

# НАРОДЖЕННЯ І ЗАНЕПАД ОДНОГО КІНОЖАНРУ: серіал Луї Фейяда у світовому та українському контексті

ОЛЕГ СИДОР

**Анотація.** Розглянуто соціально-художні риси, найбільш характерні для французького кримінального кіносеріалу початку ХХ століття (наприклад, для «Вампірів» Луї Фейяда). Висвітлюється низка аспектів цієї проблеми: мовні ігри, романтика сучасної реальності, значення кінематографа для художніх напрямків модернізму.

*Ключові слова:* німе кіно, кіносеріал, сюрреалізм, футуризм, Луї Фейяд.

**Постановка проблеми.** Текст є органічним продовженням наукових розвідок автора на тему напроцуд мало дослідженого у нас німого кіно на тому його етапі, коли воно із розважальної забавки перетворювалося на достоту високе мистецтво, не знімаючи із себе тягаря розважальної спектакулярності. (Серед таких досліджень — і на тему сьогоднішню, зі спробою контекстуалізації фейядових серіалів у кінорепертуарі Києва 1910-х — найважливіша розвідка: [88]). Пізня поява його, як і деякі супутні позакультурні обставини, спричинили низку парадоксальних наслідків, особливо відчутних на прикладі окремих жанрів. З одного боку, кримінальний кіносеріал (зразком та матрицею якого і виступають «Вампіри» Луї Фейяда) заторкнув проблему соціальної незахищеності індивіда у сучасному суспільстві, з іншого — заступив на територію паракультури з її культом потойбічності, здавалося б, міцно узурпованим мас-культом. Дивним чином, але перелічені ганжі обернулися непередбачуваними знахідками; розраховане на широкий і маловибагливий загал прислужилося гіперестетам (передусім сюрреалістам, частково фу-

туристам), а суто видовищні ефекти спричинили авангардові знахідки цієї доби. Сьогоднішня ж експлуатація класики потребує окремого розгляду, але вже у іншому контексті, швидше психологічно-соціологічному. Окремою сторінкою тут є і «українська складова» кіноісторії, яку ми оповідаємо принагідно, у унісон кожному з епізодів нашої розповіді, не виокремлюючи навмисно.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У своїй розвідці автор зважав (і за необхідності спирався) на класичні дослідження з історії німого кіномистецтва (передусім, звісно, Жоржа Садуля), де значна увага приділялася саме кіносеріалу Луї Фейяда [16], [54], [65], [76], [77], [78], [79], [81], [87]. Оказіально з'являються окремі розвідки (тут: Фабріса Загарі) на тему окремо взятого твору Фейяда, пов'язані із випуском відреставрованої версії цього фільму [90], чи одного із акторів-учасників такого [55], також на значущі теоретичні розвідки з поетики кіномистецтва [7], [33], [35], [68], [70], окремі з яких досить раритетні [26], [37]. Найважливішими для нас були у цьому сенсі дослідження Франціска Лакассена [38], [85]. Спирався автор і на мемуарні свідчення відповідної

доби [9], [10], [19], [24], [29], [40], [50], [51], [52], [72], [73], і на періодику різних часів [13], [30], [31], [32], [62], [71], [74], [82], на інтерв'ю з діячами культури [6]. У пригоді стали також довідкові видання [17], [21], [41], [63], [66], [80], [84], [89] і дослідження з супутніх дисциплін [22], [25], [27], [53], [75], особливо — з історії модернізму [56], [69], антології текстів [3], [46], чи навіть окремі зразки белетристики, якщо в них висвітлювалися потрібні нам реалії доби [1], [4], [14], [15], [18], [43], [49], [43], [67]. Слід окремо зауважити наявність певного прошарку української кінознавчої літератури [23], [44], [45], [36], [88] або ж літератури, так чи інакше пов'язаної із українськими реаліями [24], [28], [47], [64].

Отже, даний текст ставить собі **за мету** дослідження одного з найстаріших жанрів масової культури — фільмового кримінального серіалу — на прикладі шедевра раннього кінематографа, який сам по собі заслуговує на увагу дослідника, оскільки визнаний шедевром. Відтак наше дослідження торкається певного «перетину сенсів», спровокованих самою специфікою кінематографа. Окрім того, в українському мистецтвознавстві ця стаття є першою спробою аналізу творчості визначного французького кіномайстра Луї Фейада (1872–1925).

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Наприкінці XIX століття слововислів «вампір» набуває нового життя у контексті декадентського дискурсу — навіть у авторів, від декаденсу далеких, що властивим є і українській культурі. Так, у драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» героїня *«говорить між риданнями»* (курсив «не наш») матері свого обранця: «Не зовіть мене своєю, я не хочу бути вашим злим духом, вампіром» [67, с. 53], та за логікою п'єси вона поводить себе як вампір: після її істеричних витівок герой втрачає залишки свого здоров'я — нюанс у тім, що й героїня починає хворіти не згірш за нього, а потім і вмирає. (До речі, вампіризму як такого уникає: п'єса побутова; про те, наскільки багато вона важила для авторки, свідчить факт її авторизованого перекладу росій-

ською мовою). Себто вампіризм виявляється небезпечною зброєю, двогострою щодо власне вампіра та і його жертви. Нам важливо зрозуміти, що суспільство «срібної доби» було оптимально підготовленим до «парадигми вампіризму» — поза сільськими звичаями, як це мало місце за часів романтиків; вампіризм з'являється і в середовищі «середнього класу», тож не тільки селянка, а і панянка відтепер є поживним бульйоном вампіричної практики. Цікаво, що давні уявлення про власне вампіризм (а не його химерну психопатологічну реінкарнацію) в Україну проникають, на думку дослідників, наприкінці XIII століття через сербів-колоністів, які селяться на українських землях [27, с. 517].

Вампіричне просотує життя естетів та поетів, тікаючи з буденності. (Це може звучати як курйоз, але в Румунії кінця XIX століття дуже приблизно пам'ятали зміст ключового слова: один із персонажів п'єси Караджале «Втрачений лист» змушений пояснювати його іншому [1, с. 340], що складає разучий контраст із синкретичним розумінням цього поняття за доби романтизму, яку від згаданого автора відділяли кілька десятиліть; так, у Генріха Гейне спостерігаємо образи вампіра, перенесені і на творчість загалом йому компліментарного Ніколо Паганіні, і на персону одіозної акторки-шахрайки [15, с. 79, 122]). У одному зі своїх листів, датованих 3 вересня 1908 року, Олександр Блок зізнається адресату: «прочитав "Вампіра-графа Дракулу". Читав дві ночі і боявся страшенно. Потім втямив ще й глибину цього, незалежно від літературності» [12, с. 251]. Його колега-друг Андрій Белий ще 1903 року у вірші «Пригвожденный ужас» згадує «сивого вампіра пурпурового» [8, с. 81]. Приклади можемо продовжувати — але й наведених тут цілком вдосталь, а нам краще повернутися до головної теми нашого дослідження, де вампіризм, як стане це очевидно, має дуже номінальний стосунок до сенсу наративу — хоч вже за десяток літ він займе лідируючі позиції у кінематографічному маскульті. Однак розглядаємо не 1920–1930-ті, а середину 1910-х, якщо бути точним — другу їх половину,

коли «вампіричне» на якийсь дуже короткий відтинок часу зазнає епізодичного перекодування.

Тож, спершу сухі факти. Кіносеріал «Вампіри», що складався із 10 «епізодів»/серій загальним метражем у 504 хв. [41, с. 804], вийшов на екрани упродовж 1915–1916 років, знятий таким досвідченим у своєму ремеслі кіномайстром, як Луї Фейад, який напередодні цього створив чимало фільмів різного метражу, серед них історичні драми, комедії тощо. Однак важливою тут є навіть не їхня — справді шалена, але не карколомна (Мельєс та Ліндер не набагато відстають у цьому сенсі від свого сучасника) — кількість (усього за своє життя він спромігся аж на 800 стрічок [41, с. 805], за іншими підрахунками — «лише» 642 [79, р. 22] чи «навіть» 523 [80, s. 127–129]); а щодо значущості окремих творів, то на першому місці — п'ять серій «Фантомасу», які заслуговують на окремий розгляд (на що автор цих рядків частково зазіхнув — див.: [58, с. 19], [59, с. 50–56], [60, с. 46, 47]). Утім, саме «Фантомасу» та «Вампірам» (почесне 160-е місце в умовно-іменному списку картин, без врахування кількості серій, що зменшило би ще втричі кількість фільмів [80, s. 129]), значно меншою мірою «Жюдексу», який марно намагатиметься успадкувати творчі знахідки двох попередніх серіалів, вдасться лишитися в аналах історії світового кіномистецтва, ставши своєрідним знаменням доби.

У зв'язку із демонстрацією у київських кінозалах цього та кількох інших популярних французьких кіносеріалів, варто було би задуматися над трансплантацією терміну «світова прем'єра», так поширеного у нашу добу, на період т. зв. «світанку кінематографа», коли Київ — а ця ситуація продовжуватиметься з перервами максимум півтора десятиліття — був одним із центрів поширення та сприйняття кращих зразків європейського екранного мистецтва. Справді, перші сім серій фейадівських «Вампірів» демонструються із 1 листопада по 2 грудня 1916 року у кінотеатрах «Корсо» і Р. Штремера, розташованих у центрі міста, уздовж Хрещатика, відповідно під №№ 34/ 30 та 27 [див.: 30, с. 1] (за лихою іронією

