

Бен Хеллман

«Я САМ ВИНОВАТ, ЧТО НЕ УМЕЮ ПИСАТЬ ДЛЯ КИНЕМО». АЛЕКСАНДР КУПРИН И КИНО

Взаимоотношения Александра Куприна с миром кино были длительными и разнообразными. До революции он однажды снялся в кино и несколько раз пробовал писать киносценарии; в это же время появились несколько экранизаций произведений А. И. Куприна, подготовленных помимо его участия. В эмиграции Куприн был связан с кинематографом еще более тесно: он дружил с русскими кинорежиссерами и актерами, работал над крупными кинопроектами и публиковал статьи о кино. Его отношение к кинематографу осталось, однако, противоречивым. Новое искусство было интересно писателю, но он плохо разбирался в его специфике, не до конца понимая ее возможности. Его сценарии чаще всего оставались неоконченными или же отбраковывались режиссерами. Экранизации произведений Куприна им самим обычно воспринимались критически. Неудовольствие его, впрочем, не всегда соответствовало действительному уровню фильмов; нельзя вполне согласиться с историком Н. И. Нушиновой, которая писала, что произведения Куприна экранизировались «корректно, но малоуспешно» [1, с. 208].

В начале 1910-х годов появилась традиция снимать на кинолентку знаменитых писателей. Часто это были съемки в домашней обстановке (М. Горького снимали в его доме на Капри, Леонида Андреева — на даче в Финляндии). На экране можно было увидеть также И. Бунина, Ф. Сологуба, Д. Мережковского и др. Куприна снимали у него на даче в Гатчине¹ [2].

В 1913 г. Куприн снялся уже в игровом фильме, он же выступил и автором сценария. Инициатором съемок был Владимир Федорович Гельгар², гвардейский офицер в отставке, глава кинофирмы «Вита». Гельгар только что стал кинопредпринимателем с двумя хорошо оборудованными ателье, одно из которых располагалось в Гатчине. Он заключил договоры с писателями и известными актерами и актрисами, в основном из Малого (Суворинского) театра [4]. На главную роль в нескольких комических картинах Гельгар пригласил знаменитого итальянского клоуна и акробата Жакомино (Giacomino) [5], а Куприн разработал сюжет для фильма «Жакомино жестоко наказан» (1913) [6, с. 256]³, в котором сыграл одну из ролей.

А. И. Куприну уже приходилось играть. В 1899 г. несколько месяцев он выступал на профессиональной сцене в городе Сумах. Это был не самый приятный опыт [8], и только спустя одиннадцать лет, в 1910 г., Куприн согласился снова выйти на сцену. В одесском театре по просьбе местных студентов он принял участие в благотворительном

Хеллман Бен, д-р филол. наук, доц., профессор, Хельсинкский университет; e-mail: ben.hellman@helsinki.fi

¹ По всей видимости, именно этот документальный фильм был показан в связи с премьерой «Гувернантки» весной 1916 г. (см. с. 76).

² Подробнее об этом см.: [3, с. 58–69].

³ Историк кино Б. С. Лихачев приписывает Куприну и другую кинокомедию, снятую Гельгаром в том же году, — «Жакомино, враг шляпных булавок» (180 метров) [7, с. 194].

© Бен Хеллман, 2013

спектакле, юмористической версии оперетты «Прекрасная Елена» (вместе с Куприным выступили его друзья: клоун Жакомино, борец и авиатор И. Заикин, куплетист С. Сокольский и певец Ю. Морфесси) [9, с. 232].

Купринский кинофильм «Жакомино жестоко наказан» (первоначальное название — «Посрамленный Жакомино») был одним из первых опытов «Виты». Съемки проходили в апреле 1913 г. у Куприна в Гатчине. Жакомино был у Куприна в гостях, и Гельгару предложили снять акробатические трюки клоуна в саду писателя. На месте Куприн сочинил фарс, роли которого распределились среди его гостей [10]. Госпожа Бениовская и писатель Н. Брешко-Брешковский сыграли «дачных супругов», Жакомино — «дачного сердцееда», писатель А. Будищев — дворника, а Куприн — «плутоватого шофера». Либретто вышло самое непритязательное: все персонажи получились трафаретными, как, впрочем, и сам сюжет. Кратко перескажем сюжет. Только муж выходит из дома, жена посылает шофера за любовником. Но муж возвращается. Начинается погоня за вероломным гостем. С чердака залезают на крышу, откуда Жакомино, выполняя сальто, бесстрашно прыгает на землю. По саду за ним бегут собаки, шофер, обманутый муж и дворник. В надежде на спасение любовник забирается на дерево, но его заставляют слезть. Его хватают за ухо и бросают в бадью с водой. Последняя сцена: Жакомино вылезает из бадьи, промокший и посрамленный [11].

В это время в «Биржевых ведомостях» была опубликована фотография Куприна с подписью: «Куприн в ролях... Макса Линдера» [12]. Французский комик был популярен в России и даже приезжал на гастроли в Москву и в Петербург, где имел оглушительный успех [13, с. 17–18]. Однако Куприн в популярность кинозвезд не верил и считал приезд Линдера в Россию неудачей: «...судя по газетным сведениям, [он] собрал ту же самую публику, которая заполняет всякие „Сатурны“ и „Монплезиры“...» [14]. В рассказе Куприна «Потерянное сердце» (1931) героиня после сеанса в гатчинском «плохоньком синеме» восклицает: «Ах, Макс Линдер! До чего он хорош! Это что-то сверхъестественное, не объяснимое никакими человеческими словами! Какое выразительное лицо. Какие прелестные жесты!» [15, с. 117]. Гельгар и Куприн, возможно, хотели создать своеобразную пародию на фильмы Макса Линдера.

«Жакомино жестоко наказан» был выпущен на экраны 16 (29) сентябрь 1913 г. [16]. Фильм был очень коротким (130 метров, т. е. около 5 минут), особенными художественными достоинствами не отличался и внимания публики не привлек. С. С. Гинзбург характеризует фильм Гельгара как не очень удачный опыт: «Стилевой разнობой делал ее [картину] художественно недостоверной» [6, с. 256]. Смешная в цирке, клоунада Жакомино не слишком выигрышно смотрелась в кинематографе.

Год спустя Куприн с умилением вспоминал о своем участии в съемках фильма Гельгара: «Я очень люблю кинематограф и, признаться, не без удовольствия „играл“ как-то для кинематографа» [14]. Но о своем пристрастии к новому искусству Куприн все же говорил с осторожностью и, как это было принято в 1900–1910-е годы, маскировал его всевозможными способами⁴. Один из них — попытка представить кино как средство преодоления обыденной скуки: «Хотя это считается и очень стыдным, но, сознаюсь, иногда так скучно, что мы также ходим в кинематограф!» [18]. Другой метод — подмена интереса к кинематографу в целом любовью к видовым и просветительным картинам: в 1914 г. он заявил, что отдает решительное предпочтение документальным

⁴ Подробнее об этом см.: [17].

лентам, которые предоставляют публике возможность познакомиться «с нравами и обычаями жизни вотяков, остяков, чукчей, со способом добывания соли на эльстонских или баскунчакских промыслах» [18].

Куприн мог тепло говорить о фильме «Жакомино жестоко наказан» в 1914 г., но когда два года спустя безыскусный экспромт неожиданно был выпущен на экран снова, на сей раз сопровождаемый громкой рекламой, Куприн отреагировал резко. «Биржевые ведомости» анонсировали: «На днях в больших кинотеатрах Петрограда будет продемонстрирована кинопьеса, написанная А. И. Куприным и разыгранная самим писателем при участии г-жи Брешко-Брешковской (sic!) и Жакомино» [19]. Речь шла о новой версии юморески, теперь названной «Наказанный любовник, или Шофер подвел». Киностудия «Светосил» приобрела старый материал и составила ленту, которая оказалась дважды длиннее оригинала. В беседе с корреспондентом «Биржевых ведомостей» Куприн протестовал против показа фильма: «Сейчас показывают картинку, в которой я выступаю, но меня опять здесь подвели. Как-то на даче у меня снимали домашний спектакль для себя, в котором участвовал я и мои гости. А сейчас эта лента какими-то судьбами продана в кинематографы и ее повсюду демонстрируют» [20].

Куприн, однако, не совсем точно передал предысторию киноленты. «Жакомино жестоко наказан» не был «домашним спектаклем», сыгранным лишь для личного удовольствия, — это игровой фильм, уже в 1913 г. предназначенный для распространения. Зато Куприн был прав в том, что сценария как такового не существовало — был экспромт, в котором «актеры» импровизировали согласно указаниям автора.

В 1913 г., после того как Куприн увидел документальную картину о своей жизни в Гатчине (или, может быть, после просмотра жакоминовского фарса), писатель рассказал о своем впечатлении: «Когда смотришь в зеркало, то, по привычке, не замечаешь ни особенных достоинств, ни особенных недостатков. А в кинематографе совсем другое дело <...> Мы, в конце концов, не знаем ни своего лица, ни своего голоса — и в кинематографе глянуло на меня чье-то до ужаса знакомое лицо <...> Оказывается — это был я, собственной своей персоной. Чувствовал я себя отвратительно и моментально из кинематографа ушел <...> Да, мне неприятно видеть себя в кинематографе и слышать свой голос в граммофоне» [16]. Эта антипатия, наверное, сыграла свою роль в том протесте, с которым Куприн выступил в 1916 г. Снова видеть себя на экране, да еще в шутилой роли, было неловко. К тому же в начале века кинематограф как молодое искусство развивался стремительно, за несколько лет кардинально менялись и горизонты зрительских ожиданий, и самый уровень выпускаемых на экран фильмов. То, что выглядело приемлемым в 1913 г., через три года могло показаться вовсе лишенным каких бы то ни было достоинств.

Еще до клоунады «Жакомино жестоко наказан» кинофирмы предпринимали попытки экранизировать произведения Куприна. Первым с такой попыткой выступил московский филиал французской фирмы «Братья Пате». Повесть «Поединок», самое известное произведение Куприна, была экранизирована французским режиссером Андре Мэтром (*Maurice André Maître*), основателем франко-русского киносодружества. Куприн не участвовал в работе над фильмом: сценарий написал Владимир Коненко. Художником-постановщиком выступил Чеслав Сабинский, впоследствии известный деятель российского и советского кино. В фильме снялись актеры московских театров: А. Лесногорский (Ромашов), З. Мамонова (Шурочка), Н. О. Васильев — «первый русский король экрана» [7, с. 168], Л. Сычева и Н. Веков.

Небольшой метраж (250 м) ограничивал возможность создания адекватной первоисточнику экранизации. Но изображение обыденной гарнизонной жизни вызвало у публики большой интерес. В «Кине-журнале» отмечалось, что «Поединок» показывает «внутреннее содержание, духовную жизнь руководителей армии — офицеров, когда они находятся, так сказать, „у себя дома“, в будни серенькой, полной сплетен жизни захолустного городка» [21]. По опубликованному либретто, однако, видно, что главной темой фильма был любовный треугольник. Либретто соответствует фабуле повести, добавляя только маленькую деталь. Доказательством отношений Ромашова и Шурочки становится веер, на котором Ромашов написал слова «Люби и не забудь» [21].

Премьера «Поединка» состоялась 28 сентября (11 октября) 1910 г. «Кине-журнал» принял фильм благожелательно: «Лента во всех отношениях выполнена восхитительно. Артисты под руководством опытного режиссера сделали эту ленту вдвойне интересной» [22]. «Поединок» считали достойным продолжением известной на всю Россию кинопродукции предприятия «Братья Пате».

Но фильм был воспринят неоднозначно. В определенных кругах опасались, что критика армейской жизни может подорвать авторитет армии и отрицательно повлиять на воинскую дисциплину: «Если вредна дурная книга, то в тридцать раз вреднее (ее. — Б. Х.) наглядное изображение и притом в извращенном виде всевозможных событий» [23, с. 68]. Публицист «Нового времени» М. Меньшиков использовал картину для очередного антисемитского выпада. По его мнению, фильм был злостной карикатурой на повесть Куприна, ничего общего не имея с книгой, кроме названия. Виноватыми были, разумеется, евреи: «Евреям приходится нанимать каких-нибудь дешевеньких площадных актеров, чтобы они разыграли сцену „суд общества офицеров“, и только с этой клоунады они имели возможность снять фотографическую ленту» [24]. Меньшиков требовал, чтобы правительство оградило страну от такой «грязи» и вообще строго контролировало кинематограф, так как фильм «Поединок» оскорбил чувства «не только представителей воинского звания, но вообще всех тех, кому дорого достоинство отечественной армии» [24].

Департамент полиции подготовил циркуляр, запрещающий фильм, но московский градоначальник, посмотрев «Поединок» в студии «Братьев Пате», ничего позорящего офицеров в картине не нашел. Картину так и не запретили [25, с. 329–330].

В марте 1914 г. в Петербурге было основано товарищество «Русская лента». Во главе новой кинофирмы стоял Б. С. Глаголин из Суворинского театра. Самой известной картиной «Русской ленты» стал «Трус», снятый по одноименному рассказу Куприна (1903). Автор был объявлен сценаристом, а режиссерами выступили сам Б. С. Глаголин и барон Р. А. Унгерн фон Штернберг. Метраж фильма был для того времени внушительным — 1500 метров, т. е. около 45 минут. Главные роли исполнили И. Уралов (контрабандист Файбиш), Б. Глаголин (Яков Бронштейн), Е. Тиме (Лия), Н. Чубинский (Цирельман, ее отец). Необходимо отметить, что Тиме и Уралов (И. М. Коньков) были артистами Императорских театров, это должно было привлечь к фильму особое внимание.

Герой купринского рассказа — старый еврей Герш Цирельман, талантливый, но спившийся актер. От бедности он соглашается стать помощником контрабандиста Мойше Файбиша. Во время ночной операции Цирельман теряет контроль над собой и выдает себя и своего соучастника невольным криком. Оба спасаются, но Файбиш называет Цирельмана предателем. Цирельман, однако, доволен, что остался невредим,

и ложится спать с «тихим, радостным смехом» [26, с. 238]. В рассказе «трусость» — качество относительное, и «трус» Цирельман оказывается победителем.

Сценарий фильма имеет с рассказом мало общего — здесь психологическая драма превращена в мелодраму⁵. В центре событий — дочь Цирельмана Лия и его помощник, скрипач Яша Бронштейн. Яша любит Лию, но из-за их бедности они не могут пожениться. В фильме Яша, а не Цирельман становится помощником Файбиша, и из-за того, что кража провалилась, к нему, к «труссу», все относятся с презрением. Лия отказывается от него и выходит замуж за контрабандиста. Яша едет в Петербург, где благодаря своему таланту и упорному труду становится известным скрипачом. Восемь лет спустя из газет он узнает, что Файбиш убит. Яша, никогда не перестававший любить Лию, сразу отправляется к ней, но возлюбленная встречает его холодно: «Для нее дороже память о храбром контрабандисте, чем благополучная жизнь с трусом» [27, с. 96]. В последней сцене Яков в одиночестве играет колыбельную песню своей любви, и «ему кажется, что Лия слушает его с полными горячих слез глазами» [27, с. 97].

Премьера фильма «Трус» состоялась 1 (14) мая 1914 г. «Трус» был хорошо принят и зрителями, и критиками [28]. В «Петербургском курьере» Э. Старк написал: «При всей моей нелюбви к кинематографу должен признать, что пьеса Куприна „Трус“, специально написанная для „Русской ленты“, очень хорошо разыграна г-жей Тиме и г. г. Ураловым, Глаголиным и Чубинским и воспроизведена удачно, так что вызывает в общем отличное впечатление <...> Движения и настроения многих сцен схвачены очень тщательно» [29].

Корреспондент «Биржевых ведомостей», так же как и Старк, признававший свое предубеждение против кинематографа, о фильме Глаголина отозвался благожелательно: «Конечно, это был кинематографический спектакль, но в нем было много такого, что производило впечатление чего-то свежего, нового. Во-первых, сама пьеса. Куприн дал, со свойственной ему простотой, грустную, правдивую драму» [30]. Отмечалась также грамотность надписей (титров) — по-видимому, редкое явление для того времени. Критик газеты «День» С. Тимофеев нашел экранизацию и «интересной», и «сценической». Актерский коллектив, по его мнению, вполне заслуживал аплодисментов премьерной пубрики [31]. Корреспондент «Речи» Ал. М-в похвалил «прекрасную игру» Уралова, отмечая, правда, слишком «добросовестное подражание западным образам» [32], которым грешили, по его мнению, создатели фильма.

Картина «Трус» действительно оказалась очень успешной. Сообщалось, что при посредстве американской торговой палаты «Русской ленте» даже удалось продать негативы фильма в США [33]. Можно было бы предположить, что Куприну будет приятно читать об успехе «пьесы талантливого писателя» [34], но к всеобщему удивлению он отрекся от фильма, заявляя в открытом письме следующее:

За последнее время мне часто приходится видеть в «Огоньке», «Биржевых Ведомостях» и других изданиях объявления и рецензии о кинематографической пьесе «Трус» сочинения А. Куприна. Должен сказать, что я в этой пьесе ни при чем. Мною было дано одному знакомому право передать мой рассказ «Трус» для кинематографа в его собственную пользу, что он и исполнил. Потом либретто его было переделано и дополнено дирекцией театра. А теперь, пробегая краткий конспект пьесы, я вижу, что в ней моего почти не оста-

⁵ В дореволюционной прессе либретто «Труса» было опубликовано как минимум дважды: в «Синем журнале» (1914. № 19. С. 10–13; более полный вариант) и в «Кине-журнале» (1914. № 12. С. 96–97; сокращенный вариант). Обе публикации снабжены иллюстрациями — кадрами из фильма.

лось ничего, кроме заглавия и моей фамилии. Мне равно неприятно как возлагать на себя чужие лавры, так и отвечать за чужое безвкусие. Но из простой деликатности дирекция театра могла бы в анонсы вставлять: «По пьесе такого-то — переделано и улучшено такими-то»... Кроме моего имени и заглавия нет ничего похожего на мой рассказ «Трус» [35].

Директор «Русской ленты» Борис Глаголин возмутился обвинением Куприна и ответил ему в журнале «Театр и жизнь», позднее этот ответ перепечатал «Вестник кинематографии». С помощью документов он пытался доказать, что или память изменила Куприну, или писатель нарочно извратил истину. Главный документ — это машинописный сценарий «Труса» с подписью Куприна. На первой странице была доверенность, написанная Куприным и разрешающая А. Котылеву свободно пользоваться сценарием. Второй документ — копия договора, заключенного между «Русской лентой» и Котылевым:

1914 года февраля 17-го дня, я, нижеподписавшийся, по доверию А. И. Куприна продал сценарий из его рассказа «Трус» в полную собственность Борису Сергеевичу Глаголину с тем, что г. Глаголин может распоряжаться тем сценарием на правах полной собственности, то есть воспроизводить на сцене, переделывать тот сценарий, продавать его другим лицам и вообще распорядиться по усмотрению. Вместе с тем сценарий тот, как принадлежащий с этого дня г. Глаголину, не может служить объектом каких бы то ни было соглашений между г. Куприным и другим лицом. Доверенность же моя написана на самом сценарии. Деньги за сценарий получил. Александр Иванович Котылев, жив. Николаевская, 61, кв. 26, С.-Пб [36].

По словам Глаголина, Куприн не пришел на просмотр фильма, так что с экранизацией своего рассказа он ознакомился лишь по журналам. Между тем «Трус», по уверению Глаголина, был снят буквально по сценарию, подписанному Куприным. Изменения касались только некоторых надписей, «ввиду их чисто провинциального эффекта». Кроме того, выдавая доверенность Котылеву, Куприн мог бы оговорить, что сценарий ни в каком случае не должен корректироваться — этих мер писатель предпринимать не стал [36].

Журнал «Сине-Фоно» назвал Куприна «русской Астой Нильсен», намекая на капризное поведение знаменитой датской дивы. В статье речь шла об общей тенденции, характерной для кинопроцесса середины 1910-х годов: известные писатели и театральные актеры ради крупных гонораров соглашались сотрудничать с кинематографистами, однако при первой возможности разрушают эти «мезальянсы», публично отрекаясь от своей работы в кино [37].

Или Куприн не писал сценария, или он забыл его содержание, — комментировал ситуацию «Вестник кинематографии» [36]. Первое кажется гораздо более вероятным. Сценарий ленты настолько сильно отличается от рассказа, а различия так глубоки и существенны, что трудно поверить, будто эти два текста написаны одним и тем же человеком. Дать Александру Котылеву, книгоиздателю и журналисту, полную свободу действий было необдуманым, рискованным шагом. Но предвидеть то, что Котылев позволит «Русской ленте» обращаться с сюжетом рассказа совершенно произвольно, Куприн никак не мог. В результате его имя использовалось фирмой в рекламных целях, независимо от его действительного участия в создании фильма.

Несмотря на удручающие опыты, Куприн все еще выражал готовность продолжать работу в кино. В мае 1914 г. стало известно, что он пишет сразу два сценария (по всей видимости, не был написан ни один из них). Первый — экранизация одно-

го из его собственных рассказов; было оговорено, что в этом фильме выступят артисты Александринского театра [38; 39]. Второй — новая история для клоуна Жакомино [40]. Кроме того, большое московское кинопредприятие, обещая Куприну 6000 рублей единовременно и по 2 копейки за метр каждой кинокартины (исключая надписи), предлагало писателю продать исключительное право на инсценировку большинства его рассказов и повестей [41]. Условия были заманчивые и гонорары высокие, но Куприн колебался, и договоры подписаны не были.

Самым привлекательным для экранизации произведением Куприна казался его роман «Яма» (1909–1915). Уже в 1911 г. сообщалось, что Куприн его «приспособил... для кинематографа» [42], а два года спустя «Русское кинематографическое товарищество» В. В. Функе объявило, что постановка «Яма» у них заканчивается и что фильм выпускается на рынок той же осенью [43]. Новость была преждевременной. Только в начале 1915 г. Куприн продал фирме право экранизации «Ямы» за 3000 рублей, поставив условием и метражную плату [44]. «Русское кинематографическое товарищество» делало ставку на «Яму», готовя очень масштабную картину. Режиссером был Марк Мартов, в главных ролях выступили М. Горичева (Люба), А. Вырубов (Лихонин), М. Ирицкая (Женя), С. Ценин, Грузинская и Петроковская-Дергач. Читая объявления, можно было подумать, что сценарий написал сам Куприн, однако после просмотра фильма он заявил: «Сценарий написан не мною, но передача мыслей сделана хорошо» [45].

В «Кине-журнале» было опубликовано подробное либретто «Ямы» [46]. Видно, что неизвестный сценарист хотел передать образ жизни «веселого учреждения» как можно ближе к духу романа. Негодование и пафос повествователя даже усилены. О судьбе Любы говорится: «Совершив гнусное дело духовного убийства, Анна Марковна и ее муж не ужасаются своему поступку, потирают руки от удовольствия, у них не дрогнуло сердце за несчастную девушку...» [46, с. 50]. И далее — о смерти содержательницы публичного дома: «Но рок уже тяготел над ними; избегнув суда людского, Анна Марковна не избегла суда Божьего, и однажды за игрою в карты, не раскаявшись в своих преступлениях, перешла в тот мир, где нет ни печали, ни воздыхания, но есть возмездие за прожитую жизнь» [46, с. 60]. В сценарии более важную роль играют лакей Семен и студент Лихонин, кое-что привнесено: неудачная попытка спасти Любу, самоубийство Жени и финал — жалкий конец дома и его обитателей. Рассказу Любы о ее жизни до прихода в «яму» и о Берте, дочери содержательницы «веселого дома», уделено больше места, чем в книге. Зато в экранизации отсутствует отталкивающий образ еврея-сутенера Горизонта.

Создатели «Ямы» сразу же столкнулись с серьезными препятствиями. Узнав о предполагаемой экранизации романа Куприна, консервативный депутат В. М. Пуришкевич на заседании Государственной Думы в мае 1914 г. заговорил о кинематографе как о «страшном орудии пропаганды» [47]. По его словам, на Западе в кино давно распознали источник безнравственности, и там уже были приняты меры к ограничению его влияния, в то время как в России опасность кинематографа еще не была осознана. Среди наиболее крамольных российских фильмов (снятых или готовящихся к съемке) Пуришкевич назвал картины «Ключи счастья» по А. Вербицкой, «Профессор Сторицын» по Л. Андрееву, «Санин» по М. Арцыбашеву и «Яму» по А. Куприну [47].

В 1915 г. в Министерство внутренних дел поступило прошение за подписью «отцы и матери своих детей» — фильм «Яма» хотели запретить еще до премьеры. Предполагалось, что картину, в которой «ярко выражена жизнь проституток в заведении», нель-

зя прокатывать свободно; детей и подростков следует оградить от этого «сплошного разврата» и «ужаса» [25, с. 330]. Куприн вступился за киноленту, уверяя, что в ней отсутствуют «все резкости оригинала», что она на самом деле «поучительная и трогательная» и не представляет для молодых зрителей никакой опасности. Директор-распорядитель «Русского кинематографического общества» Л. И. Пирогов также подчеркивал, что «Яма» должна принести обществу огромную пользу — как «нужное предостережение для спасения многих девушек, идущих в большой город на заработки» [25, с. 330].

В июле 1915 г. московская судебная палата сняла арест с последней части романа. Куприн написал письмо начальнику Главного управления по делам печати Катенину — просил снять запрет и с фильма [48]. Но просьбы автора и дирекции кинофирмы были проигнорированы: «Яма» не была допущена к публичной демонстрации. В результате цензурных запретов «Русское кинематографическое товарищество», вложившее все свои средства в постановку «Ямы» (судя по рекламе — 50 000 рублей), разорилось. Историк кино Джей Лейда (не ссылаясь, правда, на источники) отметил, что премьера «Ямы» все-таки состоялась — но уже после 1917 г. [49, с. 62].

Одновременно с «Ямой» снимался и другой фильм, повествующий о жизни персонажей купринского романа; назывался он «Ожившее гнездо» [50, с. 79–80]. В киноленте речь идет о том, что случилось с Таней и Бертой Львовной после закрытия борделя. Низкопробное либретто изобиловало убийствами и любовными приключениями. Разумеется, Куприн не мог быть связан с этим предприятием. В качестве возможного сценариста называют Графа Амори (псевдоним Ипполита Рапгофа), который в 1913 г. выпустил свое продолжение купринского романа под названием «Финал. Окончание „Ямы“ А. И. Куприна». Однако едва ли либретто «Ожившего гнезда» имеет нечто общее с романом Графа Амори.

«Ожившее гнездо» не было выпущено на экраны ни в царской России, ни в Советском Союзе. В 1926 г. член советской репертуарной комиссии писал об этом фильме: «...„павшая“ женщина-проститутка никогда не сможет подняться, так как ее инстинкты всегда дадут себя чувствовать. Верить ей нельзя. Что касается людей „высшего общества“ — то даже убийство, совершаемое одним из его представителей, находит оправдание, так как совершено во имя сохранения устоев этого общества» [50, с. 80].

Летом 1915 г. фирма Г. Либкена взялась экранизировать купринский рассказ «Олеся». Режиссером стал Н. Арбатов, сценаристом пригласили беллетриста А. Каменского. В главных ролях снялись Т. Липовская и М. Звездич. В журнале «Сине-Фоно», который традиционно весьма лояльно оценивал рецензируемые им картины, о фильме написали благожелательно: «...артистка (Липовская. — Б. Х.) обладает выразительными для экрана лицом и глазами <...> почти всем исполнителям удалось дать типичные для своей среды фигуры» [51]. Более строгий «Проектор» оценил фильм иначе: по мнению рецензента, режиссеру не удалось изобразить бытовой фон и среду, в которой выросла Олеся. Массовые сцены показались критику бледными [52].

В том же 1915 г. готовилась еще одна экранизация по произведению Куприна — «Гранатовый браслет». В воспоминаниях Владимир Гардин рассказывает, как он в мае 1915 г. поехал к Куприну для переговоров. Писатель с интересом слушал о новых фильмах, которые Гардин поставил по произведениям Льва Толстого — «Крейцера соната» (1914), «Анна Каренина» (1914) и «Война и мир» (1915). Но Куприн сомневался: «Толстой это одно дело. А ведь в моем „Гранатовом браслете“ нет никакого действия, как вы справитесь? Любовь... И не такая, как теперь... Не поймут!» [53, с. 95]. Гардин

планировал устроить демонстрацию фильма в кинотеатре «Арс», где имелся хороший оркестр. Эпизод, в котором княгиня Вера кладет розу около головы мертвого Желткова, должен был, согласно рассказу, аккомпанироваться частью «Largo Apassionato» второй сонаты для фортепиано Бетховена. Куприн, который прекрасно знал, что таперы обычно произвольно выбирают музыку для иллюстрации картин, от идеи Гардина в восторг не пришел: «А в других театрах она пойдет под тру-ля-ля?..»

Обсудили также вопрос о немом и звуковом кино, который, в связи с изобретением кинетофона и других опытов над акустикой киносеанса, был актуален уже в 1910-е годы. Гардин говорил, что приход звука — неизбежный шаг в развитии киноискусства, а Куприн настаивал на преимуществах немом кино: «Мне кажется, что зрительный язык сильнее. Ничто не передает чувств яснее и проще, чем выражение лица <...> Уверен, что когда ваши герои зазвучат, будет не так интересно. Придется придумывать что-нибудь другое. Пусть говорит театр, а кино — это волшебные сны без слов...» [53, с. 95]. Во всяком случае, всякая экранизация «Гранатового браслета», по мнению Куприна, должна быть немой: «Тут хорошо, что он (Желтков. — Б. Х.) только смотрит, пишет, а не говорит. Это для немом экрана. Любовь без слов. Слова ведь лживы. Если не всегда, то слишком часто» [53, с. 95].

В итоге договор между кинофирмой «В. Венгеров и В. Гардин» и Куприным все же был подписан. К удивлению Гардина, за право на экранизацию писатель запросил самое скромное вознаграждение — только 800 рублей (еще одно доказательство его беспомощности в мире кинематографа). Сценарий «Гранатового браслета» написал театральный критик Э. М. Бескин, режиссером выступил Н. П. Маликов; главную роль исполнила звезда экрана О. И. Преображенская. Фильм (1 500 метров) вышел в прокат 1 (14) ноября 1915 г. В журнале «Проектор» его восприняли холодно: режиссер Маликов, по мнению рецензента, не сумел справиться с интересным материалом и прекрасным сценарием, который попал к нему в руки [54].

Этим же летом Куприн официально разрешил экранизацию своего раннего рассказа «Впотьмах» (1893, новая редакция 1912). Каменский, в то время заведовавший литературным отделом кинофирмы «А. Талдыкин, Н. Козловский и К^о», должен был адаптировать для экрана драматическую историю о судьбе молодой, невинной гувернантки в мире жестоких мужчин. Фильм «Гувернантка» был снят очень быстро, но в прокат вышел только в апреле следующего года. Оказалось, что режиссер В. Туржанский вместе со вторым сценаристом Н. Браницким вольно отнеслись не только к рассказу Куприна, но и к сценарию Каменского. Отзывы на картину были, однако, положительные. Критик «Биржевых ведомостей» писал, что в фильме нет «ни одной фальшивой ноты»: «Перед зрителем проходит жизнь такую, какая она есть в действительности» [55]. Строгий «Проектор» на этот раз оказался благосклоннее: рецензент отметил в «Гувернантке» «ряд эффектных моментов», похвалил оператора Козловского и исполнительницу главной роли Н. Чернову [56].

Вместе с «Гувернанткой» показывали и новую версию кинокомедии «Жакомино жестоко наказан», о которой речь шла выше. Объявления давали понять, что Куприн — автор обоих сценариев. Писатель безуспешно пытался отречься от чужой работы: «Никогда не сделал ни одного сценария, за инсценировку моих произведений не отвечаю и поражен такой бесцеремонностью, в борьбе с которой опускаются руки» [20].

На этой растерянной ноте и заканчивается дореволюционный период отношений Александра Куприна и кинематографии.

Эмиграция поставила Александра Куприна в совершенно новое положение. Для писателя, потерявшего большую часть своей аудитории, работа в кино предоставляла новые возможности — прежде всего финансовые. По прибытии в Париж Куприн выказал готовность писать для кинематографии.

В 1922 г. В. Туржанский, некогда поставивший «Гувернантку», попросил Куприна написать сценарий на тему «торжества любви над смертью». В 1915 г. писатель возмущался тем, что Туржанский искажил его рассказ, но сейчас Куприн без колебаний согласился на сотрудничество [57, с. 134]. Куприна давно интересовала библейская легенда о Рахили — и он решил создать сценарий многосерийного фильма именно на этот сюжет. Тема торжества любви над смертью должна была раскрываться на материале историй из разных эпох и стран. Грузинская рабыня влюбляется в султана гарема («Вторая земная жизнь Рахили»); в Париже испытывают друг к другу чувства американский композитор и оперная певица («Другая земная жизнь Рахили»). Только последний эпизод должен был увенчаться хэппи-эндом. Знаменитый поэт получает письмо от незнакомки, которая перед смертью решает признаться в своей любви к нему. Писатель успевает спасти жизнь своей поклонницы, и они начинают мирную семейную жизнь. В финале слышатся «смех ребенка и лай фокстерьера»⁶ [57, с. 136]. Историк кино Н. И. Нусинова справедливо отмечает, что здесь стиль голливудской мелодрамы убивает всякие ассоциации с первоначальным библейским сюжетом [1, с. 204–205].

Над первой, библейской, частью Куприн работал вдохновенно, но выдумать увлекательные повороты сюжета для дальнейших эпизодов он не сумел. Из запланированных им четырех частей была написана только первая, три последних остались лишь в виде набросков. Разочарованный Туржанский взялся за экранизацию рассказа Тургенева «Песнь торжествующей любви» (фильм «*Le chant de l'amour triomphant*» вышел на экраны в 1923 г.). О своей неудаче Куприн написал старшей дочери Лидии, сделав удручающий вывод о собственных способностях писать для кинематографа: «Не по мне дело» [60, с. 316].

В 1925 г., узнав, что во Франции открыл киностудию известный американский режиссер Рекс Инграм (*Rex Ingram*), Куприн решил показать ему свой сценарий «Моя звезда». Эта история была задумана Куприным еще в 1912 г. как пьеса; впоследствии, накануне Февральской революции, писатель переработал ее для кино. В эмиграции либретто и первый акт сценария были переведены на английский язык [61, с. 703].

«Моя звезда» — главный кинопроект Куприна. На этот раз он решил писать прямо для кино, не перерабатывая старых своих произведений. Впервые об этом замысле Куприн заговорил в 1915 г., отмечая, что в будущей кинематографической пьесе участвуют рыбак, матросы и «многочисленное население», всего свыше 300 статистов. Куприн тогда же подчеркнул: «Кинематограф — явление интригующее своей значительностью и перспективами» [46].

Сценарий первой части «Моей звезды» (он сохранился и был опубликован [62]) показывает, как серьезно Куприн относился к этой работе [63]. По множеству режиссерских указаний и по обилию кинематографических терминов видно, что на этот раз писатель действительно решил погрузиться в новое дело. Фабула — авантюрная, но с радикальным политическим уклоном. Главный герой Андреа Кэй — капитан бри-

⁶ Первый эпизод («Первая жизнь Рахили») был опубликован в «Литературной России» [58] и в собрании сочинений А. И. Куприна [59]. Текстовые варианты и наброски сценария хранятся в фонде А. И. Куприна в РГАЛИ.

га «Моя звезда». Король Великого герцогства Соллерийского, ненавистный деспот Аннибал III, ради шутки ставит героя в положение властителя страны. Шутка принимает неожиданный оборот, когда оказывается, что новый король хочет употреблять свою власть на благо народа.

Не думая о расходах постановщиков, Куприн разработал эпизоды, предполагавшие участие множества статистов, сцены морских битв и кораблекрушений; кое-что необходимо было снимать в великолепном дворце с парком. Для съемок потребовались бы богатые костюмы, парусные корабли и даже живая пантера.

По-видимому, материалы по «Моей звезде» (перевод на английский либретто и первой части) Куприн посылал в нью-йоркскую кинофирму уже в 1922 г. Дочери Лидии он тогда написал: «Жду с нетерпением одной существенной подпоры — извещения из Нью-Йорка о судьбе моей огромной кинопьесы. Если да — вздохну свободно. Пьеса, хотя и моя, но очень хороша, так говорили мне и здешние постановщики (*metteurs en scene*). В ней, однако, два существенных недостатка: первое — длина; в окончательной разработке займет пять вечеров. Второе — дорога: мои знакомые парижские специалисты исчисляли ее постановку в двенадцать миллионов франков»⁷ [64, с. 245–246]. Куприн в очередной раз потерпел неудачу. Ни американская кинофирма, ни Рекс Ингрэм не решились взяться за постановку.

В 1927 г. в Голливуде заинтересовались «Поединком». После долгих переговоров Куприн согласился даже на хэппи-энд, противоречащий повести, но план этот сошел на нет [58, с. 202–203]. Американцы просили также разрешения на экранизацию повести «Суламифь», однако, заручившись согласием Куприна, дальнейших шагов не сделали [61, с. 648]. В. Инкижинов, исполнитель главной роли в известном фильме В. Пудовкина «Потомок Чингисхана», в начале 1930-х годов, уже в эмиграции, искал роль, которая соответствовала бы восточному типу его лица. Он предложил Куприну экранизировать «Штабс-капитана Рыбникова», но и эта идея осталась неосуществленной [58, с. 136].

В 1930-е годы Куприн был так беден, что был готов согласиться на любые предложения и условия кинематографистов. Его младшая дочь, Ксения Александровна, рассказывает о «трех малопочтенных личностях», приехавших к Куприну с водкой и закуской в надежде достать его подпись под договором о постановке «Ямы» по его собственному сценарию. Гонорар был минимален, а роль старого пьяницы, предназначенная для самого Куприна, оскорбительна; дочь писателя с возмущением выгнала наглых посетителей [58, с. 202–203].

Имели место экранизации купринских произведений, о которых сам автор вряд ли слышал, — и никаких гонораров, разумеется, не получил. Несмотря на белоэмигрантское положение Куприна, две экранизации вышли в Советском Союзе. На одесской кинофабрике «ВУФКУ» в 1928 г. был снят фильм «Накануне» по рассказу «Гамбринус» (картина не сохранилась). Восемь лет спустя, в 1936 г., режиссер Александр Такайшвили снял для «Госкинпрома Грузии» фильм по мотивам детского рассказа «Белый пудель»: картина называлась «*Pirveli dge*» («Первый день»). Такайшвили и сценарист А. Самсония беззастенчиво заменили старого шарманщика девушкой-революционеркой, распространяющей прокламации во время цирковых номеров пуделя. Документы, запре-

⁷ Ранее предполагалось, что здесь имеется в виду «Рахиль», но невероятно, чтобы Куприн так рано смог предлагать в США сценарий, заказанный Туржанским совсем недавно. Кроме того, о переводах «Рахили» на английский язык нам ничего неизвестно. Вероятно, в тот момент сценарий не был разработан достаточно для того, чтобы его можно было серьезно предлагать кинорежиссерам.

щающие демонстрацию этой картины, не найдены, но фильм, по-видимому, на экраны не вышел [65, с. 51].

В том же году в Японии был снят фильм «Gion no shimai» («Гионские сестры»). Режиссер Кэндзи Мидзогути (*Kenji Mizoguchi*) предполагал поставить картину по мотивам «Ямы», но в либретто, повествующем о жизни двух сестер-гейш в Киото, трудно узнать произведение Куприна. Знал бы Куприн о работе Мицогучи и сценариста Ешиката Еда (*Yoshikata Yoda*), он, без сомнения, опять был бы «поражен такой бесцеремонностью, в борьбе с которой опускаются руки». Благодаря статусу режиссера Мицогучи, фильм «Gion no shimai» получил новую жизнь после поздней американской премьеры (1979) и премии на Международном кинофестивале в Венеции (1998). Во вступительных титрах к фильму фамилии Куприна нет.

Когда Куприн вернулся на родину, табу на его творчество было снято. В 1937 г. он подписал договор с киностудией «Мосфильм» об экранизации двух рассказов — «Штабс-капитан Рыбников» и «Гамбринус» [66, с. 297]. На Ленфильме Эраст Гарин и Хеся Локшина собирались ставить «Поединок» (фильм должен был называться «Господа офицеры»), а Иосиф Маневич планировал экранизацию «Олеси». Заключить договор со старым и больным писателем было нетрудно, но когда в конце десятилетия был пересмотрен общий тематический план советской кинематографии, необходимость экранизировать классику поставили под вопрос. Запланированные фильмы по Куприну так и не были сняты⁸ [68, с. 240]. Новые экранизации по произведениям Куприна в Советском Союзе появились только в 1950-е годы.

Еще в середине 1920-х годов дочь писателя Ксения Александровна стала киноактрисой. Под артистическим именем *Kissa Kouprine* (ласкательный вариант *Kissa*, от финского слова «kissa» — кошка, вошло в обиход семьи во время пребывания в Гельсингфорсе в 1919–1920 годах) она снялась в двенадцати фильмах — немых и звуковых. Первый из них — картина Марселя Л'Эрбье (*Marcel L'Herbier*) «Le diable au coeur» (1928, «Дьявол в сердце»). С этим режиссером Ксения Куприна много работала и в дальнейшем. Первые ее роли были эпизодическими, но печать обратила внимание на молодую красивую актрису, дочь знаменитого писателя, и постепенно она заняла определенное место во французской кинематографии. Куприн, относившийся к кинематографу с недоверием, беспокоился за дочь: «Я не виню ее, театр и кино — это самые жесточайшие отравы, хуже табака, алкоголя, кокаина, морфия... Там, чтобы пробиться, нужно верблюжье здоровье, слоновьи нервы, а гордости не больше, чем у голодного бродячего пса» [58, с. 201].

В 1925 г. в письме к писателю Б. А. Лазаревскому Куприн признался: «Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо. Филиппов⁹ умеет. Положим, я и сам смог бы это сделать, даже не опускаясь до филипповского искусства. Но сделал бы только в очень добрый, полнокровный и смеющийся час» [61, с. 708]. К сожалению, таких моментов было очень мало в кинематографической карьере Куприна.

⁸ В 1956 г. французский режиссер Андре Мишель (*André Michel*) экранизировал «Олесю» в Швеции под названием «La Sorcière» («Колдунья») с французскими и шведскими актерами в ролях. В роли Олеси выступала молодая Марина Влади. «La Sorcière» был показан в СССР через четыре года после парижской премьеры [67].

⁹ Филиппов Александр Иванович (1887–?) — литератор, сценарист, журналист, издатель и редактор газет «Русская газета в Париже», «Русское время» (1923–1928), журнала «Театр и жизнь» (1928–1933).

Источники и литература

1. *Нусинова Н. И.* Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье 1918–1939. М.: НИИК, 2003. 464 с.
2. Мнения и факты // Вестник кинематографии. 1912. № 51. С. 18.
3. *Ковалова А. О.* Кинематограф в Петербурге 1907–1917. Кинопроизводство и фильмография. СПб.: Скрипториум, 2012. С. 58–69.
4. Хроника // Кине-журнал. 1913. № 9. С. 22.
5. *Vita* // Кине-журнал. 1913. № 9. С. 6–7.
6. *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 405 с.
7. *Лихачев Б. С.* Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. 1: 1896–1913. Л.: Asademica, 1927. 209 с.
8. *Фрид С. У.* А. И. Куприна // Биржевые ведомости. 1913. 21 сент. № 13764 (веч. выпуск).
9. *Морфесси Ю. С.* Куприн в полете, Куприн на сцене // Нева. 1995. № 9. С. 231–233.
10. Хроника // Кине-журнал. 1913. № 10. С. 27.
11. *Муриас П. У.* А. И. Куприна // Биржевые ведомости. 1913. 17 апр. № 13501 (веч. вып.).
12. Куприн в ролях... Макса Линдера // Биржевые ведомости. 1913. 27 апр. № 13519 (веч. вып.).
13. *Форестье Л.* «Великий немой». Воспоминания кинооператора. М.: Госкиноиздат, 1945. 111 с.
14. Писатели о кинематографе // Вестник кинематографии. 1914. № 88 (8). С. 18.
15. *Куприн А. И.* Потерянное сердце // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1973. С. 109–119.
16. Хроника // Кине-журнал. 1913. № 16. С. 42.
17. *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 50–58.
18. А. У. Куприна. Его жизнь и последние работы // Огонек. 1914. № 15. С. 2.
19. *Фри-Дик.* Кинематограф // Биржевые ведомости. 1916. 16 апр. № 15502 (веч. вып.).
20. *Фри-Дик.* Кинематограф // Биржевые ведомости. 1916. 28 апр. № 15526 (веч. вып.).
21. Новые ленты // Кине-журнал. 1910. № 16. С. 15.
22. Среди новинок // Кине-журнал. 1910. № 16. С. 8.
23. Великий кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М.: Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.
24. *Меньшиков М.* Еврейские проделки // Новое время. 1910. 26 окт. № 12437. С. 3.
25. *Перегудова З. И.* Политический сыск России (1880–1917 гг.). М.: Российская политическая энциклопедия, 2000. 430 с.
26. *Куприн А. И.* Трус // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1973. С. 219–238.
27. «Трус» А. И. Куприна // Кине-журнал. 1914. № 12. С. 96–97.
28. Хроника // Сине-Фоно. 1914. № 23–24. С. 19.
29. *Зигфрид.* Малый театр // Петербургский курьер. 1914. 3 мая. № 100.
30. *Ан-р.* У рампы // Биржевые ведомости. 1914. 2 мая. № 14132.
31. Отзывы петербургской прессы о кинопьесе А. И. Куприна «Трус» // Кине-журнал. 1914. № 12. С. 58.
32. *Ал. М-в.* Театр Суворина // Речь. 1914. 3 мая. № 118.
33. Театр // Петербургский курьер. 1914. 26 мая. № 123.
34. *Б. К.* «Трус» на экране // Театр и жизнь. 1914. 2 мая. № 338.
35. Инцидент А. И. Куприн — «Русская лента» // Театр и жизнь. 1914. 23 мая. № 357.
36. Инцидент А. И. Куприн — «Русская лента» // Вестник кинематографии. 1914. № 91 (11). С. 18.
37. *Браиловский М.* Русские Асты Нильсен // Сине-Фоно. 1914. № 17. С. 27.
38. Экран // Театральная газета. 1914. 4 мая. № 18.
39. Хроника // Вестник кинематографии. 1914. № 90 (10). С. 30.
40. Хроника // Вестник кинематографии. 1914. № 103 (23). С. 20.
41. Кинохроника // Театр. 1915. 6 октября. № 1745.
42. Хроника // Сине-Фоно. 1911. № 5. С. 21.
43. Хроника // Кине-журнал. 1913. № 18. С. 40.
44. Хроника // Вестник кинематографии. 1915. № 109 (6–7). С. 48.
45. *Фри-Дик.* А. И. Куприн об инсценировке «Ямы» // Биржевые ведомости. 1915. 3 июля (веч. вып.) № 14940.
46. «Яма» по знаменитому роману А. И. Куприна // Кине-журнал. 1915. № 9–10. С. 48–60.
47. Отголоски печати // Вестник кинематографии. 1914. № 91 (11). С. 20.

48. Петроградская хроника // Театральная газета. 1915. 26 июля. № 30.
49. *Leyda J.* Kino. A History of the Russian and Soviet Film. London; Boston; Sydney: Georg Allen, Unwin, 1960. 493 p.
50. *Дымишиц Н. А.* «Картина махрово-мещанская, Переделке не поддается...» Из протоколов репертуарной комиссии 1926–1927 гг. (Часть вторая) // Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 57–100.
51. Среди новинок // Сине-Фоно. 1915. № 1. С. 58.
52. Критическое обозрение // Проектор. 1915. № 2. С. 8.
53. *Гардин В. Н.* Воспоминания: в 2 т. Т. I. 1919–1921. М.: Госкиноиздат, 1949. 232 с.
54. Критическое обозрение. Гранатовый браслет // Проектор. 1915. № 2. С. 6–7.
55. Ж-й. Театр «Паризиана» // Биржевые ведомости. 1916. 19 апр. № 15508 (веч. вып.).
56. Критическое обозрение // Проектор. 1916. № 2. С. 8.
57. *Куприна К. А.* Куприн — мой отец. М.: Художественная литература, 1979. 287 с.
58. *Куприн А. И.* Первая жизнь Рахили // Литературная Россия. 1963. № 34. 23 авг.
59. *Куприн А. И.* Первая жизнь Рахили // Куприн А. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1973. С. 551–564
60. *Куприна-Иорданская М. А.* Годы молодости. М.: Художественная литература, 1960. 384 с.
61. Русская Прага, Русская Ницца, Русский Париж. Из дневника Бориса Лазаревского // Диаспора. Новые материалы. Вып. 1. Париж; СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 645–715.
62. *Куприн А. И.* Моя звезда // Искусство кино. 1959. № 7. С. 108–120.
63. *Красовский Ю.* Незавершенный сценарий А. Куприна // Искусство кино. 1959. № 7. С. 104–120.
64. *Куприн А. И.* О литературе. Минск: Издательство БГУ, 1969. 498 с.
65. *Марголит Е. Я., Шмыров В. Ю.* Изъятое кино. М.: Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д», 1995. 132 с.
66. Краткая хроника жизни и творчества А. И. Куприна // Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1973. С. 245–298.
67. Вагант. 1993. № 4–5 (41–42). С. 3–4.
68. *Маневич И.* Олесья. Из книги мемуаров «Так это было» // Киноведческие записки. 1997. № 34. С. 238–241.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2012 г.