и тягостной связи, рождаемой через жесты и взгляды «обаятельной, нежной Веры Каралли и безукоризненного красавца Витольда Полонского, холодность которого здесь, что называется, “в образ”» [Гращенкова 2005: 79]. Зоя Кадмина – трагична и обречена, её жажда жизни сталкивается с неуверенностью и холодностью Багрова, что воплощается в сцене самоубийства, трагического по сути (смерть на сцене), о котором в повести лишь упоминает её старшая сестра.

Мотив оппозиции героя и толпы реализуется в сцене встречи, хоть и не осознанной, Аратова и Милич. В фильме также присутствует эта сцена. После долгих уговоров Купфера / Ценина Аратов / Багров отправляется в салон княгини. Здесь проявляется то самое противопоставление художника-одиночки и толпы, пошлой и надменной: «Аратов не выдержал и улизнул, унося в душе смутное и тяжелое впечатление, сквозь которое, однако, пробивалось нечто ему самому непонятное, но значительное и даже тревожное» (361). Ироничное и едкое встречается с неуверенным и чистым: резкое противопоставление вкупе с яркой характеристикой способствуют появлению комизма. При этом И. Тургенев создаёт особый тон соприкосновения двух миров и двух людей: момент встречи, хоть и не осознанный Аратовым, состоялся: «Он все что-то припоминал, сам не зная хорошенько, что именно, и свет, часть которого он улицезрел у нее в доме, отталкивал его больше чем когда-либо» (362).

В фильме Евг. Бауэра встреча главных героев не теряется в толпе и суете салона. Багров и Кадмина словно одни на фоне остальных, их глаза и их взгляды, их движения адресованы только друг другу, подчёркивая предрешённость их встречи: «Пристальный взгляд чёрных глаз поразил Андрея» [Бауэр 2010]. Изображение же посетителей салона в экранизации имеет иной характер: в его изображении нет комического, через долгий план и проезд камеры создаётся живая картина, словно документально фиксируется реальность, красивая и восхищающая зрителя в своей декоративности.

Литературно-музыкальное утро в повести И. Тургенева снова наполнено комическим словом: «Первым на эстраде явился флейстист чахоточного вида и престарательно проплелал... то-бишь! просвистал пьеску тоже чахоточного свойства <...> Потом какой-то толстый господин <...> прочел басом щедринский очерк; хлопали очерку, не ему; потом явился фортепианист <...> и пробарабанил ту же

листовскую фантазию» (364). Само выступление Милич удостоилось от Аратова скромной оценки: «но она петь ещё не умеет, настоящей школы нет», – и характеристики «сомнамбула». Однако снова – её взгляд как предрешённость: «Ему казалось, что глаза ее, сквозь прищуренные ресницы, были обращены опять таки на него» (366). Бауэр полностью строит сцену литературно-музыкального утра на выступлении Кадминой, при этом именно на чтении письма Татьяны, акцентируя внимание на взгляде героини, чьи глаза «как уголь» (363), снимая крупным планом лицо В. Карали, лишая тем самым окружения действия и превращая второстепенных героев только в массовку, пышную декорацию разворачивающейся драмы.

Мотив любви в её трагическом характере в обоих текстах получает своё единственное направление в сцене единственного разговора героев *tête à tête*. При этом сцена кардинально разнится в двух текстах. По сравнению со сценой в повести И. Тургенева с её яркой эмоциональностью и насыщенностью чувствами и переживаниями («Это движение рукою, этот оскорбительный хохот, это последнее восклицание разом возвратили Аратову его прежнее настроение и заглушили в нем то чувство, которое возникло в его душе, когда с слезами на глазах она к нему обратилась. Он опять рассердился и чуть не закричал вслед удалявшейся девушке: “Из вас может выйти хорошая актриса, но зачем вы вздумали надо мной-то комедию ломать?”» – 374), – сцена в фильме Евг. Бауэра, единственная экстерьерная сцена, однообразна, скучна и при обилии белого (заснеженный сквер, лесополоса на фоне, чёрная скамейка на первом плане) сера, актёры сняты средним планом, однако наиболее полна интертирами: «– Спасибо, что пришли. Я не надеялась... – Я так много хотела Вам сказать... Но как это сделать... – Я готов выслушать Вас... Хотя, всё-таки мне, признаюсь, удивительно... При моей уединённой жизни... – Ах, зачем, зачем Вы так?.. Ах, я безумная! Я обманулась в Вас, в вашем лице» [Бауэр 2010]. Фактически на экране лишь констатация факта, становящегося точкой дальнейших событий.

Сообщение о смерти героини – очередной шаг в сюжете. Бауэр почти дословно повторяет текст И. Тургенева, демонстрируя заметку крупным планом, однако впоследствии он экранизирует саму сцену самоубийства, известную читателю повести со слов старшей сестры Анны. Драматическая надрывность в исполнении В. Каралли наполняют всю сцену невероятным трагизмом. В повести же сам Аратов спешит предаться психологическому анализу для оценки действия Милич (382).