долі, засновник останнього пруський підданиць Ріхард Штремер ще на початку Першої світової війни буде інтернований і висланий у віддалену губернію Росії, хоч ім'я його у назві кінотеатру зберігатиметься — і така ж доля спосягне його кіноконкурента, австрійського підданця Антона Шанцера [44, с. 502]), доповнюючись короткометражними комедіями на кшталт «Карлуші» чи «Жіночої логіки». Натомість у інших кінотеатрах їм намагаються (безуспішно) скласти конкуренцію майстри «російської золотої серії» — Караллі та Вітольд Полонський у «Покарі» («Новий театр»), Іван Перистіані у «Грифі старого борця» (там само), Наталя Лисенко у «Житті жінок» (кінотеатр Шанцера), Марія Федорівна Андреева у екранізації «Нікчемних» Зої Нагородської («Експрес»), а також класики данської та італійської кіношкіл Гаррісон/ Псиландер у «Тривозі світської марноти» (кінотеатр Шредера) і Франческа Бертіні у «Пристрасній пісні кохання та смутку» («Новий театр»), а також молодий, та ранній Чарльз Спенсер Чаплін — у стрічках «Гладіатор» та «Місце його побачення» (кінотеатр Шредера). Назвали лише найрезонансніші стрічки та імена того відтинку часу, оминувши, наприклад, екранізації Д'Аннунціо та Жеромського, теж позначені «зірковим складом». Даремно: лідером лишається французький фільм, який щедріше, активніше, яскравіше за інші фільми анонсується, витлумачується (кожна серія позначена спеціальною назвою, як-то «Голова», «Квітка зла», «Привид», «Пути смерті», «Очі, які причаровують», «Сатанас», «Король пороху»), відповідно — довше демонструється. Відкидаючи упередження щодо містичних алюзій, не можна не вказати на зловісне передування «Вампірів» Лютневій революції, яка станеться у Петербурзі через неповні три місяці, ознаменувавши розпад усталеного світопорядку — і першу стадію поширення хаосу (принагідно зазначимо: стару монархію не маємо аніякого бажання ідеалізувати, та порівняння її із більшовицьким режимом — не на користь останнього), логічним продовженням якого виявиться т. зв. Жовтнева революція, етапи якої,

у свою чергу, наче озвучили назви «вампірових» серій. (Значущі лексеми демонічного (вампіричного?) причарування мас і масових руйнувань та масакрів — наслідки нашвидкуручних перетлумачень оригінальних, франкомовних назв серій, які не завжди несли у собі вказаний деструктивний заряд; так, достоту символічна, аж бодлерівська «Квітка зла» була, згідно франкомовному нарративу, «Смертоносною каблучкою», а цілком новочасний, в душі інженера Гаріна з іще не написаної авантюрної повісті Олексія Толстого, «Король пороху» — якимось жуль-вернівським, зовсім нестрашним «Повелителем блискавки»; млосно-декадентні «Пути смерті» — лише протокольним, не одразу зрозумілим «Червоним шифром». Натомість просто «Голова» у Фейяда макабрично фігурувала у якості «Відрубаної», певно, київський глядач не готовий був до такої соматичної відвертості — на відміну від парижан, вихованих на традиціях театру Гран-Гіньоль [53], тож і «Сатанас» перейшов до вітчизняного вжитку без логічного, здавалося би, перекладу його просто «Сатаном»: остання літера «екзотизувала», по-сучасному: очуднювала — драстичний демонологічний термін, який не міг би бути адекватно сприйнятий у загалом релігійній країні, де тільки почали проростати ядучі паростки вільнодумства. І лишається припускати, як прозвучали б у нас заключні акорди серіалу, «Отруйник» та «Криваве весілля» — потенційну символічність останньої назви так і кортить винести «за дужки». Окрім усього сказаного, звернемо увагу на плутанину в нумерації серій у вітчизняній пресі — наприклад, «Очі, які чарують» насправді були не п'ятою, а шостою ланкою серіалу, «Привид» — не третьою, а четвертою тощо; натоді це було звичайною справою. До речі, вже у наступних і доволі авторитетних історіях кіномистецтва можемо натрапити на згадку про *чотирьохсерійний* фільм «Вампіри» [65, с. 119]). Утім, у цьому немає жодної містики. Кінострівер Фейяда, чутливий до подихів свого часу, а особливо — руйнівних, чи хоча б загрозливих, не міг не відчутти наближення грандіозної «кри-

мінальної грози» з її глобальними вожаками, незваними, але через це вкрай активними гравцями на великій політичній шахівниці першої чверті ХХ сторіччя.

Сприйняття кіносеріалу на перших порах було доволі критичним, якщо не розпачливо-негативним. Так, знаменитий художній критик, історик мистецтва, художник Олександр Бенуа аж не тямиться з люті (потім — від подиву, відчуваючи протиприродну симпатію до фільму), описуючи свої враження від перших дев'яти серій «Вампірів»: «Нічого дурнішого я, здається, не бачив за усе моє життя. Не бачив і не читав. Все, що понавигадувано у безглузких кримінальних і детективних фейлетонах з самих днів Понсон-дю-Террайля і Габорію, ніщо у порівнянні із цими блазеньськими походеньками якоїсь зграї розбійників, котрі поставили собі за мету ні сіло, ні впало вбивати і труїти мирних своїх співгромадян. І якщо безглузді оці «вампіри», то не менш безглузді їхні переслідувачі — які виявляють то фантастичну проникливість, то нездогадливість ідіотів. Погаємні пуделка, які відкриваються без шуму, шафи, які поєднуються із сусідньою кімнатою, японські маски на ампулу перископів, бездимна електрична гармата, яка вкладається до валізи, та й інші дурепські і просто нікчемні трюки змінюють один одного у найбільш марнотній безсенсовості. Люди інакше не ходять, як через вікна, як дахами, як по ринві та через коминок. Над головним вампіром існує ще й обер-вампір, над останнім ще один — супер-обер-вампір... І усе це незрозуміло кому знадобилося і навітьо виникло... Ну, як можна ось такою дурнею захоплюватися?.. [Але] насамкінець головні дійові особи... стають просто близькими людьми. Заразлива сила їхніх драматичних перепитій така велика, що вона долає їхню ж безглуздість, і навіть ваші переконання і звички... і це було б жахливим, якби тут не було стихії мистецтва» [11, с. 110–112]. Майже в унісон Бенуа (звісно, без виправдальних застережень, які, по суті, зводять нанівець попередні критичні кпини) і трохи згодом (1919 року) мовить професійний рецензент,

описуючи, без називання імен, тодішній кіно-репертуар, упорядники якого «в царині кримінального сягнули геркулесових стовпів безглуздя» [26, с. 47].

Як не дивно, важко не погодитися із більшістю з наведених закидів. «Вампіри» справді дуже плутані, на відміну від попереднього твору Фейада, «Фантомас», і наступного, «Жюдекс», цілковито відцентровані, хаотичні, а то й хтонічні у своїй наративній безалаберності; з кожним епізодом дія розбухає, мов опара (не останнім чином цьому спричинився імпрровізаційний метод знімання, до якого вдався Фейад [54, с. 447], що вирізняло його від принципу екранізації, вжитого при роботі із «Фантомасом» — утім, сам/і роман/и створювалися імпрровізаційно, точніше, наговорювалися на диктофон Сувестром і Алленом, котрі напередодні — та на швидкуруч — розподіляли між собою розділи [85]); герої виникають нізвідки і зникають у нікуди, мотивації таких-от переміщень лишаються незрозумілими, а їхні характери — цілковито плоскими, мов гральні карти. Згодом ганж буде сприйнято як творча чеснота, і не можна не погодитися з Неєю Зоркою, яка, продовжуючи парадоксалистські параболи Бенуа, стверджує: «авантюрний сюжет... «Вампірів» перевантажений неймовірними, а часом безглуздими пригодами і перипетіями... зовсім не руйнує, а, навпаки, ще відтінює живе, трепетне, наповнене повітрям, причаруванням... кінематографічне середовище фільмів» [22, с. 268]. Нині розуміємо й інше — це вислід нововиниклого ірраціоналізму ХХ століття, яке усвідомлює себе як ХХ-е починаючи з 1914 року, не раніше... і це проявляє себе і у фільмі, створюючи неповторну поетику фейадового екрану, де «зміст дії у межах кадру переважає над змістом цілої серії чи хоча би епізоду» [90, р. 4]. Однак пишемо ми про них, певно, не з однієї лише темпоральної поштивості. Спитаємо себе: чим може виявитися актуальним для нашого часу — і нашого мистецтва — старий-старезний кінотвір Луї Фейада? Що *такого* ми сьогодні в ньому вбачаємо?

Найперше, це поглиблення кримінальної тематики, розпочатої «Фантомасом» (пор.: «Фантомас — романтичний Вампір або ж Сбогар ХХ ст.» [25, с. 268]), до речі, розрив між цими двома стрічками не був таким разючим, як часом здається (лише двома роками раніше у Києві демонструвалася «сучасна драма у трьох великих актах» «Результат безумних ночей: Плями крові», у якій знялися зірки тодішнього «Фантомасу» (Рене Наварр) і майбутніх «Вампірів» (пані Мюзидора) [31, с. 1], навіть семантично споріднена із двома названими стрічками). Часи ледь-ледь змінилися — але самотнього маніяка витіснив гурт знавсінілих, покряяних шаленими чварами бидлотників. Упродовж 10 серій вони тільки й роблять, що з'ясовують стосунки між собою, змагаються за лідерство у кримінальному гурті, інтригують та підставляють одне одного, тож працюють на самознищення, і лише поява жіночого образу у змозі хоч якось «гармонізувати» їхній мікросвіт, врятувавши його від суїцидальної анігіляції. За іронією долі образ цей — теж саморуйнівний за своєю природою, адже назву серії варто витлумачувати не лише як ігрову анаграму, але як і пряму вказівку на образ «фам фаталь», він же «вампи», у кінематографі започаткований данським «Танцем вампіра» (1911) [36, с. 24] (Цікаво, що у наведеному тексті посилання на «Вампірів» та Мюзидору відсутнє, попри ключову значущість хореографічного епізоду у другій частині серіалу. Утім, аналогічні наукові західні розвідки так само ведуть генезу образу від Теди Бари та Лідії Бореллі, а також голлівудських акторок 1920-х, ні слова не кажучи про Мюзидору [35, с. 220, 221]). Зворотнім боком такої політики стає тотальна всепроникність для злочинних дій просторового універсуму (красномовно описана Бенуа); беззахисність культурдовкілля перед агресією люмпенів (так, у серії 5-й, головного детектива викрадають серед білого дня з власної оселі, а одну із жертв, у серії 4-й, викидають на повній швидкості із залізничного потягу, мов персонажа «Ватиканських підземель» Андре Жіда), які починають несподіва-

но претендувати на власну значущість, не кажучи про окреме місце під сонцем.

