

Marcin Cybulski

Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

GROZA W CZASACH CARSKICH. (ZAGINIONE) HORROR FILMOWE IMPERIUM ROSYJSKIEGO

Fear in Tsarist Times. (Lost) Horror Movies of the Russian Empire

ABSTRACT: The film art of the Russian Empire, in the light of the current state of research, may not be completely *terra incognita*, and yet a number of issues on this topic still need to be elaborated and saved from oblivion. The subject of the present research are the lost or only partially preserved horror movies filmed in the country of the last tsar of Russia – Nicholas II. The author recalls the circumstances of the creation of specific films, as well as the critical reception of such productions as Vasily Goncharov's *Viy* (1909), *At Midnight in the Graveyard* (1909/1910) by the same director, *The Vampire Woman* (1915) by Viatcheslav (Victor) Tourjansky or two films by Ladislav Starevich: *The Portrait* (1915) and another screen adaptation of *Viy* (1916?).

KEYWORDS: horror movies, film adaptation, lost films, Russia, Russian Empire

Okres istnienia Imperium Rosyjskiego można określić z dużą dokładnością: formalnie organizm ten funkcjonował od 22 października (2 listopada)¹ 1721 roku do 1 (14) września 1917 roku. Za początek Cesarstwa Rosyjskiego uznaje się przyjęcie przez cara Piotra I (po wygranej przez Rosję wojnie północnej) tytułów imperatora Wszechrusi i ojca ojczyzny (*pater patriae*)², cezurą zamykającą zaś byłyby rewolucja lutowa i proklamowanie Republiki Rosyjskiej³.

¹ Daty w nawiasach oznaczają rachubę czasu według tak zwanego nowego stylu, wynikającego z różnic pomiędzy stosowanym w większości krajów europejskich kalendarzem gregoriańskim a kalendarzem juliańskim, który był podstawą odmierzenia czasu w Rosji od 1 stycznia 1700 roku. W wieku XVIII różnica pomiędzy kalendarzem gregoriańskim a juliańskim wynosiła 11 dni, w XIX – 12 dni, zaś w wieku XX (do 14 lutego 1918 roku) – 13 dni. Jako ciekawostkę można przytoczyć w tym miejscu fakt, że w Rosji Radzieckiej ostatnim dniem kalendarza juliańskiego był 31 stycznia 1918 roku, zaś dni od 1 do 13 lutego tego roku formalnie nie istniały. Por. L. Bazyłow, P. Wiczorkiewicz, *Historia Rosji*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2005, s. 143-144.

² М. Геллер, *История Российской империи*, т. 1, Москва 1997, с. 5-6.

³ М. Геллер, *История Российской империи*, т. 3, Москва 1997, с. 276.

Imperium Rosyjskie, trzecie co do wielkości pod względem terytorialnym państwo w historii świata (po Imperium Brytyjskim i Imperium Mongolskim), funkcjonowało bez mała 200 lat, chociaż o interesującym nas tutaj aspekcie, a więc kinie, można mówić dopiero w kontekście schyłku istnienia tego ogromnego i potężnego niegdyś państwa. Periodyzacja „kinematografii Imperium Rosyjskiego” nastrocza niestety pewnych problemów; o ile bowiem okres funkcjonowania samego państwa nie budzi większych wątpliwości, o tyle nie sposób jednoznacznie mówić o „początku kina rosyjskiego” jako takiego. Oczywiście datę pierwszych seansów filmowych w Rosji carskiej można podać z dokładnością do jednego dnia: 4 (16) maja (była to sobota) 1896 roku w ogrodzie letnim teatru „Akwarium” w Petersburgu⁴ miał miejsce pierwszy w historii tego kraju pokaz filmowy krótkometrażowych „ruchomych obrazów” autorstwa braci Lumière. Zgromadzoną na projekcji publicznością targwały skrajne emocje – od zachwytu i euforii do konsternacji i osłupienia. Oto, co można przeczytać w popremierowych recenzjach prasowych z tamtego okresu:

Nowinka zwana „kinematografem” jest rzeczą niebywale ciekawą. W sali zapada ciemność, a widz zaczyna obserwować serię żywych obrazów. Oto podjeżdża pociąg: na peronie kłębi się masa ludzi, pasażerowie wychodzą z wagonów, witają się z przyjaciółmi, całują z nimi i obejmują, a tragarze wynoszą walizki⁵ – jednym słowem: całkowita iluzja sceny z żywymi ludźmi. [...] Cały ten spektakl okazał się ogromną sensacją, zaś owacjom nie było końca⁶.

4 maja, mimo przenikliwego chłodu, wielki teatr „Akwarium” pękał w szwach. Mężczyźni szczerze otulali swe szyje futrzanymi kołnierkami, zaś damy rywalizowały ze sobą wielkością swoich kapeluszy... Kinematografia – mieszkańcy Petersburga wreszcie poznali sens tego „rybiego” słowa⁷.

Zaledwie półtora tygodnia później miało miejsce kolejne wydarzenie, które także można by poczytywać za początek kinematografii rosyjskiej *sensu largo*. Otóż

⁴ Myli się Joanna Wojnicka, pisząc o „moskiewskim teatrze Akwarium”. Zob. J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2012, s. 463. W Moskwie pierwsze pokazy filmowe odbyły się rzeczywiście niemal jednocześnie z petersburskimi, miało to jednak miejsce w teatrze operetki „Ermitaż”.

⁵ Mowa tu o niespełna minutowym filmie pod tytułem *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat)*, którego premiera miała miejsce pod koniec stycznia 1896 roku w Paryżu. Film ten, wbrew obiegowym opiniom, nie wszedł w skład dziesięciu krótkometrażówek Augusta i Louisa Lumière'ów, wyświetlonych 28 grudnia 1895 roku w pomieszczeniu piwnicznym (tzw. Salon Indyjski) paryskiej Grand Café przy Bulwarze Kapucynek 14, które to wydarzenie zapoczątkowało publiczne, płatne pokazy filmowe. Nawiasem mówiąc, sama nazwa ulicy Bulwar Kapucynek mylnie podawana jest w części opracowań dotyczących historii kina jako „Bulwar Kapucynów” (w rzeczywistości chodzi o zakon żeński), zob. np. B. Mucha, *Sztuka filmowa w Rosji. 1896-1996*, Piotrków Trybunalski 2002, s. 9; *История отечественного кино*, ред. Л.М. Будяк, Москва 2005, с. 14.

⁶ Cytat pochodzi z gazety „Сын отечества” z 6 maja 1896 roku. Jeśli w tekście przypisu nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty przytaczam w przekładzie własnym – M. C.

⁷ Cytat pochodzi z gazety „Петербургский листок” z 6 maja 1896 roku.

14 (26) maja 1896 roku w Moskwie odbyła się koronacja Mikołaja II na cara Rosji, wydarzenie to zaś zostało zarejestrowane na taśmach filmowych przez dwóch francuskich operatorów firmy Lumière – Francisa Doubliera i Charlesa Moissona, którzy pracowali pod kierownictwem belgijskiego filmowca Camille’a Cerfa. Zgodnie z danymi zaczerpniętymi z Rosyjskiego Archiwum Państwowego Dokumentacji Fotograficznej i Filmowej, ceremonię uwieczniono na taśmie o długości 145,7 metra, co odpowiadało nieco ponad pięciu minutom filmu⁸. Zdjęcia z uroczystości koronacyjnych dały w konsekwencji początek tzw. „carskiej kronice”, w której powstanie niebagatelny wkład miał także polski operator Bolesław Matuszewski⁹.