Однако одержимость образом, становящаяся причиной встречи двух миров, «призрачных свиданий» [Гращенкова 1978: 79], встречи реального и иллюзии, сна в тексте повести объясняется Аратовым скептически: «– Да, – промолвил он громко, – она нетронутая – и я нетронутый... Вот что дало ей эту власть!» (395). Бауэр отказывается от явного рационализма, и именно здесь, в сценах сумеречных встреч, создаёт поистине кинематографический эффект: снятая в павильоне, сцена полна холодного лунного света, женщина, её силуэт – словно свет, лица её не видно. Эта сцена – первое из их «призрачных свиданий» – словно мимолётный образ, тот самый сон, дарующий зрителю волнующее мистическое ощущение.

И. Тургенев подробно описывает сон своего героя: «На тропинке лежал широкий, плоский камень, подобный могильной плите. Он преградил ей дорогу... Женщина остановилась. Аратов подбежал к ней. Она к нему обернулась, но он все-таки не увидел ее глаз... они были закрыты. Лицо ее было белое, как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую» (383), а впоследствии и реалистически обосновывает происходящее, снова вводя в текст комическое слово: «И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! И на этот раз она прямо смотрит на него, подвигается к нему... На голове у ней венок из красных роз... Он весь всколыхнулся, приподнялся... Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (398). Одержимость ею рождает попытки заполучить её: «Он взял ее фотографическую карточку; начал ее воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумал ее приладить к стереоскопу.хлопот ему было много... наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза... глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались» (394–395). При этом И. Тургенев снова актуализирует образ матери и отца Аратова: «Прямо над стереоскопом на стене висел портрет его матери. Аратов снял его с гвоздя, долго его рассматривал, поцеловал и бережно спрягал в ящик. Отчего он это сделал? Оттого ли, что тому портрету не следовало находиться в соседстве той женщине... или по другой какой причине – Аратов не отдал себе отчета. Но портрет матери возбудил в нем воспоминания об отце... об отце, которого он видел умирающим в этой же самой комнате, на этой постели. “Что ты думаешь обо всем этом, отец? – обратился он мысленно к нему. – Ты все это понимал; ты тоже верил в шиллеровский “мир духов”. Дай мне совет!”» (401).

Бауэр, как это ни парадоксально, ограничивает сцену лишь попыткой взволнованного Багрова получить тот фотографический образ ушедшей Кадминой.

Соприкосновение с другим миром, «призрачные свидания» ведут к одному – смерти. Если И. Тургенев всё-таки продолжает исследовать само явление помешательства, давая почти каждому нюансу логическое объяснение («На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе...» – 403; или: «Когда его подняли и уложили, в его стиснутой правой руке оказалась небольшая прядь черных женских волос. Откуда взялись эти волосы? У Анны Семеновны была такая прядь, оставшаяся от Клары, но с какой стати было ей отдать Аратову такую для нее дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она ее заложила – и не заметила, как отдала?» – 407), – то Евг. Бауэр изображает именно соприкосновение с миром духов (акцент всё на том же локоне), крайнее отчаяние и счастье обретения, при этом дословно цитируя реплики героев первоисточника: «Докажи мне, что это ты... обернись ко мне, посмотри на меня, Клара!» (403) и «– Докажи мне, что это ты... – Посмотри на меня, Зоя!» [Бауэр 2010]; «– С тобой-то что, Яшенька? – Со мной? Я счастлив... счастлив, Платоша...» (404) и «– Что с тобой, Андрюша? – Со мной? Я счастлив...» [Бауэр 2010]. При этом именно в этих сценах, сценах свидания и обретения друг друга, Евг. Бауэр, на наш взгляд, несмотря на фактически дословную цитацию первоисточника, создаёт именно кинематографическое ощущение, ощущение иллюзии, прорывающейся в реальность через экран. Перестраивая мотив зависимости от Судьбы, слабости и безволия перед Фатумом, неизбывным чувством, свойственный повести И. Тургенева, Евг. Бауэр рисует игрой светотени картину побега от реальности: «паралич воли извращает все естественные стремления героев отечественного кино – их идеал находится за гранью осязаемого бытия, и в образной плоти фильмов это выражается в навязчиво повторяющемся мотиве страсти героев к телам и душам усопших девушек, не знавших земной любви» [Ковалов 2011: 241]. «Он умирает... но умирает с улыбкой счастья... ведь он идёт к ней, которая ждёт его там, в загробной жизни» [цит. по: Гращенкова 2005: 79].

Таким образом, становится очевидно, что, работая с текстом повести И. С. Тургенева «Клара Милич», Евг. Бауэр, с одной стороны, переосмысливает тургеневский материал, демонстрируя «живучесть» классической традиции в новом культурном контексте. С другой – иначе интерпретируя тургеневские неоромантические мотивы, «подстраивая»

их не только к эстетике декаданса, но и к «нуждам» кинотекста, режиссер создаёт принципиально новое художественное явление.

ЛИТЕРАТУРА

Великий Киноемо : каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.

Вишневский В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмографическое описание). М. : Госкиноиздат, 1945. 192 с.

Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века : Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М. : Издатель А. А. Можаяев, 2005. 432 с.

Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. М. : Наука, 1976. 297 с.

Зоркая Н. М. «Светопись» Евгения Бауэра // *Сценарист.ру*. Искусство кино. 1997. № 10. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/45> (дата обращения: 10.10.2017).

Ковалов О. А. Danse macabre по-русски // *Сеанс*. 2011. № 45/46. С. 233–241.

Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вульф : интермедийальный аспект : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 232 с.

Короткий В. М. Режиссёры и операторы русского игрового кино 1897–1921. М. : НИИ киноискусства, 2009. 432 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб. : «Искусство–СПб», 2001. С. 12–150.

Немченко Л. Экранизация как поле интерпретации // *Toronto Slavic Quarterly*. Toronto, 2013. № 44. (Spring). PP. 166–175.

После смерти [Видеозапись] / реж. Е. Бауэр; в ролях: В. Полонский, О. Рахманова, В. Каралли; Акц. о-во А. Ханжонков. М. : Восток В. Энциклопедия Мастера Кино, 2010. 46 мин (Фильм вышел на экраны в 1915 г.)

Садуль Ж. Всеобщая история кино. М. : Искусство, 1961. Т.3. 628 с.

Скуднякова Е. В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И. С. Тургенева : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск : 2009. 23 с.

Тургенев И. С. Собр. соч. : в 12 т. М. : Худож. лит., 1978. Т. 8. Повести и рассказы 1870–1883. Стихотворения в прозе. 527 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.

Устюгова В. В. Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е. Ф. Бауэра) // *Вестник Пермского университета. История*. 2005. Вып. 5. С. 133–150.

REFERENCES

- Velikiy Kinemo : katalog sokhranivshikhsya igrovyykh fil'mov Ros-sii. 1908–1919. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 568 s.
- Vishnevskiy V. E.* Khudozhestvennye fil'my dorevolutsionnoy Rossii (Fil'mograficheskoe opisanie). M. : Goskinoizdat, 1945. 192 s.
- Grashchenkova I. N.* Kino Serebryanogo veka : Russkiy kinematograf 10-kh godov i kinematograf russkogo posleoktyabr'skogo zarubezh'ya 20-kh godov. M. : Izdatel' A. A. Mozhaev, 2005. 432 s.
- Zorkaya N. M.* Na rubezhe stoletiy. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg. M. : Nauka, 1976. 297 s.
- Zorkaya N. M.* «Svetopis'» Evgeniya Bauera // Stsenarist.ru. Iskusstvo kino. 1997. № 10. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/45> (data obrashcheniya: 10.10.2017).
- Kovalov O. A.* Danse macabre po-russki // Seans. 2011. № 45/46. S. 233–241.
- Kovrizhina Ya. S.* Proza Virdzhinii Vul'f : intermedial'nyy aspekt : dis. ... kand. filol. nauk. SPb., 2015. 232 s.
- Korotkiy V. M.* Rezhissery i operatory russkogo igrovogo kino 1897–1921. M. : NII kinoiskusstva, 2009. 432 s.
- Lotman Yu. M.* Kul'tura i vzryv // Lotman Yu. Semiosfera. SPb. : «Iskusst-vo–SPB», 2001. S. 12–150.
- Nemchenko L.* Ekranizatsiya kak pole interpretatsii // Toronto Slavic Quarterly. Toronto, 2013. № 44. (Spring). RR. 166–175.
- Posle smerti [Videozapis'] / rezh. E. Bauer; v rolyakh: V. Polon-skiy, O. Rakhmanova, V. Karalli; Akts. o-vo A. Khanzhonkov. M. : Vostok V. Entsiklopediya Mastera Kino, 2010. 46 min (Fil'm vyshel na ekra-ny v 1915 g.)
- Sadul' Zh.* Vseobshchaya istoriya kino. M. : Iskusstvo, 1961. T.3. 628 s.
- Skudnyakova E. V.* Fantasticheskoe v poetike «tainstvennykh povestey» I. S. Turgeneva : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Saransk : 2009. 23 s.
- Turgenev I. S.* Sobr. soch. : v 12 t. M. : Khudozh. lit., 1978. T. 8. Povesti i rasskazy 1870–1883. Stikhotvoreniya v proze. 527 s.
- Tynyanov Yu. N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. M. : Nauka, 1977. 576 s.
- Ustyugova V. V.* Stil' modern v rannem russkom kinematografe (na primere tvorchestva E. F. Bauera) // Vestnik Permskogo universi-teta. Istoriya. 2005. Vyp. 5. S. 133–150.

*Научный руководитель – Осьмухина О. Ю., д.ф.н.,
профессор Мордовского государственного
университета им. Н. П. Огарёва.*