(Підтема — субкультура *апашів*, паризьких батярів [29, с. 55, 56], танок яких виключно демонструється у 2-й серії «Вампірів». Апаші — і «низові союзники» негативно-титільних персонажів, і їхнє «прикриття», а ще — естетизована версія побутування, яка матеріалізувалася не лише у шинковій хореографії, але й у специфічному фасоні чоловічої сорочки, що виглядає дзеркальним доповненням трико, майже легалізованим Мюзидорою. Утім, мода на танок апаш поширилася Європою задовго до кінотвору Фейада, про що свідчить гумористична замальовка О. Яковлева на сторінках «Сатирикона» — де саме француз «у танці» змагається зі своїм *фліком*, наставляючи на нього пістолет, що не так вже й відбігає змісту «Вампірів» [74, с. 2], а також на сторінках «Повстання» Лівіу Ребряну, датованого 1907 роком, де отой танок представлено «останньою паризькою новинкою» [49, с. 457]. Апаш сприймався водночас і як спокуса, і як загроза — що бачимо з іншої інформації, анонсу фільму в київській бульварній пресі: «Червона троянда» — важка драма молодої дівчини, подруги «Апаша» у Парижі» [71, с. 1], також із фільму 1911 р. одеського виробництва «Винахідливий апаш» [44, с. 237], тож «Вампіри» виявляються запізнілою рефлексією на тему *апашизму*. Врешті решт, феномен цей обернеться довготривалою деталлю модного і досить розповсюдженого одягу, що проникне знову-таки і до українського побуту: пор. — «той, що сидів проти нього, одягнений був у цивільний костюм — білу тонку сорочку фасону «апаш» і білі штани» [64, с. 438], на Заході сприйматиметься вже як атрибут пересічного карнавалу, в даному випадку — на фешенебельному пароплаві у повісті Івліна Во, дія якої відбувається після Другої світової війни [14, с. 606]; нарешті, сорочкою «апаш» майже анахроністично користав киянин Віктор Некрасов [47, с. 63]).

Далі — видіння жахливих масових масакрувань (у 5-й серії відвідувачів святкової вечірки труять газом, аби пограбувати, і це одразу ви-

кликає аналогію із газовими атаками на фронті, у 8-й — Сатанас, стріляючи гарматою з вікна готелика, підбиває і топить пароплав, що нагадує загибель «Лузитанії» — і лише випадково молоде подружжя у серії 9-й встигає уникнути отруєного шампану, що вже кореспондується із терористичною практикою спецслужб у часи наступні), як бачимо, нав'язні достеменними фактами Першої світової війни (не випадково ж французькі жовніри користали в окопах кінця 1910-х фотокартками Мюзидори як талісманом [65, с. 120], таким чином відповідаючи взаємністю кінотвору, як не випадково і те, що постановник серіалу понад рік прослужив у армії, згодом пишаючись тим, що в одній із серій передбачив руйнівні дії гармати «Велика Берта» [54, с. 444, 447]). І хоча про бойові дії у фільмі не йдеться жодного разу — вимога цензури чи підсвідома обережність автора, небажання наражатися на неприємності? — але врешті-решт претензії консервативних кіл французького суспільства, які запідозрили «Вампірів» у інспіруванні справжніх злочинів, кількість яких начебто зросла після появи кіносеріалу, змусили Фейада припинити випуск фільмової серії на 10-му епізоді.

Також «Вампіри» принесли нове поняття еротичного еротизму і, водночас, виключної жіночності, які відтепер надовго — назавжди? — позбулися витонченої геттоїзації як висліду вікторіанської доби (у Франції вона позначилася меншою мірою, аніж власне у Великобританії, та однак). Заслуга того лежить винятково на виконавиці головної ролі, відомої під псевдонімом Мюзидора, справжнє ймення якої було Жанна Рок (далі ми окремо торкнемося її кар'єри на суспільнокультурній ниві). Плакат майбутнього сюрреаліста Фелікса Лабісса, присвячений одній із серій, показує нам героїню у вигляді м'ясної і водночас потенційно енергійної, загадково-звабливої дівчи у славнозвісному трико, котра спочиває у м'якому фотелі (іл. див. у вид.: [19, с. 52], а про плакат згадаємо ще не раз). Мабуть, маючи на увазі її гротесково-виразний силует, українська дослідниця кіномистецтва Ірина Зубави-

на характеризує «Вампіри» як «картину, де вже працює *тінь* як особливий авторський псевдонім авторського погляду на світ» (курсив І. Зубавіної [23, с. 49]). Щодо самої акторки, нам варто констатувати беззаперечно, достоту «силуетну» іконічність її візуального образу — цілком співставну із образами старших її сучасниць, внесок яких у кінематограф виявився суттєвішим, глибшим, фільми яких не зазнавали періодів забуття.

(Непередбачувана узурпація глядацького враження головним жіночим образом — зауважимо, що постать у знаменитому трико, яке щільно облягає її тіло, виникає на екрані лише у 5-й серії, саме посередині фільмового наратива! — спричинить ігнорування інших важливих компонентів кіносеріалу, наприклад, затьмарить дитячий образ, створений тодішньою малолітньою зіркою Бу-де-Заном, який у 8-й серії «Вампірів» виконує роль сина Мазаметти, одного із «вампірячих» супротивників; мааенький Есташ, розбишака і вигадник, разом із батечком зображають пару лахмітників, які вештаються Монмартром, вичікуючи на своїх грізних ворогів. Досить нагадати, що чаплінський «Малюк», який одноразово подарує безсмертя маленькому Джекі Кугану, виникне аж у 1921 році, тобто через шість років опісля демонстрації відповідної серії «Вампірів». На увагу заслуговує і дещо комікуватий образ есташевого батька, колишнього клерка Мезаметти, зіграного так само несправедливо затьмареним Марселем Левеком, «одним із найкумедніших акторів французької бурлескової школи початку століття». Навіть у вимогливого Луї Деллюка він заслужив оцінку «людини, що має смак, артиста і майже поета» [63, с. 227] і як мінімум ще півтора десятиліття був рейтинговим актором, знімаючись навіть у пересічних комедіях [82, р. 185]).

І не останнім чином — приховано авангардистський підтекст: за всієї похмурої енігматики фільм виділяється певним матеріалізмом, «натуралістичною точністю обстановки в найнеймовірніших пригодах» [54, с. 449]. Вампіричне постає в ньому аж ніяк не містичне (хіба з невіразною потенцією останнього), лише як вислід

лінгвістичної гри: вже в другому епізоді фільму нехитрий мельєсівський танок літер розтлумачує простому глядачеві елементарне: «Вампіри» — означає перестановку букв імені-прізвища Ірми Веп, їхньої отаманші. Цікавим є інше: наскільки радикальні словесні ігри (нагадаємо, що перший футуристичний маніфест 1909 року Філіпо-Томазо Марінетті було надруковано саме у популярній французькій газеті консервативного спрямування «Ле Фігаро» [46, с. 540]) синхронізуються, або навіть каталізують, оптимально прискорюють процес суспільного розкладу та ентропії. Для 1910-х серед таких можемо назвати як експерименти футуристів (до яких автори кіносеріалу, звісно, лишилися байдужими, натомість футуристи обожнювали кінематограф — до речі, навіть афіша «Вампірів» була скомпонована немовби футуристичний атракціон [85, р. 64]), так і невинні розваги гімназистів, які вправлялися у словесних екзерсисах, тероризуючи власних батьків (про це дізнаємося із гуморески Теффі «Замість політики» [43, с. 256–258]), чи новочасна абрєвіатуризація державних інституцій, що, у свою чергу, провокує зливу пересміювань, часто не зовсім пристойних (про це у щоденнику знаного українського науковця Сергія Єфремова [24, с. 55, 69, 129, 139, 158, 192]); перелічені приклади — з одного часового проміжку та одного східноєвропейського регіону. Фільмовий приклад є не найяскравішим в цьому шеругу, більш того, він чи не найпасивніший із перелічених, позаяк автори його менш за все намагалися — як футуристи, гімназисти чи політики — перевернути все догори дригом, лише «напустити туману», водночас його показово-наочно розв'язати... але фільм знімався саме в цю добу, позначену зломом також (закрадається думка: чи не передусім?) словесних сфер, за яким одразу почали ламатися сфери інші, натурно-матеріальні; утім, це може бути темою окремого дослідження. Наше завдання — вказати на симптоматичність певної деталі, яка влучно характеризує добу; до речі, псевдо головної акторки серіалу — теж літературного походження і запозичене було із поеми Теофіля

Готьє 1837 року. «Фортунію», яке начебто запропонував їй П'єр Луїс [56, с. 66], — Готьє, котрий свого часу віддав данину аналогічним мотивам (див.: [18, с. 59, 65, 88, 89, 115–117, 130–133]), тож ширивжитковий кінематографічний демонізм випукувся із демонізму романтичного, поетичного. Метаморфози долі нашої героїні на цьому не скінчуються: Мюзидора виходить заміж за нащадка великого поета Відродження Клема на Маро, сама при цьому пише книгу про Жорж Санд (котра за збігом обставин якийсь час виконувала редакторські обов'язки тої самої «Ле Фігаро»); обидва імені — знову-таки в руслі перед/пост-романтичної (а не реалістичної) традиції, яка несвідомо дається взнаки і в серіалі Луї Фейада (котрий насправді мріяв не про кар'єру кінематографіста, а про життя поета, як свідчить Аліса Гі [90, р. 4]), пристрасно-романтичний гімн її красі пише подруга-письменниця Колетт [34, с. 178, 179]; «магію достеменного романтизму» вбачав у ньому і Жорж Франжю [77, р. 45].

Тому, коли навіть у його екранне тіло втрапляють невідомі елементи справдешнього довілля, вони набувають примарного, романтичного причарування, яке годі пояснити простою інвазією реальності як такої. «Зіткнувшись зі студійними проблемами, Фейад повертає свій погляд до безрадінних передмість Парижа. Сіра бруківка вздовж тротуарів, меланхолія безлюдних земель, похмурі фабрики... випадкова автівка, яка виліскує латунню, усе це занурено у світло сірого ранку чи загрозливих сутінок — таким ось є тло фейадової драми, в якій слабеньке добро виступило на герць супроти стихійного (і триумфуючого) зла» [81, р. 27], читаємо в одній із сучасних (американських) історій кіномистецтва, а інший дослідник, надихаючись тим же фільмом і в продовження попередньої цитати, спалахує бодлерівським образом «ацетиленових ліхтарів, які випромінюють загадкове сяйво, яке нагадує формою крильця метеликів» [90, р. 4], утім, далі кажучи про вплив Дюма-батька і Ежена Сю, батьків роману-фейлетону, який структурно (і тематично) перегукується із кіносериалом початку ХХ

століття. Саме з цих стрічок ми отримуємо переконливий образ французької столиці у період стрімкого занепаду «бель епок», коли навіть на її околицях ще відчувуються уламки колишньої розкоші, тут, звісно, емоційно-настроєві, з відтінком злочинного мізераблю. Мовби з цього приводу пише інший автор, недавній сучасник «Вампірів» (тільки умовисновки його були з того приводу аж ніяк не оптимістичні): «Кримінальна атмосфера сама по собі просилася на екран, охоплювала його, його опановувала» [26, с. 42].

Уроки «Вампірів» швидко засвоїли кінематографісти інших країн, режисери, наступна кінокар'єра яких далеко відбігає од кримінального топосу, а втім — з нього починається. «Коли Протазанов почав працювати у Єрмольєва (а прийшов він у цю фірму 1915 року), на Росію впала лавина кримінально-пригодницьких фільмів: “Пригоди Мациста”, “Рокамболь”, “Вампіри”, “Ультус-месник”. Серед шляхетних та напівшляхетних розбійників посів своє місце на екрані і 4-серійний “Сашка-семінарист”, поставлений Протазановим», — пише дослідник творчості цього автора [5, с. 61], на підтвердження своїх слів описуючи епізод убивства банкіра біля зламаного сейфу. (Це також один із ключових моментів у «Вампірах».) Як курйоз можна вказати на виникнення російської версії «Фантомасу», позиціонованої як «Розбійник Васька Чуркін». До речі, дослідники цього феномену не приховують його вторинності, віддаючи належне кращому технічному оснащенню французького першоджерела [16, с. 212]). Виникненню аналогічної версії «Вампірів» перешкодила Лютнева революція, яка кардинально, хоча і на нетривалий час, змінила тогочасний кінорепертуар, актуалізувавши політично-просвітницькі, а не кримінально-розважальні жанри творчості; справжнього римейку довелося чекати трохи менше століття, і він виявився вкрай не схожим із першоджерелом.

Сприйняття кінотвору початку ХХ століття змінювалося регулярно, часом чи не щотижнево; претензії до якісного рівня фільму раптом



затмарювалися несподіваними аналогіями та життєвими асоціаціями. Так, Олександр Бенуа 13/26 січня 1917 року занотовує у щоденнику (порівняймо цей його поблажливий дискурс із попередніми гнівними філіппіками, призначеними для газетного оприлюднення, їх ми процитували раніше): «Увечорі в кіно “Форум” на фільмі “Королева отрут”. Гарненькою є Мюсидора в ролі апаша Ірми Веп... І, звісно, сама історія безглуздою є до останнього ступеня. Головне притягування — у можливості потішитися на “хороше життя, на закордоння” [11, с. 80], трохи згодом (23 січня/5 лютого) резюмує: «Додивився сьогодні “Вампірів”. Прощайте, Сатано, схожий на Бурлюка, довгоногий Мезамет, схожий на Валечку, та принади апаша Ірми Веп!» [11, с. 87] Впадає у вічі здатність автора, поруч із безумовним засудженням фільму за його низьку, як йому здавалося, художню якість, — до іронічної контекстуалізації твору в побутовому соціумі тієї доби: наприклад, один із персонажів видається йому схожим на приятеля-музикознавця Вальтера Федоровича Нувеля (у родині якого, згадує Бенуа, відзначав «панівний... французький дух», попри «апломб» і «кепські манери» її нащадка [9, с. 167, 487]), інший — на менш компліментарного йому українського митця-футуриста (в якому навіть його відданий симпатик-соратник розгледів «масне лице із самовдоволено-тваринним... виразом» [40, с. 314]), який збурював своїми вибриками тогочасну культурну спільноту. Цікаво, що персонаж негативний асоціюється із творчим опонентом із радикально-авангардистського табору, персонаж позитивний — із колегою, давнім знайомцем зі «Мира искусств».

Та саме авангардисти в особі часонаступників футуризму (до яких належав українець Давид Бурлюк), сюрреалістів (про зв'язки із мистецтвом експресіонізму казатимуть значно згодом — і без наведення переконливих доказів [84, р. 451]) — культивуватимуть маскультівський доробок Луї Фейада (не останнім чином за його формальні знахідки на кшталт «стрибків у часі, спроб глибинного компонування кадрового простору» [23,

с. 49]), а також твори аналогічного жанру, вироблені філією французької фірми «Гомон» у Америці (тут — за участі Перл Уайт): «Саме в “Тамниціях Нью-Йорку”, у “Вампірах” варто шукати велику реальність нашого століття — реальність, непідвладну моді, реальність, яка сильніша за смаки», — пишуть у програмовому тексті «Скарб єзуїтів» Луї Арагон з Андре Бретоном (перший приохотив до свого захоплення також Гійома Аполлінера [89, р. 29]) на сторінках часопису *Varietes* 1929 року [69, с. 391] (тож розрив Арагона з колишньою поетикою, очевидний із тексту «Незакінченого роману» 1956 року, артикулюється у термінах, мовби запозичених із наративу «Вампірів»: «...тепер апашів більш нема, // зникли фінка і кастет...» [4, с. 602], його ж перу належить рукопис «Вампіри», який зберігався у приватній французькій книгозбірні [56, с. 68]). Лідер гурту Андре Бретон у есеї «Жак Ваше» ностальгійно згадує сам момент знайомства із фільмом, позначеним «красивою афішою: вони повертаються. — Хто? — “Вампіри”. — І в затіненому залі червоні літери: “Сьогодні ввечорі”» [56, с. 62] (і саме такі збирався представити наш земляк Григорій Козинцев у Венеції 1972 року, ілюструючи свою доповідь про ФЕКСИ, та не зміг знайти [33, т. 3, с. 151]).

Водночас схожими творами надихаються представники радянського кіноавангарду — принаймні, гіпотетично, як це видно на прикладі Сергія Юткевича, котрий юнаком «гнався на Невський, аби втрапити на прем'єру “Вампірів” у кінотеатрі “Паризіана”, які викликали заздрість у конкурентів декоруванням лож і розкішними завісами фіалкового оксамиту...» [20, с. 31]. Юрій Цив'ян вбачає вплив фейадового кіносеріалу на виставу Сергія Ейзенштейна «Щоденник Глумова» (саме 6-ї серії «Вампірів» як мотив «злочину (вчиненого) під гіпнозом») [68, с. 21, 23, 24], утім, виконавець ролі Глумова, майбутній радянський комедіограф Григорій Александров, на схилі життя посилався на значно одіозніше джерело — Маяковським затавроване — на бойовики за участі Гаррі Піля [2, с. 21]. Григорій Ко-

зінцев не без ностальгії свідчить у своєму «Глибокому екрані»: «не ранкові вистави у драматичному театрі лишили слід у спогадах, а “Вампіри” і Макс Ліндер», згадуючи себе, у третій особі, як молодого режисера, котрий «затамувавши подих, дивиться усі серії “Вампірів” та “Маски, яка сміється»» [33, т. 2, с. 123, 19] (останній фільм виробництва США режисерства Джона Сейца — поза «нашим ареалом», утім, як каже мемуарист, його «ретельно відвідували Ілля Еренбург і Фернан Леже» [33, т. 2, с. 74]). Сергій Юткевич, творча персона якого, до речі, пов'язана також і з українським мистецтвом, на початку 1950-х у черговий раз відвідавши Париж/Францію, не без симпатії, але і не без поблажливого суму, згадав уже не фільм — а зірку кіносеріалу Фейада: «У Синематеці мені довелося зіштовхнутися з однією із “тіней минулого”. До мене підійшла скромна невеликого зросту, похилого віку жінка в старосвітському чорному капелюшку і, простягнувши руку, сказала: “Я давно хотіла познайомитися з вами. Мене звати Мюзидора”. Скільки спогадів впало на мене, коли я почув це ім'я, яке колись гриміло на екранах усього світу. Мюзидора, вона ж Ірма Веп, героїня прославленого серійного фільму “Вампіри”... же вона виблискувала в своєму чорному трико, яке щільно облягало її струнку фігуру... Я з повагою потиснув руку цій чудовій акторці, ім'я якої зводило з розуму ціле покоління молодих глядачів. Зараз мадам Мюзидору лише зрідка запрошують до Синематеки. Вона з'являється зі скромною, сором'язливою посмішкою, нагадуючи своєю присутністю про славу історію французького кіно і про безславний кінець стареньких акторів, котрих чекає у цьому жорсткому капіталістичному світі самотність і забуття» [73, с. 69, 70]. Сам Юткевич (у попередньому тексті здійснивши важливе, та не надто коректне «перекодування інформації», «забувши», що акторка була однією із чільних співзасновниць тієї Французької синематеки, куди її начебто «зрідка запрошували») у пізньому фільмі «Маяковський сміється» (1976) маркував добу своєї молодості не її загадковим

ликом (чи тілом), а епізодом із фільму вже згаданого Гаррі Піля, більш придатного до змалювання образу П'єра Скрипкіно-Присипкіно, героя комедії Маяковського «Клоп», адже саме Піль, а не Мюзидора, царює на радянських екранах неписької доби; квазіестетський серіал із назвою, що намертво закарбовувалася у свідомості глядача, витіснила вервечка плебейських за духом детективів, назви яких годі шукати навіть у енциклопедіях (згодом Юткевич полемічно протиставить «бойовики» Фейада — «Доктору Мабузе-гравцеві», віддавши свою симпатію останньому [72, с. 180]); прикметно, що у списку із 14 видатних акторських імен, складених у середині 1920-х, Мюзидора фігурує на 8-му місці, поміж Лідією Бореллі і Бетті Лав зі Стасею Наперковською [37, с. 91] — остання знімалася разом із нею у згаданому серіалі, з'явившись на десяток хвилин і сконавши жертвою кримінального замаху, просто на сцені театру під час вистави, вдягнувши на палець каблучку, просякнуту отрутою (цей епізод детально проаналізований у статті: [57, с. 19, 20]). Так само «Вампірів» загалом мав на думці і Сергій Ейзенштейн (рішуче віддаючи перевагу «Фантомасу», на матеріалі якого розвивав свої роздуми), але витрактовував їх лише у якості «серії фільмів про Ірму Вамп» [70, с. 135], тож запам'ятав, мабуть, у найзагальніших рисах — бо у передачі анаграми є помилка, спричинена стереотипним уявленням про «вампіризм».

Утім, судячи зі спогадів Олексія Каплера, демонстрацію вищезгаданого серіалу було-таки продовжено в 1920-х — конкретніше, їх можна було побачити в одеському кінотеатрі «Бомонд» (паралельно — шосту серію «Таємниць Нью-Йорка», яка проінспірувала вже «Вампірів», у іншому одеському кінотеатрі «Наука і життя», розташованому у центрі міста, на вул. Дерибасівській [62, с. 18]), де відповідний показ супроводжувався наступним анонсом (загалом, мало відмінним од анонсів дореволюційної доби — і де сама Мюзидора ненадовго змінила іншого кумира екранів, цього разу однієї з нею статі): «Закордонний бойовик “Вампіри”... Кошмарні сцени, від

яких волосся встає дибом! Переживання публіки! Нервових глядачів просимо заплющити очі. Дітям до 19 років вхід заборонено. Комічний “Невловимий жених”. Море сміху. Перед сеансом — улюбленець публіки Федя Беяров: куплети, фейлетони, дотепи» [28, с. 30, 31]. Парадокс: твір, що містив у собі авангардові потенції, тут невимушено вкомпонований у контекст невибагливого міщанського розважання — хоча з іншого тексту того ж Каплера очевидно, що твір цей юними глядачами сприймався саме як альтернативний такому контексту: «Нам, хлопчикам, симпатикам “Вампірів”, “Таємниці чорної руки”, “Фантомаса”, шаленство дорослих видавалося смішним» [28, с. 597]. Пояснимо: дорослі «шаленіють» від фільмів з Вірою Холодною — за яку Каплер шляхетно вступиться через півстоліття, боронячи її образ від наклепів Юрія Смолича у романі «Світанок над морем»), але у середині 1910-х молода генерація майбутніх авангардистів зневажає салонну мелодраму, слушно вбачаючи вихід у жанрі хорророваного детективу «в епізодах»; до речі, не диференційованого за якісною ознакою — поруч з шедеврами Фейада вигулькує якась безродна «чорна рука».

Після спалаху зацікавлення та непідробного обожнювання «Вампіри» не раптом розчиняються у забутті, спричиненому появою звукового кіно, який тимчасово ставить хрест на існуванні кримінальних серіалів. Наприклад, у найпершій, порівняно невеликій за обсягом «Історії кіно» Бардеша/Бразіяка присвячено кілька скупих рядків, хоч і зацентровано (додамо, ключовий для сюрреалістів — див. хоча б есей Роже Вітрака «Андре Бретон» [3, с. 91, 92]) — мотив «творення сновидіння (reve)» [76, р. 159]. А для класика французького авангарду Марселя Л'Ерб'є подією стає не так знайомство з «Вампірами», а, як і згодом для Сергія Юткевича (див. вище), з їхньою зіркою Мюзидорою, яка долучає його не до своїх стрічок, а до ранніх творів Чапліна та Сесіля де Мілля [39, с. 46], сама ж невимушено знімається у його колежанки Жермени Дюлак у «Найгіднішій дівчині Франції» 1922 року,

потім взагалі перекидається на іншу творчу галузь — практичне кінознавство, асистуючи Анрі Ланглуа при створенні Французької синематеки в Парижі (що 1973 року спричинить заснування асоціації жінок-кінематографісток «Мюзидора» [32, с. 13]; прикметно, що Комітет історичних досліджень у царині кіно був започаткований цим же автором під час нацистської окупації, і серед пріоритетних майстрів фігурує Луї Фейад [86, р. 141]). Біля 30 років ігнорування шедеву (одним із побічних наслідків якого, зокрема, стане у наступну добу підсвідоме перенесення назви однієї стрічки на назву іншої, для чого вартою буде лише заміна однини множиною, як це сталося з фільмом Карла Теодора Дреєра 1930 року, названого «Вампірами» замість «Вампіру»). І це при тім, що в цитованому виданні зображення з'являється зображення Мюзидори, символічно — і невмотивовано — перенесене до ілюстративного розділу «Мелодрами», де більш органічно почуваються Мері Пікфорд і Ліліан Гіш, показані поруч неї [42, с. 113, 64]) скінчилося десь у середині 1950-х, коли уроками Фейада користають італійські неореалісти, як про це свідчить іменитий Андре Базен, резюмуючи успіх Роберто Росселіні: «Так само, як діяв Фейад, блукаючи вулицями Парижа в пошуках продовження “Вампірів” чи “Фантомаса”...» [7, с. 268]; таке враження, що автор пише про фільми 1910-х, пам'ятаючи їх не зовсім чітко, але керуючись апріорним переконанням. Наступний крок — два пародійно-хімічних римейки двох резонансних кіносеріалів Луї Фейада, здійснених Андре Юннебелем («Фантомас», 1964–1966) та Жоржем Франжю («Жюдекс», 1963), де логічно передбачити появу римейку «Вампірів», та цього тоді й не сталося, а сталося згодом, через наступні 30 років. (Надамо слово останньому автору із названих тут режисерів, який віднаходить «чорну і білу, без всяких слів, магію “Фантомаса” та “Вампірів”», називаючи їх творця «передвісником фантастичного реалізму» [77, р. 45]). Натомість завдяки паризькому видавництву Seghers в серії «Кіно сьогодні» (під № 22, одразу після дуже актуальних на-

тоді Мельвіля, Вісконті, Годара: повний список «обранців» на останній сторінці) 1964 року у світ виходить класичне дослідження Франсіса Лакасена «Луї Фейада», де «Вампірам» припав окремий розділ [85, р. 64–80]. (І того самого року, вже з-за океану, в «Нотатках про кемп» Сюзен Зонтаг віддасть найвищо-належне «головним фільмам Луї Фейада», жоден із них не виділяючи, певно, сподіваючись на глядацьку здогадливість [25, с. 290]). Зірка «Вампірів» виокремлюється невтомним Жоржем Садулем, запрошеним до написання окремого розділу про неї у радянському збірнику «Актори німого кіно» [55, с. 173–179], поруч із Фербенксом, Пікфорд, Астою Нільсен, Валентино та ін. — раніше вмістивши у своїй «Загальній історії кіно» її автобіографію, яка займає лівову частку місця, відведеного для рецензії на «Вампірів». І нині вже екранні мізансцени кіносеріалу ретельно досліджуються та коментуються кадр за кадром сучасними науковцями [78, р. 160, 161], його називають «великою фрескою у десяти епізодах» [77, р. 45].

Сучасна доба реанімує та ре-реабілітує власне вампіризм, повертаючи йому, з одного боку, ретроспективну патину (відповідна тема проникає навіть у такий респектабельний жанр, як музика, причому завдяки такому двозначному інтерпретатору, як Роман Полянський [13, с. 189]), з іншого — копійчаний демонізм, притаманний йому ще за «срібної доби». Останній згадуємо «для годиться»: літературно-фільмова продукція «Сутінок» не варта окремого розгляду, та пересічному глядачеві саме вона спаде на думку. Перший варіант цікавіший тим, що в ньому зв'язок із фільмовим артефактом «срібної доби» настільки очевидний, що й не вимагає доведення. Власне, артефакт нової доби і отримує шанс на появу лише завдяки ретро-імпульсу.

Ностальгія — навіть у дрібницях. Герой-оповідник фільму «Ренуар» Жилия Бурдо (2013), син генія-живописця, майбутній кінорежисер Жан Ренуар навіть з батьковою натурницею Андре Деде теревенить на фільмовий темат: «Чекаю продовження “Вампірів”... Мюзидора, вона така

загадкова...», співрозмовниця ж, будучи симпатиком фільмів за участю Перл Уайт, делікатно заперечує йому: «Бідне хлопча... Знало б ти, як легко зробити загадкове обличчя». (Прикметно, що в достеменному житті саме Жан Ренуар пошанував перл-уайтів фільм «Таємниці Нью-Йорка» — на думку деяких дослідників, «Вампіри» виникли виключно в тіні цього кінотвору [76, р. 182], — назвавши його своїм «другим етапом на шляху до кінематографа» [52, с. 127]. Натомість він зауважував: «французьких фільмів, як на мій смак, надто інтелектуальних, я уникав» [50, с. 69]; інша річ, чи підпадає під це означення доробок Фейада, інтелектуалізація якого сталася, як ми це вже показали, наступного десятиліття і поза бажаннями його авторів.) Дія фільму «Ренуар» відбувається напровесні 1915 р., коли «влучний баварський стрілець підстрелив» Ренуара-молодшого, після чого солдат у «вдалося отримати дозвіл проводити вдома ті дні, коли не було потреби робити перев'язки» [51, с. 5], опинившись на якийсь час зі старим батьком-художником. Про «Вампірів» з Мюзидорою (зрештою, як і про його юнацький роман, який закінчився першим для нього шлюбом, після чого огюстова натурниця Керрін Хесслінг стала зіркою перших фільмів Ренуара) у цих мемуарах — ані пари з вуст, тож можна вважати дві сказані вище репліки відсебенькою сучасного автора, хоч і не позбавленою вірогідності.

Жиль Бурдо розмовляє із сучасним глядачем, якому про фейадів серіал нагадали не історики мистецтва, а ексцентрична версія Олів'є Асайаса, що вийшла у світ під назвою, яка повернула оригіналу висхідну каламбурну фактуру, а саме «Ірма Веп» (мотив римейковості виринає в одному з останніх у часі кінотворів Асайаса «Зільс-Марії» 2014 року, де, втім, і першоджерело, і його «нове прочитання» є майстерними містифікаціями сучасного автора). Однак подією він не став (при тім, що його поквалилися внести до почесного списку «365 головних фільмів усіх часів і народів» [66, с. 127, 128; курсив наш — О. С.], дуже суб'єктивний в будь-яких

сенсах), вгамувавши смак хіба естетів, натомість його автор отримав номінацію «режисера ХХІ століття», поряд із Тімом Бертоном і Стівеном Содербергом [48, с. 22], а також увійшов до програми «Особливий погляд» на 49-му Канському кінофестивалі 1996 року [21, с. 468]). Візит же його до Києва, датований початком 2015 року (тобто якраз століття по тому двох симулякриних реплік Жана Ренуара і появи фейадівських «Вампірів»), супроводжувався ретроспективою фільмів цього майстра у кінотеатрі «Київ» та мас-медійними балачками, в яких заторкувалося будь-що, окрім «вампіризму»; так проходить слава земна. І так не хочеться поринати у розмисли, далекі від безпосереднього — вчорашнього, та не позавчорашнього — повсякдення. Утім, на прикладі «Ірми Веп» було відчуте, що «європейське кіно вичерпало всі зовнішні джерела енергії та натхнення і намагається висмоктати живу кров із кіномотографа класичного (фейадівських “Вампірів”) та азійського, який став видаватися імпульсивним та експресивним» [17, с. 15]. Адже головну роль у фільмі Асайаса грає гонконгська кінозірка Меггі Чейун, що відсилає нас до унікального прецеденту із чільною участю далекосхідного (тут: японського) кіноактора Сессю Хаякави у фільмі Сесіля де Мілля «Віроломна», який знімався синхронно *першим* «Вампірам» саме 1916 року; те, що біля століття тому видавалося блискучим курйозом, нині — повсюдна тенденція; мейнстрім, а не маргінес. А також засвідчує фемінізацію сучасної свідомості, лише пунктирно позначену в 1915–1916 роках. Доказом цього є слова самого Асайаса, сказані в інтерв'ю на українському телебаченні (на 5 каналі 1 лютого 2015 року у програмі «Кіно з Я. Соколовою»): «Французький кіномотограф останніх десятиліть... абсолютно належить жінкам». У іншому інтерв'ю українським ЗМІ Асайас пропустив повз вуха озвучені йому паралелі із німим кіном і нарік свій твір «комедією» постмодерністського стибу: «Мені схотілося зіштовхнути різні незістиковні між собою стилістики» [6, с. 42].

(Перверсивна ностальгія уподіблюється «тінню тіні», як у випадку із фільмом 2016 року Мацея Пепшиці «Я, вбивця», де мова йде про справжнісінького ПНР-івського серійного злочинця на ймення «Вампір» [83, с. 11]. Прізвисько це кілька разів звучить упродовж фільму, навіть унаочнюється стінним написом, але його потенційна асоціативність — фіктивна, як і фігура злочинця, взятого за сфабрикованими доказами. Втім, симптоматично, що до аналізу подібної фігури польський митець звернувся саме сьогодні, на хвилі ретроспективних тенденцій у кіномотографі. Фільм Девіда Кроненберга не називатиму: там йдеться про традиційних вурдалаків, його генеза — від Джона Полідорі та Носферату.)

Водночас зростає слава власне фейадівських «Вампірів»: 1986 року в Каннах у аналогічній ретроспективі Французької синематеки фігурує оригінальна та відреставрована версія цього фільму (процес реставрації контролював онук Фейада Жак Шампре, котрий «додав величезну кількість титрів, необхідних для розуміння картини... через втрату титрів дія на довгі роки виявилася штучно заплутана, хоч наміру такого не було» [41, с. 806] — ось чому так плутався у дії фільму сердега Бенуа!), три роки по тому симптоматично підтримана іншим шедевром цього жанру та цієї доби, саме уривками із «Зигмару» Віктор'єна Жассе [21, с. 388] — артефакту, цілковито не вивченого фахівцями, мало поміченого навіть синефілами. У масовий вжиток входить англійська версія старих «Вампірів», якою ми й мали можливість скористатися при написанні цього тексту; в додатку супроводжена статтею Загурі. 2003 року саме цей фільм (а не «Фантомас»!) входить до почесного списку-книги «1001-го фільму, які варто побачити (перш ніж померти)», оприлюдненого в США і перевиданого/перекладеного в багатьох країнах світу (на жаль, поки не в нашій країні) [87, с. 32, 33]. Знаходять відображення «Вампіри» і в українському кінознавстві — переважно через творчу постать головної акторки [45, с. 14, 15], але й з уваги до формальних кінопошуків 1910-х [23].

Нарешті варто хоча б побіжно згадати малярський твір Іллі Чічкана, згодом 1993 року (тоді ж був виставлений на його напівперсональний, з Іллею Ісуповим, експозиції у виставковому залі НСХУ на вул. Володимирській у Києві; додамо, що невдвозві вже Ісупов створить свою версію «Фантомаса», хоч і не дуже «за Фейадом», скоріш, за Юннебелем). На все полотно — чорно-біла, як у «ідеальному кадрі» (насправді — тонованому) Мюзидора у ролі Ірми Веп (згадка у нашій статті: [61, с. 17], цікаво, що в тексті друкарська помилка *Мюзидор*, мовби героїня чоловічого роду). Пристойне етюдно-реалістичне письмо — краший період творчості цього надмірно розхваленого автора! — наче копія кінокадру. До речі, на згаданій експозиції сусідня його ж версія «Калігарі», тож римуння двох стрічок знаним структуралістом не є випадковістю, але і звернення в Україні до твору Луї Фейада — теж: наші постмодерністи початку-середини 1990-х кохалися в класичному кінематографі, та не лише німої доби. Адже на тій виставці також фігурував «Франкенштейн» (з Борисом Карловим), що в попередню концепцію вже ніяк не увібгається... Однак цей приклад — малярсько-рішуче спростування екранної серіальності, яке натомість пропонує глядачеві «презумпцію унікального»: митця цікавить один конкретно взятий фрагмент «Вампірів», а все інше — «по цимбалах».

**Висновки.** Насамкінець кілька слів про долю жанру кримінального кіносериалу. На сьогодні він повністю монополізований телеекраном, де відсутня усяка магія (на кшталт «Дня народження буржуя»). Спроби повернути на великий екран нерозривну низку епізодів однієї пригодницької саги, не обов'язково «вампіричної», закінчилися ще у 1920-і роки, згодом поява подібних «епізодів» у кінотеатрах супроводжувалася розривами у кілька років (як закордон-

на «бондіана», так і вітчизняна епопея про радянського «резидента»), що ставили під знак питання сам принцип серіальності, яку витіснив принцип туманно-символічної спадкоємності (із нерідкими замінами акторів на головних ролях). «Атмосфера реальності» перекочує до арт-хаузу; прикладів несть числа. Натомість словесні пошуки (невипадково ми неводнораз наводимо приклади друкарських огріхів чи «фрейдівських прохоплювань»), розпочаті анаграмою імені героїні, знаходять притулок переважно у творах масової культури, де виривають якісь там «знаки» чи «загадки буття», вирішувани такі побитом — на кшталт гри в скрабл («Дитина Розмері» Айри Левіна) чи простою перестановкою літерних магнітків («Мішок з кістками» Стівена Кінга); обидва твори були свого часу екранізовані зі збереженням відповідних епізодів. Щодо еротизму, то він найчастіше побутує у рекламному бізнесі: артаузу, від Трієра до Цай Мін-ляна, часом віддає перевагу жорсткому порно (sic!). Але тільки «наївний», безпретензійний кінотвір початку ХХ століття синкретично містив у собі всі перелічені первні, які перебували у гармонійній рівновазі між собою. Драматична дискретність, розрваність сьогоднішньої доби (за словами Асайаса, справжній сюжет «Ірми Веп» — це хаос, точніше сам фільм «щось на кшталт полярного знімку цього хаосу» [6, с. 43]) віддзеркалюється у мистецтві початку ХХІ століття поряд із мистецтвом столітньої давнини, з його розумінням «світу як нескінченного, неперервного ланцюжка», яке значуще називають «нескінченно-асоціативним, або ж гіпертрофовано-серіальним» [75, с. 175] (сказано не з тої нагоди, але саме «в десятку»). Утім, остання характеристика добре пасує до зомбічної телереальності останніх двох десятиліть, що вже цілковито виходить за межі нашого дослідження.

## Література

1. Александри В. Стихотворения. Эминеску М. Стихотворения. Кошбук Д. Стихотворения. Караджале И. А. Потерянное письмо. Славич И. Счастливая мельница. Москва: Худ. литература, 1975. 593 с.
2. Александров Г. В новый мир // Советский экран. 1976. № 14. С. 20, 21.
3. Антология французского сюрреализма / сост. С. Исаева, Е. Гальцова. Москва: ГИТИС, 1994. 390 с.
4. Арагон Л. Собрание сочинений: в 11 т. Москва: ГИХЛ, 1957–1961. Т. 9. 1960. 631 с.
5. Арлазоров М. Протазанов. Москва: Искусство, 1973. 280 с.
6. Асаяс О.: Отодвинуть границу дозволенного... // Шо. 2015. Июнь-август. С. 42.
7. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
8. Белый Андрей. Собрание стихотворений. 1914. Москва: Худ. литература, 1997. 464 с.
9. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Москва: Худ. литература, 1993. Кн. I–III. 711 с.
10. Бенуа А. Н. Мой дневник. 1916–1917–1918. Москва: Русский путь, 2003. 701 с.
11. Бенуа размышляет... Москва: Советский художник, 1968. 752 с.
12. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: ГИХЛ, 1963. Т. 8. 171 с.
13. Віденський бал упирів // Всесвіт. 1998. С. 189.
14. Во И. Мерзкая плоть. Москва: Прогресс, 1979. 652 с.
15. Гейне Г. Зібрання творів: у 4 т. Київ: Дніпро, 1974. Т. 4. С. 79, 122.
16. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. Москва: Искусство, 1963. 400 с.
17. Гладильщиков Ю. Справочник грез: 240 лучших фильмов десятилетия: Путеводитель по новому кино. Москва: КоЛибри, 2008. 526 с.
18. Готье Т. Избр. произведения: в 2 т. Москва: Худ. литература, 1972. Т. 1. 575 с.
19. Деснос Р. Когда художник открывает глаза...: Заметки о живописи и кино. Москва: Grundrisse, 2016. 202 с.
20. Долинский М. Связь времен. Москва: Искусство, 1976. 327 с.
21. Дунаевский А., Генералов Д. История Каннского кинофестиваля: Каталог-справочник. Винница: Аквалон, 1996. С. 468.
22. Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. Москва: Наука, 1976. 297 с.
23. Зубавина І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ: ЩеК, 2008. 448 с.
24. Єфремов С. Щоденник, 1923–1929. Київ: ЗАТ «Газ. “Рада”», 1997. 848 с.
25. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. Львів: Кальварія, 2006. 320 с.
26. Игнатов И. Н. Кинематограф в России // Киноведческие записки. 1992. Вып. 16. 199 с.
27. Измайлов Н. В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. Ленинград: Наука, 1976. С. 510–519.
28. Каплер А. Избранные произведения: в 2 т. Москва: Искусство, 1984. Т. 2. 607 с.
29. Карко Ф. От Монмартра до Латинского квартала. Тбилиси: Мариха, 1993. 335 с.
30. Киевлянин. 1916. №№ 304–336. 4 с.
31. Киевская мысль. 1914. № 188. С. 1.
32. Кинорама // Советский экран. 1975. № 22. С. 13.
33. Козинцев Г. Собрание сочинений: в 5 т. Ленинград: Искусство, 1982–1983. Т. 2. 1983. 527 с. Т. 3. 1983. 502 с.
34. Колетт. Нагота // Иностранная литература. 2012. № 7. С. 172–190.
35. Кракауэр З. Фильм-«вамп» // Киноведческие записки. 2001. Вып. 54.
36. Краткий энциклопедический словарь кино / авт.-сост. В. Н. Миславский. Харьков: Колорит, 2007. 215 с.
37. Кустэ Э. Современный кинематограф, его достижения и техника. Ленинград: Научное книгоиздательство, 1925. 157 с.
38. Лакассен Ф. «Фантомас», или «Энеида». URL: <http://lib.ru/DETEKTIWY/SUWESTR/eneida.txt> (дата обращения: 28.11.2017).
39. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960. 842 с.
40. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихи. Переводы. Воспоминания. Ленинград: Советский писатель, 1989. 719 с.

41. Лурсель Ж. Авторская энциклопедия фильмов: в 2 т. Москва; Санкт-Петербург, 2009. Т. 2. 1032 с.
42. Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Ленинград: Искусство, 1978. 192 с.
43. Мелочи жизни: Русская сатира и юмор в первой пол. XIX — начале XX вв. / сост. Ф. Кривин. Москва: Худ. литература, 1986. 415 с.
44. Миславский В. Кино в Украине (1896–1921): Факты. Фильмы. Имена. Харьков: Торсинг, 2005. 576 с.
45. Мусієнко О. С., Мусієнко Н. Б., Слободян В. Р. Світло далеких зірок. Київ: Мистецтво, 1995. 192 с.
46. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / сост. А. Г. Андреева. Москва: Прогресс, 1986. 640 с.
47. О Викторе Некрасове: Сб. Киев: Укр. письменник, 1991. С. 63.
48. Плахов А. Кино для музы и для вечности // Искусство кино. 1994. № 8. С. 22.
49. Ребряну А. Восстание. Садовяну М. Митря Кокор. Москва: Худ. литература, 1976. 703 с.
50. Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. Москва: Искусство, 1981. 236 с.
51. Ренуар Ж. Огюст Ренуар. Москва: Искусство, 1970. 309 с.
52. Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. Москва: Искусство, 1972. 256 с.
53. Решетников И. Территория ужаса, размером с Париж // Декоративное искусство. 2013. № 1.
54. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Москва: Искусство, 1958. Т. 2. 523 с.
55. Садуль Ж. Мюзидора // Звезды немого кино: Сборник. Москва: Искусство, 1968. 240 с.
56. Сануйе М. Дада в Париже. Москва: Ладомир, 1999. 638 с.
57. Сидор-Гибелинда О. «Кольца, да браслеты...» // Антиквар. 2009. № 3. С. 19, 20.
58. Сидор-Гибелинда О. «Мне нужен труп: Я выбрал вас...» // Столичные новости. 2001. № 46. С. 19.
59. Сидор-Гибелинда О. Ф як Фантомас // Кино-Коло. 2003. № 19. С. 50–56.
60. Сидор-Гибелинда О. Фантом і аси // Книжковий Клуб +. 2004. № 5. С. 46, 47.
61. Сидор-Гибелинда О. Храбрый портняжка // Столичные новости. 2000. № 16.
62. Силуэты (Одесса). 1922. № 1. С. 18.
63. Словарь французского кино / под ред. Ж. Л. Пассека. Минск: Проппиалеи, 1998. 119 с.
64. Смолич Ю. Порт Пірей // Постріл на сходах: Детектив 20-х. Київ: Темпора, 2016. 528 с.
65. Теплиц Е. История киноискусства: в 4 т. Москва: Прогресс, 1968. Т. 1. 329 с.
66. 365 главных фильмов всех времен и народов / под. ред. М. Брашинского, А. Васильева. Москва: Афиша Индастриз, 2002. 311 с.
67. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 3. 395 с.
68. Цивьян Ю. Г. Ранние Фэкси и культурная тематика 20-х // Киноведческие записки. Москва: ВНИИК, 1990. Вып. 7. С. 20–26.
69. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. Москва: НЛО, 2000. 256 с.
70. Эйзенштейн С. М. О детективе // Приключенческий фильм: Пути и поиски: Сб. научных трудов. Москва: Всесоюзный научно-исслед. ин-т кинематографии, 1980. С. 135.
71. Южная копейка. 1912. № 470. С. 1.
72. Юткевич С. Кино — это правда 24 кадра в секунду. Москва: Искусство, 1974. 327 с.
73. Юткевич С. Франция — кадр за кадром: О людях, фильмах, спектаклях, книгах. Москва: Искусство, 1970. 335 с.
74. Яковлев А. Танец с апашем // Сатирикон. 1912. № 21. С. 2
75. Ямпольский М. Беспмятство как исток: Читая Хармса. Москва: НЛО, 1998. 384 с.
76. Bardeche M., Brasillach R. Histoire du cinema. Paris: Du sept couleurs, 1964. Vol. I. 543 p.
77. Beylie C., Pinturault J. Les Maitres du cinema francais. Paris: Bordas, 1990. 256 p.
78. Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. New York: McGraw Hill, 2001. 544 p.
79. Garson F. Gaumont un siecle sinema. Paris: Gallimard, 1994. 128 p.
80. Holler J. Lexikon der Film Regisseur. Munchen: Wilhelm Heyne Verlag, 1991. 598 s.
81. The Illustrated History of the Cinema / ed. By A. Lloyd. New York: Macmillan Publishing Company, 1986. 455 p.
82. Information Pathe-Natan // Le Cineopse. 1931. 1er Avril. P. 185.
83. Jestem morderca. Warszawa: Agora SA, 2016. S. 11.
84. Katz E. The Film Encyclopedia. New York: Harper Resource, 2001. P. 185.
85. Lacassin F. Louis Feuillade. Paris: Seghers, 1964. 203 p.



86. Myrent G., Langlois G. Henri Langlois, First Citizen of Cinema. New York: Twayne Publishers, 1995. 357 p.
87. Schneider J. S. 1001 filmow ktore musisz zobaczyc. Warszawa: Elipsa, 2004. 960 s.
88. Sydor-Hybelynda O. Film in Kyiv, 1910–1916 // *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation* / Ed. by I. Makaryk. Toronto: University Press, 2010.
89. Wlaschin K. The Illustrated Encyclopedia of the World's Great Movie Stars and their films. New York: Bonanza Books, 1979. 233 p.
90. Zagury F. «The Public is My Master»: Louis Feuillade and «Les Vampires». New York: Image Entertainment, 1998. P. 4.

## References

1. Aleksandri V. Stihotvoreniya. Eminesku M. Stihotvoreniya. Koshbuk D. Stihotvoreniya. Karadzhalie I. L. Poteryannoe pismo. Slavich I. Schastlivaya melnitsa [Alecsandri V. Poems. Eminescu M. Poems. Coşbu G. Poems. Caragiale I.L. The lost letter. Slavich I. Happy mill]. Moskva: Hud. literatura, 1975. 593 s.
2. Aleksandrov G. V novyy mir [Aleksandrov G. Into the new world] // *Sovetskiy ekran* [The Soviet screen]. 1976. No. 14. S. 20, 21.
3. Antologiya frantsuzskogo syurrealizma [French surrealism anthology] / sost. S. Isaeva, E. Galtsova. Moskva: GITIS, 1994. 390 s.
4. Aragon L. Sobranie sochineniy: v 11 t. [Aragon L. Collected works: In 11 volumes] Moskva: GIHL, 1957–1961. T. 9. 1960. 631 s.
5. Arlazorov M. Protazanov [Arlazorov M. Protazanov]. Moskva: Iskusstvo, 1973. 280 s.
6. Asayas O.: Otodvinut granitsu dozvolennogo... [Olivier Assayas : To move the line of the permitted] // *Sho* [WHAT]. 2015. Iyun-avgust. C. 42.
7. Bazen A. Chto takoe kino? [Bazin A. What is cinema ?] Moskva: Iskusstvo, 1972. 383 s.
8. Belyiy A. Sobranie stihotvoreniy. 1914 [Bely Andrei. Collected poems. 1914]. Moskva: Hud. literatura, 1997. 464 s.
9. Benua A. N. Moi vospominaniya: v 5 kn. [Benois A. My memoirs: In 5 volumes]. Moskva: Hud. literatura, 1993. Kn. I–III. 711 s.
10. Benua A. N. Moy dnevnik. 1916–1917–1918 [Benois A. My diary. 1916–1917–1918]. Moskva: Russkiy put, 2003. 701 s.
11. Benua razmyishlyaet... [Benois reflects...] Moskva: Sovetskiy hudozhnik, 1968. 752 s.
12. Blok A. Sobranie sochineniy: v 8 t. [Blok A. Collected works: In 8 volumes]. Moskva: GIHL, 1963. T. 8. 171 s.
13. Videnskiy bal upyriv [Vienna vampire ball] // *Vsesvit* [Universe]. 1998. S. 189.
14. Vo Y. Merzkaia plot [Waugh E. Vile bodies]. Moskva: Prohress, 1979. 652 s.
15. Heine H. Zibrannia tvoriv: u 4 t. [Heine H. Collected works: In 4 volumes]. Kyiv: Dnipro, 1974. T. 4. S. 79, 122.
16. Ginzburg S. Kinematografiya dorevolutsionnoy Rossii [Ginsburgh. Pre-revolution Russian cinema]. Moskva: Iskusstvo, 1963. 400 s.
17. Gladilshikov Yu. Spravochnik grez: 240 luchshih filmov desyatiletiya: Putevoditel po novomu kino [Gladilshikov Yu. handbook of dreamsL 240 best films of the decade: Guidebook to the new cinema]. Moskva: KoLibri, 2008. 526 s.
18. Gote T. Izbr. proizvedeniya: v 2 t. [Gautier T. Selected works : In 2 volumes.] Moskva: Hud. literatura, 1972. T. 1. 575 s.
19. Desnos R. Kogda hudozhnik otkryivaet glaza...: Zametki o zhivopisi i kino [Desnos R. When When an artist opens his eyes... : Notes on fine art and cinema]. Moskva: Grundrisse, 2016. 202 s.
20. Dolinskiy M. Svyaz vremen [Dolinskiy M. Linked times]. Moskva: Iskusstvo, 1976. 327 s.
21. Dunaevskiy A., Generalov D. Istoriya Kannskogo kinofestivalya: Katalog-spravochnik [Dunaevskiy A., Generalov D. History of the Cannes film festival: Catalogue and reference book]. Vinnitsa: Akvalon, 1996. S. 468.
22. Zorkaya N. Na rubezhe stoletiy: U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910-h gg. [Zorkaya

- N. On the turn of the century: Origins of the mass art in Russia from the 1900s till 1910s.] Moskva: Nauka, 1976. 297 s.
23. Zubavina I. B. Chas i prostir u kinematohrafi [Zubavina I. Time and space in cinema]. Kyiv: ShcheK, 2008. 448 s.
24. Yefremov S. Shchodennyk, 1923–1929 [Yefremov S. Diary, 1923–1929]. Kyiv: ZAT «Haz. “Rada”», 1997. 848 s.
25. Zontag S. Protly interpretatsii ta inshi ese [Sontag S. On interpretation and other essays]. Lviv: Kalvariia, 2006. 320 s.
26. Ignatov I. N. Kinematograf v Rossii [Ignatov I. Cinema in Russia] // Kinovedcheskie zapisi [Notes on cinema studies]. 1992. Vyip. 16. 199 s.
27. Izmaylov N. V. Tema «vampirizma» v literature pervykh desyatiletiiy XIX v. [Izmaylov N. The vampire theme in literature of the first decades of the 19th century] // Sravnitel'noe izuchenie literatur: Sb. statey k 80-letiyu akad. M. P. Alekseeva [Comparative literature studies: Collected works]. Leningrad: Nauka, 1976. S. 510–519.
28. Kapler A. Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t. [Kapler A. Selected works: In 2 volumes] Moskva: Iskusstvo, 1984. T. 2. 607 s.
29. Karko F. Ot Monmartra do Latinskogo kvartala [Carco F. From Montmartre to the Latin Quarter]. Tbilisi: Mariha, 1993. 335 s.
30. Kievlyanin [Kyivite]. 1916. No. 304–336. 4 s.
31. Kievskaya mysl' [Kyivan thought]. 1914. No. 188. S. 1.
32. Kinorama [Cinorama] // Sovetskiy ekran [Soviet screen]. 1975. No. 22. S. 13.
33. Kozintsev G. Cobranie sochineniy: v 5 t. [Kozintsev G. Collected works: In 5 volumes] Leningrad: Iskusstvo, 1982–1983. T. 2. 1983. 527 s. T. 3. 1983. 502 s.
34. Kolett. Nagota [Colette S.-G. Nudity] // Inostrannaya literatura [Foreign literature]. 2012. No. 7. S. 172–190.
35. Krakauer Z. Film-«vamp» [Krakauer Z. The vamp-film] // Kinovedcheskie zapiski [Notes on cinema studies]. 2001. Vyip. 54.
36. Kratkiy entsiklopedicheskiy slovar kino [Brief encyclopedic cinema dictionary] / avt.-sost. V. N. Mislavskiy. Harkov: Kolorit, 2007. 215 s.
37. Kuste E. Sovremennyiy kinematograf, ego dostizheniya i tehnika [Kuste E. Contemporary cinema, its achievements and techniques]. Leningrad: Nauchnoe knigoizdatelstvo, 1925. 157 s.
38. Lakassen F. «Fantomas», ili «Eneida» [Lacassen F. «Fantomas», or «The Aeneid»]. URL: <http://lib.ru/DETEKTIWY/SUWESTR/eneida.txt> (last accessed: 28.11.2017).
39. Leproon P. Sovremennyye frantsuzskie kinorezhissery [Leproon P. Contemporary French film directors]. Moskva: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1960. 842 s.
40. Livshits B. Polutoraglazyyi strelets: Stihi. Perevodyi. Vospominaniya [Livshits B. One-and-a-half-eyes shooter: Poems. Translations. Memoirs]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1989. 719 s.
41. Lursel Zh. Avtorskaya entsiklopediya filmov: v 2 t. [Lourcelles J. Author's encyclopedia of films: In 2 volumes] Moskva; Sankt-Peterburg, 2009. T. 2. 1032 s.
42. Markulan Ya. Kinomelodrama. Film uzhasov [Markulan Ya. Cinomelodrama. Horror movie]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 192 s.
43. Melochi zhizni: Russkaya satira i yumor v pervoy pol. XIX — nachale XX vv. [Little nothings of life: Russian satire and humor from the first half of the 19th to the early 20th century] / sost. F. Krivin. Moskva: Hud. literatura, 1986. 415 s.
44. Mislavskiy V. Kino v Ukraine (1896–1921): Faktyi. Filmyi. Imena [Mislavsky V. Cinema in Ukraine (1896–1921): Facts. Films. Figures]. Harkov: Torsing, 2005. 576 s.
45. Musiienko O. S., Musiienko N. B., Slobodian V. R. Svitlo dalekykh zirok [Musiienko O., Musiienko N., Slobodian V. The light of the distant stars]. Kyiv: Mystetstvo, 1995. 192 s.
46. Nazyivat veschi svoimi imenami: Programmnyie vyistupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX v. [To call things by their proper names: Manifestos of the masters of Western European literature of the 20th century] / sost. L. G. Andreeva. Moskva: Progress, 1986. 640 s.
47. O Viktorė Nekrasove: Sb. [About Victor Nekrasov: Collected works] Kiev: Ukr. pismennik, 1991. S. 63.
48. Plahov A. Kino dlya muzyi i dlya vechnosti [Plakhov A.] Cinema for the muse and for eternity] // Iskusstvo kino [Cinema art]. 1994. No. 8. S. 22.

49. Rebryanu L. Vosstanie. Sadovyanu M. Mitrya Kokor [Rebreanu L. Rebellion. Sadoveanu M. Mitrya Kokor]. Moskva: Hud. literatura, 1976. 703 s.
50. Renuar Zh. Moya zhizn i moi filmy [Renoir J. My life and my films]. Moskva: Iskusstvo, 1981. 236 s.
51. Renuar Zh. Ogyust Renuar [Renoir J. Auguste Renoire]. Moskva: Iskusstvo, 1970. 309 s.
52. Renuar Zh. Stati. Intervyu. Vospominaniya. Stsenariy [Renoire J. Articles. Interviews. Memoirs. Scripts]. Moskva: Iskusstvo, 1972. 256 s.
53. Reshetnikov I. Territoriya uzhasa, razmerom s Parizh [Reshentikov I. Territory of horror, Paris-sized] // Dekorativnoe iskusstvo [Decorative art]. 2013. No. 1.
54. Sadul Zh. Vseobshchaya istoriya kino: v 6 t. [Sadoul G. Universal history of cinema: In 6 volumes] Moskva: Iskusstvo, 1958. T. 2. 523 s.
55. Sadul Zh. Myuzidora [Sadoul G. Musidora] // Zvezdyi nemogo kino: Sbornik [Silent films' stars: Collected works]. Moskva: Iskusstvo, 1968. 240 s.
56. Sanuye M. Dada v Parizhe [Sanouillet M. Dada in Paris]. Moskva: Lodomir, 1999. 638 s.
57. Sidor-Gibelinda O. «Koltsa, da brasletyi...» [Sidor-Gibelinda O. «Both rings and bracelets...»] // Antikvar [Antiquarian]. 2009. No. 3. S. 19, 20.
58. Sidor-Gibelinda O. «Mne nuzhen trup: Ya vyibral vas...» [Sidor-Gibelinda O. «I need corps: I have chosen you...»] // Stolichnyie novosti [News of the capital]. 2001. No. 46. S. 19.
59. Sydor-Hibelynda O. F yak Fantomas [Sidor-Gibelinda O. F like Fantomas // Kino-Kolo [Cinema-circle]. 2003. No. 19. S. 50–56.
60. Sydor-Hibelynda O. Fantom i asy [Sidor-Gibelinda O. Fanthom and A's] // Knyzhkovyi Klub +. 2004. No. 5. S. 46, 47.
61. Sidor-Gibelinda O. Hrabryiy portnyazhka [Sidor-Gibelinda O. The brave little tailor] // Stolichnyie novosti [News of the capital]. 2000. No. 16.
62. Siluetyi (Odessa) [Silhouettes]. 1922. No. 1. S. 18.
63. Slovar frantsuzskogo kino [Dictionary of the French cinema] / pod red. Zh. L. Passeka. Minsk: Propilei, 1998. 119 s.
64. Smolych Yu. Port Pirei [Smolych Yu. Port Pirie] // Postril na skhodakh: Detektyv 20-kh [A shot on the stairs: Detective stories of the 1920s]. Kyiv: Tempora, 2016. 528 s.
65. Teplits E. Istoriya kinoiskusstva: v 4 t. [Teplits E. Hisotry of cinema: In 4 volumes] Moskva: Progress, 1968. T. 1. 329 s.
66. 365 glavnyih filmov vseh vremen i narodov [365 main films of all times and peoples] / pod. red. M. Brashinskogo, A. Vasileva. Moskva: Afisha Indastriz, 2002. 311 s.
67. Ukrainka Lesia. Zibrannia tvoriv: u 12 t. [Lesia Ukrainka: Clected works: In 12 volumes] Kyiv: Nauk. dumka, 1976. T. 3. 395 s.
68. Tsivyan Yu. G. Rannie Feksyi i kulturnaya tematika 20-h [Tsyvian Yu. Early Fex's and cultural agenda of the 1920s] // Kinovedcheskie zapiski [Notes on cinema studies]. Moskva: VNIIC, 1990. Vyip. 7. S. 20–26.
69. Shene-Zhandron Zh. Syurrealizm [Chenieux-Gendron J. Surrealism]. Moskva: NLO, 2000. 256 s.
70. Eyzenshteyn S. M. O detektive [Eisenstein S. On detective] // Prikluchencheskiy film: Puti i poiski: Sb. nauchnyih trudov [Adventre film: Paths and experiments: Collected research papers]. Moskva: Vsesoyuznyi nauchno-issled. in-t kinematografii, 1980. S. 135.
71. Yuzhnaya kopeyka [Southern coin]. 1912. No. 470. S. 1.
72. Yutkevich S. Kino — eto pravda 24 kadra v sekundu [Yutkevich S. Cinema indeed is 24 frames a minute]. Moskva: Iskusstvo, 1974. 327 s.
73. Yutkevich S. Frantsiya — kadr za kadrom: O lyudyah, filmah, spektaklyah, knigah [Yutkevich S. France: frame by frame: On people, films, plays, books]. Moskva: Iskusstvo, 1970. 335 s.
74. Yakovlev A. Tanets s apashem [Yakovlev A. A dance with apache] // Satirikon [Satiricon]. 1912. No. 21. S. 2
75. Yampolskiy M. Bepamyatstvo kak istok: Chitaya Harmsa [Yampolskiy M. Unconsciousness as a start: Reading Kharms]. Moskva: NLO, 1998. 384 s.
76. Bardeche M., Brasillach R. Histoire du cinema. