

**MARCIN CYBULSKI**ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6196-6699>

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

NAJWCZEŚNIEJSZE ROSYJSKIE EKRANIZACJE UTWORÓW FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

THE EARLIEST RUSSIAN FILM ADAPTATIONS OF FYODOR DOSTOEVSKY'S WORKS

The article aims to collect and organize knowledge about film adaptations of Fyodor Dostoevsky's prose works produced in the Russian Empire during the reign of the last tsar, Nicholas II. Where possible, the author presents a critical reception of each film, often referring to popular pre-revolutionary periodicals or, when feasible, also to the results of contemporary scholars' research. The analysis reveals that the number of films based on Dostoevsky's novels and novellas produced within the specified time frame is most likely nine. Additionally, published materials mention unverified claims about the existence of three other cinematic adaptations of this "classic of the golden age" of Russian literature.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, cinematography, film adaptation, literature, Russian Empire

Wybitny przedstawiciel „złotego wieku” literatury rosyjskiej zmarł dokładnie piętnaście lat przed tym, kiedy X Muza na dobre zagościła w Imperium Romanowów, nie miał zatem możliwości ani obcowania z nową gałęzią sztuki, ani też czynnego uczestnictwa w jej powstawaniu. Mimo to Fiodor Dostojewski „miał szczęście” do kinematografii: wedle ostrożnych szacunków jego utwory były ekranizowane na całym świecie niemal trzysta razy¹, co plasuje go na jednym z czołowych miejsc wśród pisarzy rosyjskich, których spuścizna została przeniesiona na duży bądź szklany ekran.

Specjalnego zdumienia nie budzi fakt, że reżyserzy filmowi w pierwszej kolejności zwracali się ku czterem powieściom z tak zwanego „wielkiego pięcioksięgu” pisarza: *Zbrodni i karze* (*Преступление и наказание*, 1866), *Idiocie* (*Идиот*, 1868–1869), *Biesom* (*Бесы*, 1870–1872) oraz *Braciom Karamazow* (*Братья Карамазовы*,

¹ Wliczając w to filmy krótkometrażowe, animowane oraz serie telewizyjne.

1878–1880). Piąta pozycja z owego szacownego szeregu — *Młodzik* (*Подпосток*, 1875) — nie cieszyła się już taką popularnością, wchodząc na ekrany zaledwie dwukrotnie, przy czym za każdym razem jako serial telewizyjny (w ZSRR i w Rosji — odpowiednio w latach 1983 i 2017).

Pomimo że Dostojewski nie zapisał się w historii jako dramaturg czy autor scenariuszy, to jednak rozpoczął właśnie od utworów, które w zamyśle miały być przeznaczone do realizacji scenicznej. Pierwszy biograf pisarza, Orest Miller, przywołując słowa Aleksandra Riesenkampfa (przyjaciela Dostojewskiego z czasów młodości), odnotowuje, że pisarz w latach 1840–1842 (pozostając pod silnym wpływem twórczości Friedricha Schillera, Nikołaja Gogola i Aleksandra Puszkina) pracował nad dwoma dramatami historycznymi — *Борис Годунов* (1840–1842, Borys Godunow) i *Мария Стюарт* (1840–1842, Maria Stuart). Dzisiaj recepcja tych utworów nie jest niestety możliwa, oba rękopisy uznaje się bowiem za zaginione, względnie zniszczone przez samego autora². *Notabene*, podobny los spotkał sztukę *Жид Янкель* (1844, Żyd Jankiel), do której ukończenia w roku 1844 pisarz przyznał się w liście do swojego starszego brata Michaiła³.

Twórczość literacka Dostojewskiego stała się jednak obiektem zainteresowania ze strony sceny jeszcze za życia przyszłego klasyka „złotego wieku”. Dość wspomnieć, że w roku 1867 do Fiodora Michajłowicza zwrócił się znany moskiewski literat i księgarz Aleksander Uszakow z prośbą o wyrażenie przezeń zgody na „dostosowanie” powieści *Zbrodnia i kara* do potrzeb scenicznych⁴. Pomimo przychyłnej reakcji autora na tę propozycję oraz solennej obietnicy pomocy na każdym etapie pracy, realizacja projektu nie doszła jednak do skutku. Powodem tego była — ni mniej, ni więcej — interwencja carskiego aparatu cenzorskiego, który zarzucił nowo powstałemu scenariuszowi między innymi „brak triumfu prawdy życiowej i zasad moralnych”⁵.

² О.Ф. Миллер, Н.Н. Страхов, *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. С портретом Ф.М. Достоевского и приложениями*, Типография А.С. Суворина, Санкт-Петербург 1883, s. 41, 49, 54.

³ М.П. Алексеев, *О драматических опытах Достоевского*, w: Л.П. Гроссман (red.), *Творчество Достоевского 1821–1891–1921. Сборник статей и материалов*, Всеукраинское Государственное Издательство, Одесса 1921, s. 52–53.

⁴ *Неизданные письма к Достоевскому*, w: В.Г. Базанов, Г.М. Фридлендер (red.), *Достоевский и его время*, Наука, Ленинград 1971, s. 267–272.

⁵ Т.И. Орнатская, Г.В. Степанова, *Романы Достоевского и драматическая цензура (60-е годы XIX в. — начало XX в.)*, w: Г.М. Фридлендер (red.), *Достоевский. Материалы и исследования*, Том I, Наука, Ленинград 1974, s. 270–271. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia moje — M.C.

Pięć lat później z analogiczną prośbą wystąpiła do pisarza córka wiceministra Dóbr Państwowych Imperium Rosyjskiego księżna Warwara Oboleńska. Niestety także tym razem ambitne plany spełzły na niczym: rozczarowana księżna otrzymała od Dostojewskiego list, w którym pisarz w sposób dość kategoryczny odwołał ją od tego pomysłu, sugerując bardziej realny — jego zdaniem — pomysł „wydobycia” z powieści konkretnego epizodu i dopiero wówczas dostosowania go do wystawienia na scenie⁶. Koniec końców, pierwsza inscenizacja teatralna utworu Dostojewskiego miała miejsce dopiero w roku 1883 (dwa lata po śmierci pisarza) — sztuka, którą wystawiono wówczas na deskach moskiewskiego teatru Korsa, składała się z kilku epizodów wyekscerpowanych ze *Zbrodni i kary*⁷.

Pisarstwo Fiodora Dostojewskiego z pewnością nie stanowi także najwdzięczniejszej substancji do przekładania na język „ruchomych obrazów”. Pomimo oczywistych trudności z przenoszeniem potężnych dzieł epickich na ekrany, filmy oparte na powieściach, opowiadaniach i nowelach wielkiego pisarza pojawiły się w zasadzie już u zarania kinematografii rosyjskiej.

Rosyjska kinematografia przedrewolucyjna — bo o niej będzie tu w przeważającej mierze mowa — jest zjawiskiem tyleż fascynującym, ile zagadkowym i bezapelacyjnie kryjącym najwięcej tajemnic w całej historii kina wschodnich sąsiadów Polski. Zgłębiając kino Słowiańszczyzny Wschodniej, badacz tematu dość nieoczekiwanie zderza się ze szczególnego rodzaju paradoksem: otóż im starszy wycinek czasu ze chce poddać studiom, tym kinematografia tego okresu jest mniej spenetrowana od strony naukowej. Studia i materiały poświęcone kinu epoki Mikołaja II należy dziś bez najmniejszych wątpliwości uznać za wysoce niewystarczające (zarówno jakościowo, jak też ilościowo), zaś

⁶ Ф. М. Достоевский, В. Д. Оболенской, в: Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Том 29, Книга первая, *Письма 1869–1874*, Наука, Ленинград, s. 225.

⁷ Stan badań dotyczący adaptacji scenicznych Dostojewskiego (nie tylko w okresie przedrewolucyjnym) należy obecnie uznać za zadowalający. Wśród publikacji rosyjskojęzycznych godnymi odnotowania są np.: А. В. Бурмистрова, *Инсценировки романов Достоевского (первые опыты)*, „Неизвестный Достоевский” 2019, nr 3, s. 96–115; П. Е. Фокин, И. О. Борецкий, *Первая постановка „Братьев Карамазовых” на русской сцене в зеркале прессы (На материале фондов Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля)*, „Достоевский и мировая культура. Филологический журнал” 2020, nr 4 (12), s. 219–241; В. В. Стасюк, *Достоевский на театральной сцене. Спектакль-роман*, „Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах” 2012, nr 3, s. 9–28.

nieliczne opracowania przekrojowe, które są współcześnie dostępne (i to nie tylko w języku polskim i rosyjskim, ale także na przykład w angielskim), nie mogą pretendować do miana prac wyczerpujących zagadnienie.

Nauce nie przynosi również chluby fakt, że pokaźna część artykułów i książek wydanych w ostatnich kilku czy kilkunastu latach nierzadko obarczona jest szeroko rozpowszechnionym obecnie piętnem, a mianowicie brakiem weryfikacji efektów badań poprzedników. Towarzyszące eksploracji kina ponad stuletniej dawności chaos, rozproszenie, rozbieżne informacje czy nieścisłości zaczynają funkcjonować jako odrębne byty i są wcale nierzadko powielane, wywołując tym samym jeszcze większą dezorientację wśród naukowców⁸. Sytuacji absolutnie nie usprawiedliwia argument, że pokaźna liczba artefaktów kulturowych (nie tylko filmy, ale i część literatury) przepadła w trakcie obu wojen światowych lub w mrocznych latach 30., kiedy podzieliła los wielu dzieł wydanych w czasach „słusznie minionego” reżimu carskiego.

Zgola odrębna sytuacja ma miejsce z „sukcesorem” kinematografii carskiej, a więc filmem czasów Związku Radzieckiego, który opracowany jest nieporównanie lepiej — i to nawet pomimo obecności w literaturze krytycznej tego okresu powszechnego naddatku ideologicznego, zdecydowanie obniżającego rangę danej pozycji. Do wartościowych publikacji w większym lub mniejszym stopniu poświęconych kinematografii przedrewolucyjnej zaliczyć można dziś monografie wydane jeszcze w okresie wczesnoradzieckim. W pierwszej kolejności wspomnieć należy o pracy zbiorowej pod redakcją Leonida Grossmana, opublikowanej w Odessie w roku 1921⁹, czy książce Borisa Lichaczowa, wydanej sześć lat później¹⁰. Nie można także zapomnieć o fundamentalnym dziele Wieniamina Wiszniewskiego, które, co prawda, ujrzało światło dzienne w roku zakończenia II wojny światowej, lecz materiały do jego powstania gromadzone były jeszcze w latach 20. oraz 30. XX wieku¹¹. Wśród publikacji poświęconych kinu epoki carskiej godnymi uwagi pozostają również spisane

⁸ Por. M. Cybulski, *Groza w czasach carskich. (Zaginione) horrory filmowe Imperium Rosyjskiego*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2, s. 305.

⁹ Л.П. Гроссман (red.), *Творчество...*

¹⁰ Б. Лихачев, *Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино, часть I, 1896–1913*, Academia, Ленинград 1927.

¹¹ В. Вишневецкий, *Художественные фильмы дореволюционной России*, Госкиноиздат, Москва 1945.

i wydane wspomnienia osób ściśle związanych z przedrewolucyjnym przemysłem filmowym, jak chociażby książka reżysera, scenarzysty i producenta filmowego Aleksandra Chanżonkowa¹².

Celem niniejszego artykułu jest zebranie i uporządkowanie wiedzy o najstarszych ekranizacjach dzieł Fiodora Dostojewskiego — filmach, które powstały w czasach panowania ostatniego cara Imperium Rosyjskiego, zaś przyjęta w tekście perspektywa (co do zasady) chronologiczna w odniesieniu do badań tego typu jawi się jako w pełni usprawiedliwiona. Oprócz tego, autor stawia sobie za cel przedstawienie okoliczności powstania każdej z ekranizacji oraz — w miarę możliwości — ich recepcję: „na gorąco” (najczęściej w postaci okolicznościowych recenzji w periodykach) i bardziej fachowo: w profilowanych czasopismach oraz publikacjach książkowych, wydanych, z reguły, w dłuższej perspektywie czasowej. Z pomocą przychodzi tu, po pierwsze, takie przedrewolucyjne gazety, jak „Кинe-журнал”, „Проектор”, „Сине-фоно” czy „Вестник кинематографии”, po drugie zaś — opracowania naukowe autorstwa między innymi Siemiona Ginzburga¹³, Nei Zorkiej¹⁴, prace Nadieżdy Szmulewicz¹⁵ i Ludmiły Saraskiny¹⁶ czy wreszcie rozdział pióra Joanny Wojnickiej w monumentalnym projekcie *Historia kina*¹⁷. Spośród publikacji w językach innych niż polski i rosyjski zdecydowanie wyróżnić należy rozdział w tomie zbiorowym autorstwa amerykańskiej badaczki Denise J. Youngblood¹⁸.

Na wstępie zaznaczyć wypada, że w Rosji przedrewolucyjnej (podobnie zresztą, jak i na Zachodzie) kinematografia pierwotnie miała wypełniać funkcję czysto ludyczną — być rozrywkową namiastką sztuki, w związku z czym błędem byłoby ocenianie jej w całości wy-

¹² А. Ханжонков, *Первые годы русской кинематографии. Воспоминания*, Искусство, Москва-Ленинград 1937.

¹³ С. Гинзбург, *Кинематография дореволюционной России*, Искусство, Москва 1963.

¹⁴ Н. М. Зоркая, *История советского кино*, Алетейя, Санкт-Петербург 2005.

¹⁵ Н. В. Шмелевич, *Довоенные киноадаптации произведений Ф. М. Достоевского*, „Stephanos” 3 (35), s. 168–173.

¹⁶ Л. И. Сараскина, „Преступление и наказание” в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа, „Достоевский и мировая культура. Филологический журнал” 2022, nr 2 (18), s. 192–226.

¹⁷ J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, Tom 1, *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2012, s. 463–544.

¹⁸ D. J. Youngblood, *The return of the native. Yakov Protazanov and Soviet cinema*, w: R. Taylor (red.), *Inside the Film Factory*, Routledge, London, s. 103–122.

łącznie przez pryzmat tejże. Mimo to jednak dość pokaźny odsetek dzieł filmowych powstałych w czasach panowania ostatniego cara Rosji z pewnością zasługuje na uznanie i nawet z perspektywy ponad stu lat przykuwa uwagę nie tylko badacza, ale też zwykłego konesera sztuki filmowej.

Chronologicznie rzecz ujmując, o okresie kinematografii carskiej *sensu stricto* przyjęło się mówić najczęściej w kontekście lat 1908–1917. Wśród historyków kina panuje przekonanie, że to właśnie rok 1908 (zrealizowanie pierwszego filmu rosyjskiego zasługującego obecnie na miano fabularnego — *Stieńki Razina* [Стенька Разин] w reżyserii Władimira Romaszkowa) otwiera datę, od której można mówić o początku przemysłu filmowego imperium Mikołaja II. Co się jednak tyczy okoliczności zamykającej ten symboliczny okres, to tutaj niełatwo wskazać jednoznaczne i niepodlegające dyskusji wydarzenie. Pośród doniosłych kazusów schyłku kinematografii Imperium Romanowów z pewnością wymienić należy, po pierwsze, abdykację cara Mikołaja II (marzec 1917 roku), po drugie — wejście w życie dokumentu *Разъяснение Отдела местного самоуправления Народного комиссариата внутренних дел РСФСР* (Wyjaśnienie samorządu terytorialnego Ludowego Komisarjatu Spraw Wewnętrznych RFSRR) — wymierzonego w kinematografię i ogłoszonego niecały rok później, po trzecie wreszcie (i być może najważniejsze) — podpisanie przez Lenina w sierpniu 1919 roku dekretu o przejściu przemysłu kinematograficznego pod jurysdykcję Ludowego Komisarjatu Oświaty RFSRR, kierowanego wówczas przez słynnego w świecie polityki i sztuki Anatolija Łunaczarskiego.

Pierwszą rosyjską ekranizacją utworu klasyka literatury rosyjskiej była *Zbrodnia i kara* — zdecydowanie najchętniej, a co za tym idzie — najczęściej ekranizowana powieść Dostojewskiego. Wypada w tym miejscu od razu dopowiedzieć, że filmy oparte na beletrystyce XIX-wiecznej (przede wszystkim rosyjskiej: Aleksandra Puszkina, Michaiła Lermontowa, Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa — choć zdarzały się także ekranizacje na przykład polskich pisarzy: Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej czy Jerzego Żuławskiego) stanowiły znakomitą większość dzieł, które trafiały do kin rosyjskich w latach 10. XX wieku. *Zbrodnia i kara* po raz pierwszy zagościła na dużym ekranie Imperium 28 maja 1910 roku¹⁹, jej reżyserem był Wasilij

¹⁹ В. Вишневский, *Художественные...*, s. 12.

Gonczarow (1861–1915), zaś pracę operatorską powierzono Alfonsowi Winklerowi²⁰. Gonczarow, nie bez racji nazywany prekursorem reżyserii rosyjskiej, był w istocie (obok Piotra Czardynina) jednym z pierwszych rosyjskich reżyserów *sensu stricto*, a przy tym twórcą niezwykle płodnym i pracowitym, choć — co może nieco zaskakiwać — wcześniej zawodowo pracował jako urzędnik na kolei. Film jego autorstwa zrealizowany został na taśmie o długości sto dziewięćdziesiąt siedem metrów (około ośmiu minut czasu ekranowego), budżet przedsięwzięcia wynosił sto rubli, główne role odegrali Władimir Kriwcow (Raskolnikow) i Aleksandra Gonczarowa²¹ (Sonia Marmieladowa), zaś zdjęcia zrealizowane zostały w moskiewskiej filii oddziału francuskiego przedsiębiorstwa kinematograficznego Gaumont. Oto, co mówili o swoim dziele producenci:

Trudno w niewielkim szkicu chociażby przybliżyć się do powierzchownego przedstawienia tej głębokiej powieści psychologicznej. Pocieszając się myślą, że obrazy bohaterów nieśmiertelnego Dostojewskiego są zbyt bliskie każdemu z nas, pozwoliliśmy sobie jedynie — rezygnując z głębszych charakterystyk — przenieść na ekran kanwę powieści²².

Pierwsza rosyjska ekranizacja *Zbrodni i kary* była zatem czymś na kształt filmowej wariacji na temat oddzielnych scen powieści. Niestety — owa premierowa próba przeniesienia na ekran powieści wielkiego pisarza nie zachowała się do naszych dni.

Prawie równocześnie z pracami nad *Zbrodnią i karą* trwały zdjęcia do następnego filmu opartego na innej powieści Dostojewskiego, czyli do *Idioty*. Film, powstały w prężnie działającej wówczas wytwórni Dom Handlowy Chanżonkowa, został zaprezentowany szerokiej widowni Imperium latem 1910 roku. Reżyserem obrazu był wspomniany wyżej Piotr Czardynin (właściwie: Krasawcew, 1873–1934), za kamerą zaś stanął francuski operator Louis Forestier, który dopiero co przybył do Rosji na zaproszenie Chanżonkowa i podjął pracę w jego firmie²³. *Idiota* to oczywiście film niemy, trwa niecałe czternaście minut²⁴, nakręcony został na taśmie o długości czterysta trzydzieści

²⁰ Powszechnym i powielanym błędem jest przypisywanie roli operatora w pierwszej ekranizacji *Zbrodni i kary* Nikołajowi Kozłowskiemu, który — w odróżnieniu od Winklera — nie pracował dla wytwórni Gaumont.

²¹ Zbieżność nazwiska aktorki i reżysera jest przypadkowa.

²² „Сине-фоно” 1910, nr 16, s. 15.

²³ А. Ханжонков, *Первые...*, s. 38.

²⁴ Według Ginzburga film trwa(ł) 21 minut (С. Гинзбург, *Кинематография...*, s. 124), jednak badacz ten nieco wcześniej przywołuje datę 1909 jako rok pojawienia

metrów, a jego budżet wynosił dwieście trzydzieści sześć rubli i pięćdziesiąt kopiejek²⁵. Z zalem należy skonstatować, że do czasów obecnych nie zachowały się niestety specjalnie skonstruowane dla niego plansze z napisami (podobny los spotkał zresztą wiele innych dzieł powstałych w tym okresie). Główne role w filmie odegrali między innymi: Andriej Gromow (książę Lew Myszkina), Lubow Wariagina (Nastazja Filipowna), Tatiana Szornikowa (Aglaja Jepanczyna) i Paweł Biriukow (Parfion Rogożyn).

Film składa się z dziesięciu wyraźnie wyodrębnionych scen: 1) plan jadącego pociągu; 2) zawarcie w nim znajomości Myszkina z Rogożynem; 3) dom generała Jepanczyna; 4) wrzucenie przez Nastazję Filipowną paczki z pieniędzmi do kominka; 5) odwiedzenie Rogożyna przez księcia Myszkina; 6) nieudana próba zabójstwa Myszkina przez Parfiona; 7) spotkanie księcia z Agłają nad brzegiem Newy; 8) ucieczka Nastazji sprzed ołtarza; 9) kolejne spotkanie Myszkina z Rogożynem; 10) ujrzenie przez księcia martwego ciała Nastazji Filipowny w domu Rogożyna. Jak zauważa Zorkaja, „dramat’ [...] jest ‘rzutem oka’ na najbardziej istotne momenty powieści, z dzisiejszej perspektywy – naiwnym i komicznym”. I dalej w nieco innym tonie: „Jednakże w dziele tym, jednym z najwcześniejszych, udaje się już zauważyć [...] próby ‘zrównania’ obrazu filmowego z opisem literackim, osiągnięcia ekwiwalencji”²⁶. Warto zatem w tym miejscu sięgnąć do źródeł archiwalnych i skonfrontować słowa współczesnej badaczki z recenzjami pomieszczonymi w poczytnych periodykach przedrewolucyjnych. Na przykład redakcja „Сине-фоно” świeżo po projekcji skomentowała film w sposób następujący:

Obraz *Idiota*, będący dziełem [...] Domu Handlowego [Chanżonkowa], należy postrzegać jako ilustrację do utworu Dostojewskiego pod tym samym tytułem. Dostojewski, którego każdy wers (jak wykazało doświadczenie teatru naturalistycznego) stanowi głęboką obserwację psychologiczną, nie jest predestynowany do wystawiania [go] na scenie, a zatem każda inscenizacja jego powieści winna być traktowana jedynie jako ilustracja do utworu. [...] Wszystko, co można było

się *Idioty* na ekranach, co jest oczywistą pomyłką (tamże, s. 123). Dopiero w dalszych partiach swojej książki autor podaje właściwy rok (1910) i delikatnie zmodyfikowaną długość filmu, która miała wynosić 22 minuty (tamże, s. 145). Metraż filmu (430) sugeruje jednak, że film nie mógł trwać dłużej niż kilkanaście minut, tak więc teza Ginzburga wydaje się nietrafiona. Nawiasem mówiąc, inny badacz kina przedrewolucyjnego utrzymuje, że *Idiota* pojawił się na ekranach kin dopiero w roku 1911 (Б. Лихачев, *Кино...*, s. 80).

²⁵ Б. Лихачев, *Кино...*, s. 80.

²⁶ Н. М. Зоркая, *История...*, s. 39–40.

zrobić, by wiernie odwzorować postaci, zostało wykonane. Od strony technicznej film jest bez zarzutów²⁷.

Czasopismo „Вестник кинематографии” z kolei poświęciło pierwszej rosyjskiej ekranizacji *Idioty* wyjątkowo dużo miejsca, zaś ton wypowiedzi redakcji, zgola odmienny od cytowanego powyżej, zakrawa wręcz o panegiryzm:

Wiele odwagi potrzeba, by podjąć się przeniesienia na ekran tak wielkiego i oryginalnego dzieła Dostojewskiego, jakim jest *Idiota*. [...] Jakkolwiek niedorzecznie by to zabrzmiało, przed naszymi oczami rzeczywiście rozgrywa się inscenizacja powieści wielkiego pisarza [...]. Kinematografia odkryła przed nami całe bogactwo fabuły tego utworu [...]. Oglądamy obrazy, które niegdyś dokonały spustoszenia w naszych duszach [...] obraz *Idiota* bez dwóch zdań wnosi wiele świeżości do twórczości kinematograficznej ostatnich lat²⁸.

Skrajnie odmienny punkt widzenia na premierę filmu miał zaś periodyk „Кине-журнал”, który w lakonicznej notce prasowej określił całe przedsięwzięcie mianem fiaska — jakoby w głównej mierze za sprawą faktu, że pisarstwo Dostojewskiego z największą trudnością poddaje się przełożeniu na język ekranu — a już tym bardziej w formie dramatycznej²⁹.

Jak wspomniano powyżej, *Idiota* powstał w Domu Handlowym Chanżonkowa — jednej z pierwszych rosyjskich wytwórni filmowych, założonej w 1906 roku, sześć lat później przemianowanej na spółkę akcyjną A. Chanżonkow & Co, w 1917 roku przeniesionej do Jałty, i znacjonalizowanej kolejne dwa lata później³⁰. Oto co pisał o filmie sam jego producent:

Latem w Kryłatskim³¹ zostały nakręcone następujące obrazy: *Коробейники* na motywach pieśni ludowej Niekrasowa, [...] *Вадим* oraz *Маскарад* według Lermontowa, *Dama pikowa* [oparta na opowiadaniu] Puszkina, a także *Idiota* według Dostojewskiego.

²⁷ „Сине-фоно” 1910, nr 6, s. 11–12.

²⁸ „Вестник кинематографии” 1911, nr 1, s. 5. W przeważającej liczbie ogólnodostępnych obecnie publikacji mylnie powtarzany jest niewłaściwy adres bibliograficzny, jakoby „Вестник” był wydany w roku 1910, podczas gdy czasopismo powstało dopiero rok później.

²⁹ „Кине-журнал” 1910, nr 24, s. 11.

³⁰ M. Cybulski, *Groza...*, s. 299.

³¹ Kryłatskoje — do roku 1960 wieś w Guberni Moskiewskiej Carstwa Rosyjskiego, potem Imperium Rosyjskiego, następnie Republiki Rosyjskiej, RFSRR i ZSRR. Obecnie wchodzi w skład Moskwy. W Kryłatskim w latach 1912–1917 znajdowało się studio filmowe założone przez Chanżonkowa.

Dziela te nie zostały w pełni zekranizowane; wyjęto z nich kluczowe sceny, przy czym nie przykładano większej wagi do związku semantycznego między nimi — zapewne dlatego, iż zakładano, że widz nie może nie znać tak popularnych dzieł literatury³².

Jedna ze współczesnych badaczek rosyjskiego kina przedrewolucyjnego zwraca uwagę na jeszcze inny fakt, a mianowicie to, że w kontekście daty powstania filmu, postrzeganie go obecnie jako ciekawego i zajmującego wcale nie musi być pozbawione sensu:

Uwagę przykuwa różnorodność wnętrza i krajobrazów — przeróżnych światów, w których żyje Myszkin. Mamy do czynienia i ze zdjęciami w dekoracjach studia filmowego, i z ujęciami plenerowymi posiadłości Jepanczynów, i — co szczególnie symptomatyczne — z ciemną stroną Petersburga Dostojewskiego. Warto zauważyć, że w filmie ważne są nie tylko zdarzenia fabularne, lecz również to, co dzieje się w życiu wewnętrznym bohaterów³³.

Wypada w tym miejscu poświęcić zatem nieco uwagi arkanom powstawania filmów u progu kinematografii rosyjskiej, ponieważ są one skrajnie odmienne od tych, które znamy współcześnie. W końcu pierwszej dekady XX wieku, gdy produkcja wstępowała dopiero w fazę początkową, zdjęcia do jednego filmu kręcone były maksymalnie kilka dni (z reguły: od pięciu do tygodnia). Pośpiech ten spowodowany był czymś na kształt rywalizacji producentów (a co za tym idzie — reżyserów), którzy w szaleńczym biegu gorączkowo prześcigali się w liczbie zrealizowanych przez siebie obrazów. Budżet takich filmów był przeważnie symboliczny, zaś obsada ograniczała się do kilku osób. Z tego też względu produkcje, które trafiały wówczas na ekrany kin, apriorycznie nie mogły pretendować do miana dzieł artystycznych w ścisłym sensie tego słowa. *Idiota*, jak wspomniano powyżej, zrealizowany został na taśmie o długości 430 metrów, co w owych czasach wpisywało się w ramy ogólnie przyjętych standardów. Obrazy pięciusetmetrowe i dłuższe były raczej rzadkością, zaś te dwukrotnie większe uważane były wręcz za wypaczenie idei kinematografii i zwiastowano ich rychły upadek³⁴.

Co się tyczy budżetu, to w przypadku najstarszej ekranizacji *Idioty* był on oczywiście niezwykle skromny. Dość wspomnieć, że średnia pensja robotnika w zakładzie metalurgicznym Petersburga w latach

³² А. Ханжонков, *Первые...*, s. 37.

³³ Н. В. Шмелевич, *Довоенные...*, s. 169.

³⁴ Пор. Б. Лихачев, *Кино...*, s. 82.

10. XX wieku wynosiła pomiędzy dwadzieścia pięć a trzydzieści pięć rubli, zaś wykwalifikowani tokarze czy ślusarze (tak zwana arystokracja robotnicza) mogli pochwalić się zarobkami trzykrotnie albo nawet czterokrotnie większymi³⁵. Nietrudno zatem obliczyć, że budżet *Idioty* (dla przypomnienia: dwieście trzydzieści sześć rubli i pięćdziesiąt kopiejek) odpowiadał w najgorszym razie dziesięciokrotności średniej miesięcznej pensji pracownika fizycznego Rosji epoki Mikołaja II. Jako ciekawostkę można w tym miejscu dodać, że deputaci III Dumy Państwowej (1907–1912) otrzymywali dietę poselską w wysokości trzystu pięćdziesięciu rubli³⁶, co w znacznym stopniu przewyższało budżet filmu Chanżonkowa i Czardynina.

O kolejnej ekranizacji utworu Fiodora Dostojewskiego nie da się niestety powiedzieć zbyt wiele. Skąpe informacje, którymi dzisiaj dysponujemy, pozwalają jedynie na skonstatowanie, że *Паскаж Мармеладова* (1911, Opowieść Marmieladowa), bo o tym dziele tutaj mowa, był tak zwaną deklamacją filmową (kinodeklamacją). Powstał w roku 1911 w Domu Handlowym Chanżonkowa na zamówienie towarzystwa dystrybucyjnego Globus i został nakręcony na taśmie o długości trzystu dwudziestu pięciu metrów. Lektorem w owym zaginionym dziele na podstawie *Зbrodni i kary* był Władimir Nigłow, który, nawiasem mówiąc, uważany jest za jednego z twórców tego niezwykłego „filmu dźwiękowego”.

Kinodeklamacje były w zasadzie — pisze Siemion Ginzburg — ogniwem spajającym kinematografię (nakręcony na taśmie prymitywny film) z aktorskim wykonywaniem replik. Najprawdopodobniej powstały one z zamysłem pokonania niemoty filmu, niemniej z czasem przeistoczyły się w coś na kształt koncertów odgrywanych przez aktorów wszędzie tam, gdzie miały miejsce projekcje filmowe³⁷.

Deklamacje filmowe powstawały zazwyczaj z inicjatywy aktorów występujących przede wszystkim w teatrach prowincjonalnych, stanowiły ich własność, zaś w warstwie formalno-treściowej wyróżniała je daleko idąca różnorodność. „Deklamowano” zatem fragmenty spektakli teatralnych, popularne utwory wierszowane, opowiadki humo-

³⁵ Л. И. Бородин, Т. Я. Валетов, *Измерение и моделирование динамики неравенства в оплате труда промышленных рабочих России в начале XX в.*, w: Л. И. Бородин, В. Н. Владимиров (red.), *Компьютер и экономическая история*, Алтайский государственный университет, Барнаул, s. 13.

³⁶ *Обзор деятельности Государственной думы третьего созыва 1907–1919 гг.*, часть 1, 1912, Государственная типография, Санкт-Петербург 1912, s. 15–18.

³⁷ С. Гинзбург, *Кинематография...*, s. 128.

rystyczne, niekiedy odrębne sceny z najwcześniejszych filmów itd. Z czasem gatunek ten, rzecz jasna, ustąpić miał filmom „mówionym” w dzisiejszym pojmowaniu tego terminu, chociaż do pojawienia się pierwszego radzieckiego filmu dźwiękowego pozostawały jeszcze dokładnie dwie dekady. Nie zmienia to jednak faktu, że kinodeklamacje w początkowej fazie rozwoju kinematografii rosyjskiej cieszyły się wśród widowni niesłabnącym powodzeniem, zaś liczba powstałych w tym okresie produkcji stanowi wcale niemały odsetek na tle ogółu dzieł kinowych zrealizowanych wówczas w Imperium Mikołaja II.

Dwa lata po *Рассказе Мармеладова* światło dzienne ujrzała kolejna odsłona najpopularniejszego utworu Dostojewskiego. Na podstawie własnego scenariusza reżyser Iwan Wronski (1874–1937) zaprezentował widowni zrealizowaną z ogromnym rozmachem ekranizację *Zbrodni i kary*. Dramat filmowy, będący owocem produkcji Domu Handlowego A. Tałdykin, A. Drankow & Co, wszedł do kin 15 września 1913 roku, składał się z trzech części i nakręcony został na taśmie o długości aż tysiąca dwustu pięćdziesięciu metrów³⁸. Za kamerą stanął doświadczony już wówczas operator Nikołaj Kozłowski — autor zdjęć między innymi do pierwszego rosyjskiego filmu z fabułą (wzmiankowanego już na wstępie niniejszego artykułu *Stieńki Razina*), zaś odtwórcami głównych ról w *Zbrodni i karze* z 1913 roku byli między innymi Paweł Orleniew (właściwie: Orłow)³⁹ w roli Rodiona Raskolnikowa i Marija Niestierowa jako Sonia Marmieladowa, z kolei w rolę Siemiona Marmieladowa wcielił się popularny aktor charakterystyczny Wiktor Zimowoj. Co ciekawe, sam reżyser (i jednocześnie scenarzysta) wystąpił w produkcji także w trzeciej „odsłonie”, odgrywając rolę antagonisty głównego bohatera — śledczego Porfiego Pietrowicza. Z dzieła Iwana Wronskiego zachował się do naszych dni jedynie poster filmowy z postacią Orleniewa-Raskolnikowa z siekierą w dłoni i na tle ściany z napisem „Czy mniej więcej to mieliście na myśli?”.

Wydawałoby się, że przybliżając się z roku na rok do czasów coraz bardziej nam współczesnych, liczba zachowanych filmów nakręconych na podstawie twórczości Dostojewskiego i wyprodukowanych w Imperium Rosyjskim będzie rosła. Tak jednak niestety nie jest. Półtora roku po premierze obrazu Wronskiego światło dzienne ujrzała pierwsza rosyjska ekranizacja *Braci Karamazow*. Wiktor (właściwie: Wiaczesław) Turżański (1891–1976) nakręcił film pod tym

³⁸ В. Вишне́вский, *Художественные...*, s. 32.

³⁹ А. Мацкин, Орленев, *Искусство*, Москва 1977, s. 336.

samym tytułem i zaprezentował go widowni 31 marca 1915 roku⁴⁰. Za kamerą ponownie stanął wspominany już operator Nikołaj Kozłowski, główne role zaś powierzono między innymi Ippolitowi Pokrowskiemu (Fiodor), Władimirowi Uralskiemu (Alosza) oraz Fainie Szewczenko (Gruszeńka). Dzieło powstało na taśmie o długości tysiąca siedmiuset metrów, składało się z pięciu części, a jego produkcją zajął się Dom Handlowy A.G. Tałdykin & Co (rok wcześniej Aleksiej Tałdykin zakończył współpracę z Aleksandrem Drankowem i założył własne przedsiębiorstwo). Dzisiaj o tym zaginionym dziele znanego w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych reżysera wiadomo tylko, że spotkało się ono z raczej chłodnym przyjęciem, zaś w przedrewolucyjnych periodykach poświęconych kinematografii próżno szukać jego recenzji. Był to zapewne dla twórców cios tym bardziej dotkliwy, że inscenizacja teatralna tego utworu (na której po części bazował film — o czym szerzej będzie mowa w następnych partiach tego artykułu) bez reszty zaważnęła sercami widowni.

Rok 1915 to także data powstania jednej z najważniejszych przedrewolucyjnych prac filmowych (a może i całej kinematografii tego okresu) wybitnego reżysera Jakowa Protazanowa. Ten urodzony w roku 1881 filmowiec przeszedł do historii kina głównie za sprawą swoich zjadliwych satyr społecznych, utrwalanych na taśmach filmowych przede wszystkim w pierwszych latach funkcjonowania Związku Radzieckiego, choć naturalnie nie stronił także od innych gatunków filmowych. Spośród jego najważniejszych osiągnięć wymienić należy w pierwszej kolejności trzy komedie: *Krojczy z Torżka* (*Закройщик из Торжка*, 1925), *Proces o trzy miliony* (*Процесс о трёх миллионах*, 1926) oraz *Odpust na św. Jorgena* (*Праздник святого Иоргена*, 1930)⁴¹, a także obrazy bardziej „poważne”: *Ojciec Sergiusz* (*Отец Сергий*, 1918) na motywach opowiadania Lwa Tołstoja czy *Czterdziesty pierwszy* (*Сорок первый*, 1926) oparty na opowieści Borisa Ławrieniewa pod tym samym tytułem — oba wyróżniające się dojrzałym warsztatem i sprawnym zmysłem obserwatorskim epoki. W niniejszym artykule Protazanow jest jednak postacią istotną w głównej mierze za sprawą autorstwa (zarówno scenariusz, jak i praca reżyserska) pierwszej rosyjskiej ekranizacji *Biesów*.

Николай Ставровгин zatem (bo temu dziełu przyjdzie teraz poświęcić nieco uwagi) pojawił się w kinach epoki Mikołaja II 1 września 1915 roku. Składał się z sześciu części, liczył dwa tysiące dwieście

⁴⁰ В. Вишневецкий, *Художественные...*, s. 53–54.

⁴¹ D.J. Youngblood, *The return...*, s. 114–121 i in.

metrów, zaś producent (Towarzystwo Iosif Jermoljew) pracę operatorską powierzył Jewgienijowi Sławińskiemu — jednemu z założycieli rosyjskiej i radzieckiej szkoły operatorskiej, a także utalentowanemu reżyserowi⁴². W roli tytułowej wystąpił bodaj najbardziej rozpoznawalny i obiecujący aktor ówczesnego pokolenia — Iwan Mozzuchin⁴³, który rolę Mikołaja Stawrogina uważał za swoją najlepszą kreację aktorską w karierze. Potwierdził to zresztą w wywiadzie udzielonym w roku 1916⁴⁴ oraz w swojej książce wspomnieniowej o kinematografii przedrewolucyjnej, zatytułowanej *Ses débuts, ses films, ses aventures*, wydanej w Paryżu w roku 1927.

Historycy kina niejednokrotnie zwracali uwagę na podobieństwo osobowości Iwana Mozzuchina do literackiego Mikołaja Stawrogina, Protazanow zaś, najwyraźniej świadomy tej zależności,

wybrał do ekranizacji z treści powieści jedynie to, co bezpośrednio dotyczyło losów Stawrogina, dążąc do stworzenia na ekranie „kinowej ilustracji” tej postaci. [...] obraz Mikołaja Stawrogina w znacznym stopniu stracił na głębi, ponieważ jego rozwój został przedstawiony niejako poza ogólną strukturą powieści, zaś pozostałe postacie ukazano w filmie w sposób szkicowy, wyłącznie w ich relacjach ze Stawroginem. Niemniej właśnie dzięki temu film uniknął schematycznego streszczenia fabuły powieści. Rezygnując z drobiazgowego przedstawienia środowiska, które ukształtowało bohatera, twórcy [...] odnieśli sukces w innym aspekcie: w relatywnie pełnym ukazaniu życia wewnętrznego Stawrogina⁴⁵.

Na marginesie należy jeszcze wspomnieć, że *Николай Ставругин* Protazanowa wpisywał się w cykl tak zwanych ekranizacji teatralnych (podobnie jak wspomniani wyżej *Bracia Karamazow*), czyli najpierw powstawała sztuka (w tym przypadku: w Moskiewskim Teatrze Artystycznym), następnie zaś — dzieło filmowe, częściowo bazujące na doświadczeniu scenicznym. Mowa w tym przypadku jednak nie o naśladowaniu teatru przez kinematografię, a raczej o wpływie utworu teatralnego na obraz filmowy. Należy zdawać sobie bowiem sprawę, że kino nieme — właściwie pozbawione sztuki montażu — nie mogło w pełni podołać ukazaniu linii fabularnej i głębi psychologicznej kilku czy kilkunastu bohaterów, przez co elementy te ogniskowane były najczęściej zaledwie wokół jednej postaci — za to z reguły odgrywanej przez aktora wysokiej próby, szeroko znanego i z wypracowanym

⁴² В. Вишневыский, *Художественные...*, s. 70–71.

⁴³ L. Bazyłow, *Historia nowożytniej kultury rosyjskiej*, PWN, Warszawa 1986, s. 727–728.

⁴⁴ „Сине-фоно” 1916, nr 9–10, s. 57–58.

⁴⁵ С. Гинзбург, *Кинематография...*, s. 283–284.

warsztatem artystycznym (w tym przypadku Iwana Mozzuchina). Z omawianego dzieła do naszych dni zachowała się niestety tylko fotografia jednego kadru filmowego, w związku z czym na tym należałoby zakończyć rozważania o tym utraconym niestety majstersztyku schyłkowego kina przedrewolucyjnego.

Jak udało się ustalić, było jeszcze sześć ekranizacji prozy Dostojewskiego, zrealizowanych w państwie ostatniego cara Rosji, z których trzy powstały bez wątpienia (przy czym nie były to adaptacje żadnego z utworów wchodzących w skład „wielkiego pięcioksięgu”), natomiast istnienie trzech kolejnych budzi uzasadnione wątpliwości, mimo że ich tytuły przywoływane są w pracach części badaczy⁴⁶. Wymienić tu należy zatem takie filmy jak: *Униженные и оскорблённые* (1914, Skrzywdzeni i poniżeni), *Игрок* (1915, Gracz) oraz *Илья Мурин* (1916, Ilja Murin), a także: *Родион Раскольников* (b.d., Rodion Raskolnikow), *Раскольников, обитатель чердака* (b.d., Raskolnikow, mieszkaniec strychu) i *Одержимый* (b.d., Opętany). Trzy pierwsze zostaną scharakteryzowane z konieczności w mocno skondensowanej formie, zaś co dotyczy pozostałych — nie zostaną w żaden sposób skomentowane czy poddane wartościowaniu.

Film *Униженные и оскорблённые* wpisywał się w popularny na przełomie lat 1914/1915 nurt tak zwanych ilustracji filmowych (киноиллюстрация), czyli dzieł rekonstruujących za pomocą języka kina treść klasycznych rosyjskich utworów prozatorskich. Obraz powstał w roku 1914, premierę miał w kolejnym roku i był owocem współpracy reżysera Iosifa Sojfiere (1882–1981) z trupą aktorów teatru Sołowcowa w Kijowie. Realizacja całego projektu odbyła się w studiu filmowym „Светотень” w tym samym mieście i mimo że metraż filmu pozostaje nieznany, wiadomo, że *Униженные и оскорблённые* składali się z dwóch „odcinków” i siedmiu części — pierwszy „odcinek” liczył cztery części, drugi zaś trzy. Za autorstwo scenariusza odpowiadał majątny kijowski impresario teatralny Siemion Pisariiew (prywatnie: właściciel studia „Светотень”), za kamerą zaś stanął operator o nazwisku Wurm⁴⁷. W głównej roli wystąpił Stiepan Kuzniecowa, a partnerowali mu artyści, których wymienić da się dziś jedynie z nazwiska: Andriejew oraz Pawlenko. Obraz zasadniczo określa się jako niezbyt wyszukaną (choć raczej agresywną) promo-

⁴⁶ Np. Л. И. Сараскина, „Преступление и наказание”..., s. 196.

⁴⁷ Mimo podjętych starań, nie udało się ustalić imienia operatora filmu (znany jest tylko jego inicjał: „W.”).

cję teatru za pomocą środków, którymi dysponowała w owym czasie kinematografia⁴⁸.

Z kolei *Игрок* (alternatywne tytuły: *Семья и карты* / Rodzina i karty; *Жертва азарта* / Ofiara hazardu; *За карты жизнь ребёнка* / Życie dziecka za karty) został w końcu 1915 roku zrealizowany przez Spółkę Akcyjną A. Drankow & Co. Reżyserem tego filmu był Władimir Kasjanow (1883–1960) — specjalista od „kina noir” przedrewolucyjnej Rosji, a także pionier w zakresie nowoczesnego opracowania napisów filmowych. Główne role powierzono Wiktorowi Portienowi, J. Larskiej oraz D. Wassermanowi⁴⁹, a cała ekranizacja, określana mianem „bulwarowo-przygodowej”, składała się z trzech części (o trudnym do ustalenia dziś metrażu) i wpisywała w cykl zatytułowany „Ciemna Moskwa”⁵⁰.

Równie szczątkowymi informacjami dysponujemy w kwestii ostatniej w Cesarstwie Rosyjskim ekranizacji prozy Dostojewskiego, co do której nie ma wątpliwości, że w ogóle ujrzała światło dzienne. Schyłek roku 1916 przynieść miał film nakręcony na podstawie noweli *Хозяйка* (1847, Gospodyni), który wyświetlano w kinach pod tytułem *Илья Муром*. Reżyserem tego zaginionego obrazu (zachował się tylko poster reklamowy i zdjęcie jednego kadru) był wzmiankowany już na wstępie niniejszego tekstu Piotr Czardynin, film zrealizowano na taśmie o długości tysiąca dwustu dziewięćdziesięciu metrów (liczył cztery części), a 3 grudnia relatywnie młoda wytwórnia Dom Handlowy Charitonowa udostępniła swoje dzieło szerokiej dystrybucji⁵¹. W roli tytułowej wystąpił Gieorgij Sarmatow, w Katierinę wcieliła się Marija Goriczewa, zaś postać Wasilija Ordynowa odegrał Osip Runicz. Niestety — także ten film przepadł w mrokach dziejów i obecnie nic więcej niepodobna o nim powiedzieć.

Konkluzja, która wyłania się z badań nad najstarszymi rosyjskimi ekranizacjami prozy Dostojewskiego, jest złożona i wieloraka. Po pierwsze, filmów nakręconych w Imperium Rosyjskim na podstawie utworów wielkiego klasyka było najprawdopodobniej dziewięć. O kolejnych trzech wspominają niektórzy badacze, jednak nie są oni w stanie poprzeć swoich tez żadnymi źródłami, zaś dostępna literatura poświęcona temu zagadnieniu całkowicie przemilcza fakt ich ist-

⁴⁸ В. Вишнеvский, *Художественные...*, s. 81; С. Гинзбург, *Кинематография...*, s. 168, 285.

⁴⁹ Imion dwojga ostatnich aktorów nie sposób dziś odtworzyć.

⁵⁰ В. Вишнеvский, *Художественные...*, s. 62.

⁵¹ Tamże, s. 98.

nienia. Po drugie, filmy powstałe na kanwie utworów Dostojewskiego ukazywały się w imperium carów w okresie pomiędzy rokiem 1910 a 1916, a więc na jeden rok przypadała więcej niż jedna ekranizacja dzieł pisarza. Z dzisiejszej perspektywy stanowi to odsetek niemały, należy mieć jednak na względzie całkowicie inne realia i zgoła odmienną sytuację, w której funkcjonowali i w ramach której tworzyli pionierzy reżyserii w okresie schyłku rządów Mikołaja II. Po trzecie wreszcie — do naszych czasów zachował się (w dużej części, bowiem bez napisów) zaledwie jeden film, przy czym jest on równocześnie jednym z najstarszych rosyjskich dzieł nakręconych na podstawie pisarstwa Dostojewskiego. Historia podpowiada wszelako, że utraczone (czy też raczej: zaginione) filmy mają szansę ujrzeć kiedyś światło dzienne, a stanowić o tym może nierzadko nawet przypadek — jak miało to na przykład miejsce z pierwszym zachowanym polskim filmem fabularnym *Pruska kultura*⁵². Do tego niebagatelne znaczenie ma fakt, że spośród około dwóch tysięcy zrealizowanych w Imperium Rosyjskim filmów, dziś możemy podziwiać zaledwie około dwustu pięćdziesięciu⁵³, a zatem prawdopodobieństwo, że gdzieś w archiwach filmowych spoczywają pozostałe zabytki tej kinematografii, wcale nie musi być bliskie zeru.

Na koniec raz jeszcze wypada podkreślić, że szeroko pojmowana praca nad dziełami filmowymi sprzed ponad dziesięciu dekad (w tym — w ogromnej mierze zaginionymi) jest zadaniem tyleż żmudnym i czasochłonnym, ile niezwykle odpowiedzialnym. W celu opublikowania rzetelnych badań naukowych, nieodzowne jest sięganie do głębokich archiwów i każdorazowa weryfikacja wszystkich ogłoszonych drukiem tekstów poświęconych najwcześniejszej kinematografii rosyjskiej. Niewybaczalnym piętrem ciążącym na badaczach losów utraconych artefaktów jest bowiem „mechanizacja” i odtworczy charakter procesu naukowego, które najczęściej skutkują powielaniem błędów i wprowadzaniem w konsternację zarówno kolejnych naukowców, jak też zwykłego odbiorcy.

⁵² M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Pierwszy polski film fabularny. „Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura” (1908)*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 213.

⁵³ В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров, *Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)*, Новое литературное обозрение, Москва 2002, s. 559–564.

REFERENCES

- Bazyłow, Ludwik. *Historia nowożytniej kultury rosyjskiej*. Warszawa: PWN, 1986.
- Cybulski, Marcin. "Groza w czasach carskich. (Zaginione) horrory filmowe Imperium Rosyjskiego." *Slavia Orientalis*, 2022, no. 2: 293–309.
- Hendrykowska, Małgorzata, Hendrykowski, Marek. "Pierwszy polski film fabularny. 'Les Martyrs de la Pologne – Pruska kultura'." *Kwartalnik Filmowy*, 2009, no. 67–68: 212–229.
- Wojnicka, Joanna. "Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego." Lubelski, Tadeusz, Sowińska, Iwona, Syska, Rafał (ed.). *Historia kina*. Tom 1. *Kino nieme*. Kraków: Universitas, 2012: 463–544.
- Youngblood, Denise. "The return of the native. Yakov Protazanov and Soviet cinema." Taylor, Richard (ed.). *Inside the Film Factory*. London: Routledge, 1991: 103–122.
- Алексеев, Михаил. "О драматических опытах Достоевского." *Творчество Достоевского 1821–1891–1921. Сборник статей и материалов*. Гроссман, Леонид (ed.). Одесса: Всеукраинское Государственное Издательство, 1921: 41–62.
- Базанов, Василий, Фридлендер, Георгий (ed.). *Достоевский и его время*. Ленинград: Наука, 1971.
- Бородкин, Леонид, Валетов, Тимур. "Измерение и моделирование динамики неравенства в оплате труда промышленных рабочих России в начале XX в." *Компьютер и экономическая история*. Бородкин, Леонид, Владимиров, Владимир (ed.). Барнаул: Алтайский государственный университет, 1997: 8–32.
- Бурмистрова, Алина. "Инсценировки романов Достоевского (первые опыты)." *Неизвестный Достоевский*, 2019, no. 3: 96–115.
- Гинзбург, Семен. *Кинематография дореволюционной России*. Москва: Искусство, 1963.
- Достоевский, Фёдор. "В.Д. Оболенской." *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 29. *Книга первая. Письма 1869–1874*. Ленинград: Наука, 1965: 225.
- Зоркая, Ней. *История советского кино*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005.
- Иванова, Вероника и др (ed.). *Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
- Лихачев, Борис. *Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Часть I. 1896–1913*. Ленинград: Academia, 1927.
- Мацкин, Александр. *Орленев*. Москва: Искусство, 1977.
- Миллер, Орест, Страхов, Николай. *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. С портретом Ф.М. Достоевского и приложениями*. Санкт-Петербург: Типография А.С. Суворина, 1883.
- "Обзор деятельности Государственной думы третьего созыва 1907–1919 гг. Часть 1. 1912." Санкт-Петербург: Государственная типография, 1912.
- Орнатская Тамара, Степанова Галина. "Романы Достоевского и драматическая цензура (60-е годы XIX в. – начало XX в.)." Фридлендер, Георгий (ed.). *Достоевский. Материалы и исследования*. Том I. Ленинград: Наука, 1974: 268–285.

NAJWCZEŚNIEJSZE ROSYJSKIE EKRANIZACJE...

Сараскина, Людмила. “‘Преступление и наказание’ в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа.” *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2022, no. 2 (18): 192–226.

Стасюк, Валентин. “Достоевский на театральной сцене. Спектакль-роман.” *Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах*, 2012, no. 3: 9–28.

Фокин, Павел, Борецкий Илья. “Первая постановка ‘Братьев Карамазовых’ на русской сцене в зеркале прессы (На материале фондов Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля).” *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*, 2020, no. 4 (12): 219–241.

Ханжонков, Александр. *Первые годы русской кинематографии. Воспоминания*. Москва-Ленинград: Искусство, 1937.

Шмулевич, Надежда. “Довоенные киноадаптации произведений Ф. М. Достоевского.” *Stephanos*, 2019, no. 3 (35): 168–173.

ЖУРНАЛЫ:

Вестник кинематографии, 1911, no. 1.

Кине-журнал, 1910, no. 24.

Сине-фоно, 1910, no. 6.

Сине-фоно, 1910, no. 16.

Сине-фоно, 1916, no. 9–10.