Data, którą zdecydowanie najczęściej przywołuje się w kontekście powstania kina rosyjskiego *sensu stricto*, jest 15 (28) października 1908 roku, kiedy to wytwórnia „Atelier Aleksandra Drankowa” zrealizowała pierwszy film, który dzisiaj można by określić mianem fabularnego. Mowa tu o obrazie *Stieńka Razin* (*Понизовая вольница*, znana też jako *Стенька Разин* albo *Стенька Разин и княжна*) w reżyserii Władimira Romaszkowa na podstawie scenariusza Wasilija Gonczarowa. Film trwa jedynie 6 minut¹⁰, mimo że dokładnie w roku jego premiery metraż filmowy wzrósł do 300, co odpowiadało mniej więcej 15 minutom przy częstotliwości 16 klatek na sekundę.

Nie mniej problemów stwarza także wskazanie dokładnej daty końca epoki filmowej Imperium Rosyjskiego. Chociaż car Mikołaj II formalnie abdykował 2 (15) marca 1917 roku, to jednak pierwszy akt nowej władzy radzieckiej wymierzony w kinematografię został ogłoszony bez mała rok później. *Wyjaśnienie samorządu terytorialnego Komisariatu Ludowego Spraw Wewnętrznych RFSRR* (*Разъяснение Отдела местного самоуправления Народного комиссариата внутренних дел РСФСР*), bo o ten dokument tutaj chodzi, weszło do obiegu prawnego Rosji Radzieckiej 18 stycznia 1918 roku i w swoich podstawowych założeniach przewidywało konsekwentną rekwizycję przemysłu kinematograficznego. I rzeczywiście, dwa miesiące później, 26 marca 1918 roku, Ludowy Komisariat Oświaty RFSRR (Narkompros) ogłosił pierwszą nacjonalizację, której ofiarą padła organizacja charytatywna o nazwie Komitet Skobielewski, wraz z działającą przy niej sekcją filmową¹¹. Przysłowiowym gwoździem do trumny kina Imperium Rosyjskiego stało się natomiast podpisanie przez Włodzimierza Lenina 27 sierpnia 1919 roku dekretu Rady Komisarzy Ludowych RFSRR o przejściu przemysłu filmowego i fotograficznego pod jurysdykcję Ludowego Komisariatu Oświaty.

⁸ Российский государственный архив кинофотодокументов, adres internetowy: <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/>, nr dokumentu: 4875 (20.01.2022).

⁹ Por. J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej...*, s. 463-464; B. Mucha, *Sztuka filmowa...*, s. 12; *История отечественного кино...*, s. 15.

¹⁰ Dzieło Romaszkowa liczy 224 metry, zob. В. Вишневский, *Художественные фильмы дореволюционной России*, Moskwa 1945, s. 8.

¹¹ Zob. Л.М. Будяк, *История отечественного кино. Хрестоматия*, Moskwa 2011, s. 93. Komitet nazwę swą zawdzięcza postaci generała Michała Skobielewa (1843-1882) – bohatera wojny rosyjsko-tureckiej.

Wypada zatem zgodzić się z Neją Zorką, która zwraca uwagę, iż „daty są rzeczą umowną: zaczynają się *post factum*, następnie petryfikują i trafiają do podręczników”¹². Dotyczy to oczywiście także kinematografii Imperium Rosyjskiego – jednego z najciekawszych, a przy tym – paradoksalnie – najmniej zgłębianych okresów w historii filmu rosyjskiego.

W Rosji przedrewolucyjnej, podobnie zresztą jak i na całym świecie, kinematografia pojawiła się pierwotnie jako gałąź przemysłu rozrywkowego i zasadniczo nie miała ambicji pretendowania do miana sztuki. Była raczej swego rodzaju jej artystyczną namiastką, w związku z czym błędem byłoby ocenianie jej w całości wyłącznie przez pryzmat sztuki. W rzeczywistości rozrywka owa dopiero zwiastowała nadejście sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu¹³, choć część dzieł filmowych powstałych w państwie Mikołaja II z całą pewnością oparło się niszczycielskiemu działaniu czasu i nawet po upływie przeszło wieku zasługuje na uwagę.

Carska Rosja pochwalić się może ponad dwoma tysiącami filmów, nakręconymi w ciągu zaledwie dziesięciu lat (1908-1917), z których do czasów obecnych zachowało się nieco ponad 300¹⁴. Wieniamin Wiszniewski w swojej opublikowanej w roku 1945 książce wymienia dokładnie 2016 tytułów¹⁵, które przyporządkowuje do następujących kategorii: „Nieme filmy pełnometrażowe i krótkometrażowe” (ogółem: 1716)¹⁶; „Deklamacje filmowe¹⁷ i mówiące obrazy¹⁸” (238 filmów)¹⁹; „Filmy dźwiękowe (gramofonowe)” – 39 obrazów²⁰ oraz „Dodatkowy wykaz filmów niemych” (w liczbie 23), co do których autorowi nie udało się odnaleźć pełnych danych filmograficznych²¹.

Oczywiście przytoczone powyżej dane liczbowe z perspektywy trzech ćwierci wieku, odkąd zostały opublikowane, nie wytrzymują presji czasu, i mimo że obecnie właściwie niemożliwe jest ustalenie dokładnej liczby filmów nakręconych w Imperium Rosyjskim, to należałoby przyjąć, że listę Wiszniewskiego trzeba by poszerzyć o około 600 pozycji.

¹² Н.М. Зоркая, *История отечественного кино. XX век*, Москва 2014, с. 17.

¹³ Пор. с. Гинзбург, *Кинематография дореволюционной России*, Москва 1963, с. 9.

¹⁴ Autorzy książki *Wielki Kinemo...* przywołują dokładnie 305 tytułów filmów zachowanych w całości lub w części, z tym że zestawiony przez nich katalog (wraz z krótkim opisem każdego obrazu) obejmuje lata 1908-1919, a więc okres przed nacjonalizacją przemysłu filmowego przez władze bolszewickie Rosji Radzieckiej. Zob. В. Иванова, В. Мыльникова, с. Сквородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров, *Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919)*, Москва 2002, с. 15-497.

¹⁵ В. Вишневский, *Художественные фильмы...*, с. 156.

¹⁶ Ibidem, s. 7-142.

¹⁷ Ros. „кинодекламации” – filmy z głosem podkładanym tylko przez jednego aktora.

¹⁸ Ros. „киноговорящие фильмы” albo „говорящие картины” – filmy z głosami podkładanymi przez wielu aktorów.

¹⁹ В. Вишневский, *Художественные фильмы...*, с. 142-154.

²⁰ Ibidem, s. 154-155.

²¹ Ibidem, s. 156.

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel prześledzenie okoliczności powstania zaginionych dziś w większości horrorów filmowych nakręconych w państwie ostatniego cara Rosji – Mikołaja II. Horror – „gatunek [...] oddziałujący na widza atmosferą grozy, niepokoju, tajemniczości”²² – nie jest pojęciem homogenicznym, choć za jego obli-gatoryjny składnik należałoby uznać „eksplorowanie sytuacji nieprawdopodobnych, w różny sposób i w rozmaitym stopniu nierzeczywistych, niemożliwych do odnalezienia w sferze bezpośrednich doświadczeń [...]”²³. Od innych odmian gatunkowych kina grozy (jak chociażby *slasher*) odróżnia go zatem niemożność racjonalnego wytłumaczenia zachodzących na ekranie wydarzeń przy jednoczesnej próbie wywołania w widzach uczucia lęku i niepewności.

Wśród ponad dwóch i pół tysięcy filmów nakręconych w Imperium Rosyjskim horrory stanowią jedynie niewielki odsetek, albowiem liczba obrazów, które z różnymi zastrzeżeniami (jak również biorąc pod uwagę obecny stan badań) można zaliczyć do kategorii kina grozy, nie przekracza najprawdopodobniej kilkunastu tytułów. Odnoto-wać również wypada, iż kino przedrewolucyjne niemal w całości zdominowane zostało przez melodramaty, a także wszelkiej maści filmy awanturnicze, salonowe czy przedstawiające sceny z życia cyrkowców i akrobatów²⁴. Kolejną rzeczą, na którą trzeba zwrócić uwagę, jest fakt, że znakomita większość nakręconych w państwie Mikołaja II horrorów filmowych niestety nie zachowała się do naszych czasów, zaś najbardziej prawdopodobną wersją utraty tych nieocenionych dziś zabytków jest ich zniszczenie (ewentualnie: zaginięcie) w czasie działań wojennych na terytorium ZSRR w latach 1941-1945 (w mniejszym stopniu także w okresie I wojny światowej).

Chronologicznie rzecz ujmując, początki eksperymentów z kinem grozy w Impe-rium Rosyjskim sięgają schyłku pierwszej dekady XX wieku, są zatem „spóźnione” o ponad dziesięć lat w stosunku do artystycznych poszukiwań pionierów tego gatunku w Europie – Francuza Georges Mélièsa (*Rezydencja diabła – Le manoir du diable*, 1896; *Zaczarowana gospoda – L’auberge ensorcelée*, 1897) czy Anglika George’a Alberta Smitha (*Nawiedzony zamek – The Haunted Castle*, 1897; *Fotografowanie ducha – Photographing a Ghost*, 1898). Za pierwszy rosyjski horror najczęściej uznaje się zaginiony dziś film *Wij (Buï)* w reżyserii Wasilija Gonczarowa i według scenariusza, który sam reżyser opracował na podstawie opowiadania Mikołaja Gogola pod tym samym tytułem.

Gonczarow (1861-1915), nie bez racji nazywany pierwszym rosyjskim reżyserem filmowym, pochodził z mieszczańskiej rodziny z Woroneża. Przez szereg lat pracował jako urzędnik na kolei, jednakże od najmłodszych lat przejawiał zainteresowanie tea-trem i nawet sam próbował swoich sił jako autor sztuk scenicznych. W roku 1908, już jako człowiek w sile wieku, wyjechał do Moskwy, gdzie zetknął się z Aleksandrem Drankowem, zaś efektem kooperacji obu mężczyzn był właśnie wzmiankowany po-

²² *Kino*, red. K. Damm, B. Kaczorowski, Warszawa 2000, s. 134.

²³ A. Has-Tokarz, *Spoleczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*, „Folia Bibliologica” 1996/1997, vol. XLIV/XLV, s. 64.

²⁴ Zob. L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 726.

wyżej film *Stienka Razin*. W kolejnych latach Gonczarow współpracował także z innym pionierem kinematografii rosyjskiej – Aleksandrem Chanżonkowem – w którego wytwórni filmowej („Dom Handlowy Chanżonkowa”) wyreżyserował między innymi takie filmy, jak *Rosyjski ślub XVI stulecia* (*Русская свадьба XVI столетия*, 1909), *Wańka-klucznik* (*Ванька-ключник*, 1909) czy szczególnie istotny dla niniejszego opracowania obraz *O rólności na cmentarzu* (*В полночь на кладбище*, 1909/1910). Mniej więcej w tym samym czasie w życiu Gonczarowa pojawił się krótki epizod współpracy z moskiewskimi oddziałami francuskich wytwórni filmowych Pathé i Gaumont²⁵.

O pierwszym rosyjskim horrorze filmowym nie wiadomo zbyt wiele. *Wij* wszedł na ekrany kin 14 (27) listopada 1909 roku, a cytowany już wcześniej Wieniamin Wiszniewski zwraca uwagę, że jego tytuł poprzedzała adnotacja „Stary małorosyjski przekaz według M. W. Gogola”²⁶. Sceny do filmu kręcone były w moskiewskiej filii wytwórni braci Pathé (Société Pathé Frères), zaś autorem zdjęć był Joseph-Louis Mundwiller, szerzej znany światu filmowemu pod pseudonimem artystycznym Georges Meyer. Metraż *Wija* był jak na owe czasy spory (295 metrów), wiadomo również, że odtwórcami głównych ról byli aktorzy I. Langfeld, A. Płatonow oraz W. Dalska²⁷. Do naszych czasów zachowało się także kilka zdjęć plakatów do filmu, na których tytułowy demon sportretowany jest jako gigantyczne monstrum, któremu rekwizytorzy podnoszą powieki przy pomocy potężnych wideł²⁸. Olga Buriennina-Pietrowa pisze o tym obrazie następująco:

[...] Wasilij Gonczarow nakręcił film [...], w którym ekranizacja prozy Gogola zawierała w sobie, jak się wydaje, niemało efektów specjalnych, wywołujących w widzach uczucie trwogi i wyczekiwania oraz poczucie nadciągającego strachu. Wysoce prawdopodobne jest też, że reżyser zastosował w swoim obrazie sporo elementów suspense, które w konsekwencji znalazły odzwierciedlenie w estetyce [...] Alfreda Hitchcocka²⁹.

Oczywiście rozważania cytowanej autorki pozostają jedynie w sferze jej przypuszczeń, trudno wszak obwiniać badaczkę o brak konkretów w przypadku omawiania filmu uznanego za zaginiony. Nie zmienia to jednak faktu, że *Wij* Wasilija Gonczarowa na trwałe zapisał się w annałach kina, i mimo że współcześnie posiada status utraczonego, to jednak pozostanie zapamiętany jako pierwszy rosyjski fabularny film grozy.

²⁵ Zob szerzej: Н. Зоркая, *История отечественного...*, s. 38-45.

²⁶ Zob. *Летопись российского кино. 1863-1929*, ред. В. Фомин, Москва 2004, s. 85.

²⁷ Znane są tylko inicjały imion odtwórców głównych ról, nie jest także jasne, który z aktorów wcielił się w konkretną postać na ekranie.

²⁸ Пор. М. Македонский, «Поднимите мне веки». *Образ Вия в кино*, „Cabinet de l'Art” 2018, № 15, s. 90.

²⁹ О. Буренина-Петрова, *Литература на экране*, „Wiener Slawistischer Almanach” 2017, № 79, s. 207.

Niemal równocześnie z *Wijem* Gonczarow pracował nad zdjęciami do swoich kolejnych dzieł. Dość wspomnieć, że w samych latach 1909-1910 spod ręki reżysera wyszło aż 16 filmów, choć należy jednocześnie mieć na względzie, że rosyjska produkcja filmowa początku XX wieku diametralnie różniła się od tej, którą znamy współcześnie: liczba aktorów była ograniczona do paru osób, budżet i rekwizyty z reguły szczątkowe, długość każdego z obrazów co do zasady nie przekraczała kilku minut, a zdjęcia trwały po pięć-sześć dni.

W roku 1910 na ekrany rosyjskich kin wszedł kolejny film, który z punktu widzenia niniejszego opracowania nie może zostać pominięty. *O północy na cmentarzu* (*В полночь на кладбище*; inny tytuł: *Fatalny zakład*³⁰ – *Роковое напу*), bo o ten obraz tu chodzi, był drugim w historii kina rosyjskiego horrorem i drugim filmem Wasilija Gonczarowa nakręconym w tym gatunku. Choć (podobnie jak *Wij*) współcześnie uznawany jest za zaginiony, to jednak wiadomo o nim nieco więcej niż o pierwszym horrorze rosyjskim. *O północy na cmentarzu* powstało w „Domu Handlowym Chanżonkowa” – jednej z pierwszych rosyjskich wytwórni filmowych, założonej w 1906 roku, sześć lat później przemianowanej na spółkę akcyjną „A. Chanżonkow & Co.”³¹, w 1917 roku przeniesionej do Jałty, a znacjonalizowanej kolejne dwa lata później. Aleksander Chanżonkow, swego rodzaju rosyjski człowiek renesansu, był między innymi przedsiębiorcą, organizatorem sztuki filmowej, reżyserem, scenarzystą i autorem nieocenionych dziś wspomnień *Pierwsze lata kinematografii rosyjskiej*³², wydanych w Związku Radzieckim w roku 1937, a więc w szczytowym okresie wielkiego stalinowskiego terroru.

O północy na cmentarzu zaprezentowano szerokiej widowni 30 stycznia (12 lutego) 1910 roku, chociaż zdjęcia do filmu były ukończone jeszcze w roku 1909. Jak odnotowuje w swojej książce sam Chanżonkow:

Późną jesienią 1910 r.³³ nakręciliśmy jeszcze dwa niewielkie obrazy: *W czasach studenckich* i *Fatalny zakład*. Oba według oryginalnych librett, przy czym prezentacja tego drugiego miała być dostosowana w czasie do Świąt Bożego Narodzenia, kiedy to zwyczajowo pokazywało się publice coś „straszego”. Autorem zdjęć był Louis Forestier, który niedawno przybył z zagranicy, a następnie podjął pracę u nas³⁴.

Jak wspomniano, reżyserem i autorem scenariusza do filmu był Wasilij Gonczarow, zaś rolę cytowanego powyżej Chanżonkowa można by współcześnie określić mianem

³⁰ „Zakład” w rozumieniu: „Umowa między osobami będącymi odmiennego zdania [...] «założyć się o coś»”. Zob. *Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Szymczak, t. 3, R-Z, s. 854.

³¹ Założycielem tego przedsiębiorstwa był bratanek Aleksandra Chanżonkowa – Aleksiej, zaś sam Aleksander dowiedział się o tym fakcie przypadkowo, zob. A. Ханжонков, *Первые годы русской кинематографии. Воспоминания*, Москва – Ленинград 1937, s. 126.

³² Co ciekawe, na obwolucie tej książki widnieje inny tytuł, a mianowicie *Первые годы русской кинопромышленности (Pierwsze lata rosyjskiego przemysłu filmowego)*.

³³ Autor myli się dokładnie o rok – zdjęcia do filmu *O północy na cmentarzu* były ukończone jesienią 1909 roku.

³⁴ A. Ханжонков, *Первые годы...*, s. 38.

producenta czy mecenas. *Fatalny zakład* został zrealizowany na taśmie o długości 150 metrów³⁵ (co odpowiadało wówczas około 6 minutom filmu), a jego budżet wynosił 82 ruble i 50 kopiejek³⁶. Główne role odegrali w nim aktorzy Aleksandra Gonczarowa³⁷, Władysław Maksimow oraz niekwestionowana gwiazda ekranu tamtego okresu – Iwan Mozzuchin.

Fabula filmu, który Borys Lichaczow określa jako „pierwszą próbę stworzenia filmu «internacjonalnego»” przedstawia się mniej więcej następująco: młody mężczyzna przyjmuje zakład o to, że samotnie uda się o północy na cmentarz i na dowód swojego tam pobytu wetknie kindżał w znajdujący się na jednym z nagrobków krzyż. Cała sytuacja układa się po jego myśli aż do momentu, kiedy młodzieniec niepostrzeżenie dla siebie przybija do krzyża połę własnego płaszcza. Próbując opuścić „fatalne” miejsce, nie może się jednak ruszyć, omyłkowo zakładając, że przetrzymuje go tam jakaś pozaziemska siła. W efekcie z przerażenia traci zmysły³⁸.

Ponieważ film Gonczarowa i Chanżonkowa z założenia miał być „internacjonalny”, toteż autorzy zdecydowali się wyświetlić go także poza granicami Imperium Rosyjskiego. W Europie nikt jednak nie był specjalnie zainteresowany demonstracją szerokiej publiczności dzieła dwóch rosyjskich filmowców, dlatego też po zrealizowaniu *O północy na cmentarzu* Chanżonkow na pewien czas powrócił do „sprawdzonej” estetyki, kręcąc między innymi ekranizacje klasyki rosyjskiej literatury.

Olga Burienina-Pietrowa zwraca uwagę, że w filmie Gonczarowa emocjonalną podstawę fabuły stanowił motyw lęku wywołanego nadprzyrodzonymi, fantastycznymi wydarzeniami, zaś widzowie obserwujący przebieg akcji na ekranie nie mogli wyzbyć się ogarniającego ich uczucia grozy i niepewności³⁹. Wypada zatem wyrazić przypuszczenie, że być może owe pierwsze w historii kinematografii rosyjskiej filmy w jakimś stopniu wpłynęły jednak na kino europejskie, które na zaraniu drugiej dekady XX wieku zaczęło silnie akcentować właśnie tego typu pierwiastki. Najbardziej uwidoczniło się to oczywiście w estetyce niemieckiego ekspresjonizmu i twórczości takich reżyserów, jak Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau czy Fritz Lang.

Ekspresjonizm niemiecki był ściśle powiązany z ówczesną kondycją psychiczną społeczeństwa Republiki Weimarskiej, tragicznie doświadczonego zarówno poprzez klęskę Cesarstwa Niemieckiego w I wojnie światowej, jak też za sprawą upadku rewolucji listopadowej w 1919 roku. „Dla ekspresjonistów – pisze Anita Has-Tokarz

³⁵ В. Вишнеvский, *Фильмография кинопроизводства А.А. Ханжонкова*, [в:] А. Ханжонков, *Первые годы...*, с. 148.

³⁶ W ostatniej dekadzie panowania cara Mikołaja II wysokości budżetu omawianego filmu odpowiadało na przykład miesięczne wynagrodzenie nauczyciela starszych klas w gimnazjum dla dziewcząt.

³⁷ Zbieżność nazwiska aktorki z nazwiskiem reżysera jest przypadkowa.

³⁸ Zob. Б. Лихачёв, *Кино в России (1896-1926). Материалы к истории русского кино. Часть I, 1896-1913*, Ленинград 1927, с. 67-68.

³⁹ О. Буренина-Петрова, *Цирк в пространстве культуры. Новое литературное обозрение*, Москва 2015, с. 424.

w jednej z najważniejszych polskojęzycznych publikacji poświęconych horrorowi filmowemu – historia jest rzeczywistą sferą zmagania się dobra i zła [...] Z tego względu ekspresjoniści zwracają się ku epokom i nurtom, w których dostrzec można intensywną emanację ducha (np. gotyckie średniowiecze, gotycyzm oświeceniowy)”⁴⁰. Ekspresjonizm przedkładał ostre walory nad łagodne, uwypuklał rolę dysonansu estetycznego, akcentował groteskę jako jeden ze środków wyrazu, ochoczo korzystał z dysharmonii i hiperbolizacji⁴¹, a zatem jakości, które w większym lub mniejszym stopniu były obecne w filmie Gonczarowa i Chanżonkowa z roku 1910.

Ten sam rok miał przynieść kinu Imperium Rosyjskiego jeszcze jeden film, który z pewnymi zastrzeżeniami także można by zaliczyć do kategorii kina grozy. *Dama pikowa* (*Пиковая дама*), bo temu obrazowi należy teraz poświęcić parę słów, w przeciwieństwie do filmów scharakteryzowanych powyżej zachowała się (nie licząc plansz z napisami) do czasów współczesnych, a więc szczegółowe omawianie jej wykraczałoby poza ramy tematyczne niniejszego artykułu. Warto tym niemniej wspomnieć, że reżyserem pierwszej ekranizacji *Damy pikowej* był Piotr Czardynin (1873-1934), film został zrealizowany w wytwórni „Dom Handlowy Chanżonkowa” na taśmie o długości 285 metrów⁴² (trwa nieco ponad 15 minut), zaś za scenariusz do jego nakręcenia posłużyło w większym stopniu libretto opery Piotra Czajkowskiego z roku 1890 niżli opowiadanie Aleksandra Puszkina pod tym samym tytułem. Był to na owe czasy zabieg oczywisty, ponieważ liczba scen, z których składały się pierwsze filmy, w przybliżeniu odpowiadała liczbie scen w inscenizacji operowej czy dramatycznej, zaś twórcy posiadali raczej mgliste pojęcie o montażu zapewniającym większą kondensację fabuły⁴³. Z tego też powodu ekranizacja libretta okazała się nie tyle wyjściem z kryzysowej sytuacji, ile po prostu pozwalała na wygodną ucieczkę od karkołomnej na owe czasy próby ekranizacji całego opowiadania, która to próba z dużą dozą prawdopodobieństwa zakończyłaby się fiaskiem.

Dwa lata później (dokładnie: 1 grudnia 1912 roku) światło dzienne ujrzał kolejny horror – *Tajemnica domu nr 5* (*Тайна дома № 5*) w reżyserii Kaia Hansena. Film ten, podobnie jak wspomniana powyżej *Dama pikowa*, zachował się do naszych czasów (również bez plansz z napisami), był więc już obiektem badań historyków kina, przy czym nie tylko w Rosji⁴⁴. John Gordon Melton w swojej słynnej encyklopedii *Księga wampirów* wyraża pogląd, że był to „być może pierwszy w historii film o wampirach”⁴⁵, zaś Borys Lichaczow zwraca uwagę, iż obraz jest ciekawym przykładem

⁴⁰ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 87.

⁴¹ Ibidem, s. 87-88.

⁴² Б. Лихачёв, *Кино в России...*, с. 70.

⁴³ Рог. с. Гинзбург, *Кинематография дореволюционной...*, с. 121.

⁴⁴ Zob. np. R. Kinnard, *Horror in Silent Films. A Filmography, 1896-1929*, Jefferson 1995, p. 50; D.J. Youngblood, *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Wisconsin 1999, p. 94-95; Ch. Workman, T. Howarth, *Tome of Terror. Horror Films of the Silent Era*, Baltimore 2016, p. 101.

⁴⁵ J.G. Melton, *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, 3rd ed., Detroit 2011, p. XIV.

próby stworzenia „salonowego kryminału z mistycznym tłem”⁴⁶. *Tajemnica domu nr 5* zrealizowana została w moskiewskiej filii wytwórni braci Pathé na taśmie o długości 740 metrów (trwa 28 minut), autorami zdjęć byli Aleksander Lewicki i Georges Meyer, a w główne role wcielili się Wiera Paszenna, Michaił Doronin i Borys Piasecki⁴⁷.

Film miał niejednoznaczną prasę: dwutygodnik „Kine-żurnal” doceniał wysiłek twórców i grę aktorską („Zachowało się u nas jeszcze całkiem sporo tego typu legend, które zawsze mocno oddziałują na psychikę publiczności. Dany obraz bezwzględnie odnosił będzie sukcesy, czemu sprzyja dodatkowo świetna gra W.N. Paszennej”⁴⁸), za to Borys Lichaczow uważał, że „nawet uczestnictwo Paszennej i Piaseckiego – gwiazd tamtego okresu – nie uchroniło filmu przed fiaskiem”⁴⁹. *Tajemnica domu nr 5*, jak wspomniano, nie jest filmem zaginionym, dlatego też na powyższych informacjach wypada zakończyć rozważania na jej temat⁵⁰.

Ostatnie lata funkcjonowania Imperium Rosyjskiego przynieść miały przynajmniej jeszcze cztery filmy grozy, o których wypada czy raczej należy tutaj wspomnieć. Dwa z nich uważane są współcześnie za zaginione, jeden zachował się w części, a jeden w całości. W roku 1915, w odstępie zaledwie trzech miesięcy, powstały dwa obrazy, które z definicji wpisują się w ramy tematyczne niniejszego artykułu: w sierpniu Wiaczesław Turzański⁵¹ nakręcił *Tulającą się w zaświatach* (*Загробная скиталица*)⁵², w listopadzie zaś Władysław Starewicz przedstawił widowni swoje najnowsze dzieło pod tytułem *Portret* (*Портрет*).

Pierwszy z wymienionych horrorów nie zachował się niestety do naszych czasów, jednak dzięki recenzjom zamieszczonym w przedrewolucyjnych periodykach poświęconych kinu, można pokusić się o sformułowanie ogólnych sądów dotyczących okoliczności jego powstania. Film został nakręcony na podstawie scenariusza modnego w początkach lat dwudziestych pisarza Anatolija Kamińskiego, powstał w wytwórni „Dom Handlowy A. Tałdykin, N. Kozłowski & Co.”, był trzyczęściową produkcją o łącznej długości 1100 metrów, trwał około 40 minut, a zaprezentowany został 6 (19) sierpnia 1915 roku. Co ciekawe, w jedną z głównych ról wcielił się sam reżyser,

⁴⁶ Б. Лихачёв, *Кино в России...*, с. 109-110. Wieniamin Wiszniewski z kolei określa dzieło Hansena mianem filmu „kryminalno-przygodowego”. Zob. В. Вишневикий, *Художественные фильмы...*, с. 24.

⁴⁷ В. Иванова i in., *Каталог сохранившихся...*, с. 124.

⁴⁸ „Кине-журнал” 1912, № 21, с. 17.

⁴⁹ Б. Лихачёв, *Кино в России...*, с. 110.

⁵⁰ Garść informacji o tym filmie można odnaleźć w publikacji: Ф. Кавендиш, *Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино*, „Киноведческие записки” 2004, № 69, с. 204-245.

⁵¹ Na emigracji (od roku 1920 i aż do swojej śmierci w 1976) posługiwał się imieniem Wiktor.

⁵² Alternatywne tytuły: *Kobieta-wampir* (*Женщина-вампир*) oraz *Bajka niebios bez końca i początku* (*Сказка небес без конца и начала*). W jednym z artykułów zaproponowano przekład tytułu tego filmu jako „Wędrownica zagrobna”, M. Kamińska, M. Mikołajczyk, *Wampir z realso. O horrorach w kinematografii krajów socjalistycznych*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, t. 3, Kraków 2021, s. 59.

a partnerowała mu między innymi Olga Bakłanowa – dziewiętnastoletnia wówczas dziewczyna, której talent aktorski na dobre rozbłysł dopiero po emigracji do Stanów Zjednoczonych (przede wszystkim za sprawą głośnego i skandalizującego horroru *Dziwolągi* (*Freaks*) z roku 1932 w reżyserii Toda Browninga).

Krytyka odniosła się do dzieła Turzanskiego zdecydowanie sceptycznie. Warto przytoczyć fragmenty dwu recenzji z dwóch różnych czasopism – zupełnie odmiennych stylistycznie, choć równie zjadliwych:

Mieszkają w jednym domu dwie siostry, z których jedna jest zamężna, druga zaś często miewa omdlenia. Dzieje się tak, ponieważ zamężna siostra jest wampirem wysysającym nocami krew z żywych ludzi. Wampirem jest zaś dlatego, że pewien malarz kiedyś i gdzieś uwiódł pewne dziewczę. Potem dziewczę zmarło, a w zasadzie to nie do końca zmarło, tylko ponownie pojawiło się na świecie⁵³.

Należy docenić aktorkę grającą kobietę-wampira. Swoich krwiożerczych min i pożądlivego wysysania krwi bez wątpienia uczyła się w ogrodzie zoologicznym, obserwując tygrysy i lamparty w czasie karmienia ich surowym mięsem. [...] sama koncepcja wampiryzmu zrodziła się właśnie z obserwacji płonienia mężczyzny w ogniu kobiecej namiętności. [...] Należy szanować ekran – to nie jest miejsce na błazenadę⁵⁴.

Powyższe wycinki pochodzą z czasopism, które pojawiły niemal równocześnie: „Projektor” – w październiku 1915 roku, „Pegaz” zaś miesiąc później. Oba periodyki powstały niejako z potrzeby chwili, stając się odpowiedzią na gwałtowny i dynamiczny rozwój kina rosyjskiego w połowie drugiej dekady XX wieku. Różniło je przede wszystkim to, że „Projektor” adresowany był zasadniczo do specjalistów, „Pegaz” z kolei skupiał się w głównej mierze na zaspokajaniu gustów estetycznych przeciętnego widza. Pierwszy z nich był raczej szczupłych rozmiarów dwutygodnikiem, podczas gdy drugi – dość okazałym objętościowo tomem ukazującym się w odstępach miesięcznych. Tym, co łączyło oba czasopisma była niezdrowa wręcz potrzeba punktowania ułomności konkretnego obrazu oraz bezlitosnego piętnowania „oderwania filmów od rzeczywistości”. Autorzy artykułów pomieszczonych w „Pegazie” i „Projektorze” pozostawali z reguły głusi na fakt, że kino jest dziedziną młodą, na każdym kroku usiłując porównywać jakość powstających w Imperium Rosyjskim filmów z arcydziełami należącymi do innych gałęzi sztuki. „Pegaz” wyśmiewał jednak owe filmy w sposób żartobliwy, inteligentnie ironiczny, „Projektor” zaś na ogół poważnie i drobiazgowo dokonywał krwawej wiwisekcji danego dzieła. Także cytowany już na przestrzeni niniejszego artykułu Wieniamin Wiszniewski określił film Wiaczesława Turzanskiego „Niedorzecznym dramatem o dziewczynie, która po śmierci przeistacza się w wampira”⁵⁵.

⁵³ „Проектор” 1916, № 19, с. 14.

⁵⁴ „Пегас” 1916, № 5, с. 80-81.

⁵⁵ В. Вишневский, *Художественные фильмы...*, с. 61.

Niedługo po *Kobiecie-wampirze* powstał bardzo ważny film w reżyserii Władysława Starewicza. *Portret*, bo temu obrazowi należy poświęcić teraz nieco uwagi, pomysłany był jako produkcja trzyczęściowa o łącznej długości 1200 metrów. Wyprodukowany w autorskim atelier Władysława Starewicza film ujrzał światło dzienne 10 (23) listopada 1915 roku, zaś jego dystrybucją zajął się wzmiankowany już powyżej Komitet Skobielewski⁵⁶. *Portret* zachował się jedynie w części, bowiem z 44 minut do naszych czasów dotrwał fragment niespełna ośmiominutowy, przy czym zaginęły też skonstruowane specjalnie dla niego oryginalne plansze z napisami. Z relacji jednego z cytowanych już badaczy kina przedrewolucyjnego wynika, że film oparto na opowiadaniu Mikołaja Gogola pod tym samym tytułem, jednakże w stosunku do oryginału „jego fabuła została w sposób znaczący przerobiona i zmodyfikowana”⁵⁷.

Oddział Recenzji Komitetu Kinematografii Ludowego Komisariatu Oświaty wyraził się o dziele Starewicza umiarkowanie pochlebnie:

Udało się przedstawić jedynie gołą fabułę – cała złożoność wątku psychologicznego pozostała w stanie nienaruszonym, a zawarta w oryginalnym utworze groza jest tu nieobecna. Zasadniczo jednak produkcja nie należy do nieudanych: szczegóły realiów życia codziennego są zachowane i obraz może posłużyć jako ilustracja do opowiadania⁵⁸.

Dzisiaj, po upływie przeszło wieku, trudno się jednak z taką konstatacją zgodzić w stu procentach. W zachowanych fragmentach w sposób aż nadto czytelny ujawnia się siła fantastyki Gogola, zaś „goła fabuła” jest tylko pretekstem do wysunięcia na plan pierwszy spektakularnych możliwości zekranizowania autorskiego stylu wielkiego rosyjskiego pisarza⁵⁹.

Władysław Starewicz (1882-1965) przeszedł jednak do historii nie jako reżyser jednego z pierwszych rosyjskich horrorów filmowych, ale przede wszystkim zapamiętany zostanie w roli twórcy i popularyzatora filmu lalkowego oraz „czarodzieja efektów filmowych, zdolnego urzeczywistnić na ekranie nawet najtrudniejsze i najbardziej wymyślne zadanie inscenizacyjne”⁶⁰. Nawiasem mówiąc, chwytły, które stosował (elementy trickowe i wszystko to, co zwykło się współcześnie określać terminem „efekty

⁵⁶ В. Иванова и другие, *Каталог сохранившихся...*, с. 268.

⁵⁷ В. Вишневский, *Художественные фильмы...*, с. 74.

⁵⁸ „Кино-бюллетень”. *Указатель просмотренных картин Отделом рецензий Кинографического комитета Народного комиссариата просвещения РСФСР*, № 1-2, Москва 1918, с. 9.

⁵⁹ Пор. О.Д. Буренина, *За кадром (поэтика экранизации)*, [в:] *Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного. Материалы международной научной конференции, 20-22 мая 2010 г., ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН*, ред. Н.А. Фатеева, Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Научный центр междисциплинарных исследований художественного текста, Москва 2011, с. 525-526.

⁶⁰ M. i M. Hendrykowsy, *Pierwsza ekranizacja „Pana Twardowskiego”*, „Images” 2017, vol. XX, nr 29, s. 150.

specjalne”) sprawiły, że zyskał on miano rosyjskiego Georges’a Méliès’a⁶¹. Nie wolno wszelako zapominać, iż ten urodzony w Moskwie artysta był z pochodzenia Polakiem, chociaż należy uczciwie przyznać, że swe najważniejsze dzieła stworzył przede wszystkim w Rosji, a następnie we Francji, dokąd przez Półwysep Krymski wyemigrował z ogarniętego wojną domową kraju⁶².

Tym bardziej dojmujący jest fakt, że kolejna ekranizacja *Wija* – właśnie w reżyserii Starewicza – nie zachowała się do naszych dni. Mowa tu o filmie z roku 1916, choć niekiedy (zarówno w publikacjach rosyjskojęzycznych, jak i w polskich oraz – szerzej: europejskich) można natknąć się na niezweryfikowane informacje, jakoby istniała jeszcze jedna – wcześniejsza ekranizacja tego opowiadania Mikołaja Gogola, która także wyszła spod ręki „rosyjskiego Méliès’a”⁶³. Powielanie błędu przypisywania Władysławowi Starewiczowi reżyserii *Wija* z 1912 roku wynika być może z faktu, że rzeczywiście 2 maja tego roku w Saratowie zrodziło się dzieło oparte na utworze rosyjskiego pisarza i pod tym samym tytułem, był to jednak „mówiący obraz” (*говорящая картина*) w wykonaniu Tichona Piddubnego⁶⁴, nie zaś film fabularny *sensu stricto*. Mało prawdopodobne jest przy tym, by reżyser chciał kręcić kolejny film na podstawie tego samego materiału literackiego w odstępie zaledwie kilku lat.

O *Wiju* z roku 1916 wiadomo jeszcze mniej niż o jego o siedem lat młodszym „pierwowzorze” autorstwa Wasilija Gonczarowa. Na dobrą sprawę zagadką pozostaje nawet dokładna data powstania tego filmu, ponieważ w różnych opracowaniach opublikowanych na przestrzeni wielu dziesięcioleci, obok wzmiankowanego roku 1916 można natknąć się najczęściej na lata 1913, 1917⁶⁵, a nawet 1918/1919. W kontekście tej ostatniej daty jako miejsce zdjęć wymieniana jest Jałta, dokąd po rewolucji Władysław Starewicz wraz z żoną i dwiema córkami wyjechał niedługo po przeniesieniu się tam ekipy filmowej Aleksandra Chanzonkowa. Spod ręki autora *Portretu* wyszli wówczas między innymi *Łżemasoni* (inny tytuł: *Cagliostro – Лжемасоны / Калиостро*), *Jarmark soroczyński* (*Сорочинская ярмарка*) czy *Noc majowa* (*Майская ночь*)⁶⁶. Wydaje się, że określenie czasu powstania *Wija* na rok 1918 nie jest całkowicie bezzasadne – szczególnie, gdy weźmie się pod uwagę premierę filmu, która miała miejsce w roku następnym. Ekspersi zrzeszeni wokół Państwowego Centralnego Muzeum Kina w Moskwie zdecydowanie opowiadają się jednak za rokiem 1916 jako momentem pojawienia się ekranizacji prozy Gogola w reżyserii Starewicza, sam Chan-

⁶¹ Zob. К. Ахметов, *Кино как универсальный язык. Лекции о кинематографе*, Москва 2019, c. 133.

⁶² Więcej na ten temat: P. Sitkiewicz, *Uczony i czarodziej. Zmienne koleje losu mistrza Starewicza*, „Images” 2015, vol. 17, nr 26, s. 305 i n.

⁶³ Zob. np. M. Kamińska, M. Mikołajczyk, *Wampir z realsoc...*, s. 59.

⁶⁴ В. Вишневский, *Художественные фильмы...*, c. 146.

⁶⁵ Zob. np. Ф. Раззаков, *Как уходили кумиры. Последние дни и часы народных любимцев*, Москва 2005, c. 360.

⁶⁶ Пор. С.А. Говердовская-Привезенцева, *История мирового кино. Россия*, Владимир 2019, c. 45.

żonkowi zaś – jak na ironię – w swoich memuarach ani słowem nie wspomina o realizacji *Wija* w wytwórni na Krymie⁶⁷.

Wiemy dziś, że dzieło Starewicza nie było filmem lalkowym, a „pełnoprawnym” obrazem z realnymi aktorami: w rolę wiedźmy wcieliła się popularna wówczas aktorka Marija Bołdyriewa, a Chomę Bruta grał Siergiej Kusiewicki⁶⁸. Nie znamy jednak metrażu filmu, nie dysponujemy żadnymi informacjami na temat jego budżetu, dystrybucji ani szczegółów z planu zdjęciowego – historycy kina są w tej kwestii skrajnie powściągliwi, a źródła nieznacznie milczą.

Na dobrą sprawę jedynym zachowanym w całości horrorem filmowym powstałym w państwie Mikołaja II jest *Dama pikowa* (*Пиковая дама*) z roku 1916 w reżyserii Jakowa Protazanowa – paradoksalnie: w latach późniejszych jednego z mistrzów radzieckiej komedii filmowej epoki wczesnego ZSRR. Literatura krytyczna poświęcona temu filmowi jest, co naturalne, bogata, toteż powielanie zawartych w niej treści całkowicie mijałoby się z celem niniejszego artykułu. Dzieło Protazanowa dedykowane są studia i rozprawy nie tylko w języku rosyjskim czy polskim – *Dama pikowa* stała się również wdzięcznym obiektem badań filmoznawców, kulturologów czy historyków kina na zachodzie Europy⁶⁹ oraz w Stanach Zjednoczonych⁷⁰.

W niniejszym opracowaniu przywołano w sumie dziewięć tytułów, które z różnymi zastrzeżeniami mogą zostać zaklasyfikowane jako horrory. W liczbie tej znajduje się także jedno dzieło niestanowiące filmu w ścisłym tego słowa rozumieniu, a mianowicie utwór, który zwykło się określać „mówiącym obrazem”. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że spośród ponad dwóch tysięcy zaginionych filmów nakręconych w Rosji carskiej znajdują się także inne dzieła należące do tego gatunku, do których dotarcie wymagałoby jednak przeprowadzenia kwerend zakrojonych na daleko większą skalę. Z całą pewnością także rezultaty takich badań rozsądziłyby szczupłe ramy objętościowe jednego artykułu naukowego. Niektóre z tytułów utraconych filmów zrealizowanych w Imperium Rosyjskim w sposób pośredni sugerują, że zaszeregowanie ich do kategorii kina grozy może nie być całkowicie pozbawione sensu. Warto przytoczyć w tym miejscu choćby kilka z nich: *Mróz na skórze* (*Мороз по коже*, 1912, reż. Władimir Kasjanow), *Tajemnica portretu profesora Insarowa* (*Тайна портрета профессора Инсарова*, 1913, reż. Jewgienij Bauer), *Życie w śmierci* (*Жизнь в смерти*, 1914, reż. Jewgienij Bauer), *Licho jednookie* (*Лихо одноглазое*, 1916, reż. Mikołaj Łarin), *Obca dusza* (*Чужая душа*, 1916, reż. Jewgienij Bauer).

⁶⁷ Odnosi się do tego za to Wieniamin Wiszniewski w zestawionej przez siebie *Filmografii Wytwórni A.A. Chanżonkowa*, zamieszczonej we wspomnieniach słynnego producenta, i to właśnie on datuje pojawienie się *Wija* w reżyserii Starewicza na rok 1919, В. Вишневецкий, *Фильмография кинопроизводства...*, s. 172.

⁶⁸ Przy nazwisku Kusiewickiego omyłkowo znalazł się inicjał imienia „F.”. Ibidem.

⁶⁹ Zob. np. D.J. Youngblood, *The return of the native. Yakov Protazanov and Soviet cinema*, [in:] R. Taylor (red.), *Inside the Film Factory*, London 1991, p. 103-122.

⁷⁰ Np. B. Wilson, *Revolutionary Norms. The Cinema of Yakov Protazanov*, Wisconsin 2017, p. 77-113.

Z drugiej jednak strony należy mieć na uwadze, że już od zarania kinematografii twórcy z rozmysłem uciekali się do stosowania tytułów chwytliwych, intrygujących, a nierzadko także szokujących, co doprowadzić miało oczywiście do zgromadzenia przed ekranami kin jak największej rzeszy widzów.

Poświęcenie badań naukowych artefaktom utraconym – czy to filmom, czy tekstom, czy wreszcie pozostałym wytworom cywilizacji ludzkiej – wydaje się zadaniem karkołomnym, a już z całą pewnością obarczone jest sporą dawką ryzyka. Niniejszy artykuł miał jednak na celu ukazanie jak najpełniejszego oglądu okoliczności powstania zaginionych dziś (bądź tylko częściowo zachowanych) horrorów filmowych, nakręconych w państwie ostatniego cara Rosji. Tam, gdzie było to możliwe, autor tekstu dołożył wszelkich starań, by przywołać także świadectwa recepcji każdego z dzieł; jednych – sporządzonych „na gorąco”, niedługo po premierze, innych – powstałych w dłuższej perspektywie czasu i co do zasady pomieszczonych w fachowej literaturze dotyczącej kina przedrewolucyjnego.

„Wieloletnie doświadczenie podpowiada – piszą Małgorzata i Marek Hendrykowscy – że polskich filmów należy szukać wszędzie na świecie [...]”⁷¹. Analogiczna sytuacja ma miejsce także z kinem rosyjskim: być może taśmy z zabytkami kinematografii Imperium Rosyjskiego spoczywają gdzieś na dnie archiwów filmowych – czy to w byłych republikach radzieckich, czy gdzieś w Europie, czy może wreszcie w Stanach Zjednoczonych, dokąd trafiły w rezultacie zawirowań wojennych, politycznych albo z jeszcze innego powodu. Najdoskonalszą ilustracją na poparcie tego faktu niech posłuży przykład *Światła nad Rosją* (*Свет над Россией*) – średniometrażowego filmu z roku 1947 w reżyserii Siergieja Jutkiewicza – przez wiele lat uznawanego za bezpowrotnie utracony, współcześnie zaś dostępnego już szerokiej widowni na całym świecie⁷².

Wypada zatem wyrazić głęboką nadzieję, że może kiedyś, w którymś z zakątków ziemskiego globu uda się, choćby przypadkiem, natrafić na ślad zaginionych horrorów filmowych Imperium Rosyjskiego – kinematografii tyleż fascynującej, ile zagadkowej i bezapelacyjnie kryjącej najwięcej tajemnic w całej historii kina naszych wschodnich sąsiadów.

References

„Kine-zhurnal” 1912, № 21.

„Kino-byulleten’”. *Ukazatel' prosmotrennykh kartin Otdelom retsenziy Kinematograficheskogo komiteta Narodnogo komissariata prosveshcheniya RSFSR*, nr 1-2, Moskwa 1918.

„Pegas” 1916, № 5.

„Peterburskiy listok”, 6 maja 1896 roku.

„Proyektor” 1916, № 19.

„Syn otechestva”, 6 maja 1896 roku.

⁷¹ M. i M. Hendrykowscy, *Pierwsza ekranizacja...*, s. 149.

⁷² Por. G. Marjamow, *Kremłowski cenzor. Stalin ogląda filmy*, przeł. M. Cybulski, Lublin 2019, s. 115-119.

- Akhmetov K., *Kino kak universal'nyy yazyk. Leksii o kinematografie*, Moskva 2019.
- Bazyłow L., *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986.
- Bazyłow L., Wieczorkiewicz P., *Historia Rosji*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2005.
- Budyak L.M., *Istoriya otechestvennogo kino. Khrestomatiya*, Moskva 2011.
- Burenina O.D., *Za kadrom (poetika ekranizatsii)*, [v:] *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo. Materiały mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 20-22 maya 2010 g., IRYa im. V.V. Vinogradova RAN / Ros. akad. nauk, In-t rus. yaz. im. V.V. Vinogradova, Nauch. tsentr mezhdistylinar. issled. khudozh. teksta*, red. N.A. Fateyeva, Moskva 2011.
- Burenina-Petrova O., *Literatura na ekrane*, „Wiener Slawistischer Almanach” 2017, nr 79.
- Burenina-Petrova O., *Tsirk v prostranstve kul'tury. Novoye literaturnoye obozreniye*, Moskva 2015.
- Cavendish Ph., *Ruka, vrashchayushchaya ruchku. Kinooperatory i poetika kamery v dorevoljutsionnom russkom kino*, „Kinovedcheskiye zapiski” 2004, № 69.
- Geller M., *Istoriya Rossiyskoy imperii*, t. 1, Moskva 1997.
- Geller M., *Istoriya Rossiyskoy imperii*, t. 3, Moskva 1997.
- Ginzburg S., *Kinematografiya dorevoljutsionnoy Rossii*, Moskva 1963.
- Goverdovskaya-Privezentseva S.A., *Istoriya mirovogo kino. Rossiya*, Vladimir 2019.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Has-Tokarz A., *Spoleczny obieg literatury grozy w uczniowsko-studenckim środowisku*, „FoliaBibliologica” 1996/1997, vol. XLIV/XLV.
- Hendrykowscy M. i M., *Pierwsza ekranizacja „Pana Twardowskiego”*, „Images” 2017, vol. XX, nr 29.
- Istoriya otechestvennogo kino*, red. L.M. Budyak, Moskva 2005.
- Ivanova V., Myl'nikova V., Skovorodnikova S., Tsiv'yan Yu., Yangirov R., *Velikiy Kinemo. Katalog sokhranivshikhся igrovykh fil'mov Rossii (1908-1919)*, Moskva 2002.
- Kamińska M., Mikołajczyk M., *Wampir z realsocu. O horrorach w kinematografii krajów socjalistycznych*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, t. 3, Kraków 2021.
- Khanzhonkov A., *Pervyye gody russkoy kinematografii. Vospominaniya*, Moskva – Leningrad 1937.
- Kinnard R., *Horror in Silent Films. A Filmography, 1896-1929*, Jefferson 1995.
- Kino*, red. K. Damm, B. Kaczorowski, Warszawa 2000.
- Letopis' rossiyskogo kino. 1863-1929*, red. V. Fomin, Moskva 2004.
- Likhachev B., *Kino v Rossii (1896-1926). Materiały k istorii russkogo kino. Chast' I, 1896-1913*, Leningrad 1927.
- Makedonskiy M., «Podnimate mne veky». *Obraz Viya v kino*, „Cabinet de l'Art” 2018, nr 15.
- Marjamow G., *Kremłowski cenzor. Stalin ogląda filmy*, przeł. M. Cybulski, Lublin 2019.
- Melton J.G., *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, 3rd ed., Detroit 2011.
- Mucha B., *Sztuka filmowa w Rosji. 1896-1996*, Piotrków Trybunalski 2002.
- Razzakov F., *Kak ukhodili kumiry. Posledniye dni i chasy narodnykh lyubimtsev*, Moskva 2005.
- Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv kinofotodokumentov, [v:] <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/>, nr dokumentu: 4875.
- Sitkiewicz P., *Uczony i czarodziej. Zmienne koleje losu mistrza Starewicza*, „Images” 2015, vol. 17, nr 26.
- Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Szymczak, t. 3, R-Z.
- Vishnevskiy V., *Fil'mografiya kinoproizvodstva A.A. Khanzhonkova*, [v:] A. Khanzhonkov, *Pervyye gody russkoy kinematografii. Vospominaniya*, Moskva 1945.

- Vishnevskiy V., *Khudozhestvennyye fil'my dorevoljucionnoy Rossii*, Moskva 1945.
- Wilson B., *Revolutionary Norms. The Cinema of Yakov Protazanov*, Wisconsin 2017.
- Wojnicka J., *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2012.
- Workman Ch., Howarth T., *Tome of Terror. Horror Films of the Silent Era*, Baltimore 2016.
- Youngblood D.J., *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Wisconsin 1999.
- Youngblood D.J., *The return of the native. Yakov Protazanov and Soviet cinema*, [in:] *Inside the Film Factory*, ed. by R. Taylor, London 1991.
- Zorkaya N.M., *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek*, Moskva 2014.

INFORMACJA O AUTORZE

Marcin Cybulski – dr hab., adiunkt Katedry Translatyki i Języków Słowiańskich, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. **Publikacje:** *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2013; *Proszę przyjść jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2017; *Czy w ZSRR kręcono thrillery?*, „Acta Polono-Ruthenica” 2018, nr XXIII/1, s. 51-64; *Strach po słowiańsku. O nowym rosyjskim kinie grozy*, [w:] *Przekraczanie granic. Rosyjska, ukraińska i białoruska przestrzeń literacka, kulturowa i językowa z perspektywy XXI wieku*, red. M. Kawęcka, M. Mocarz-Kleindienst, B. Siwek, M. Wideł-Ignaszczak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2020, s. 347-360. **Przekład i opracowanie:** Grigorij Marjamow, *Kremlowski cenzor. Stalin ogląda filmy*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2019.

ORCID: 0000-0002-6196-6699

Email: cybulski@kul.pl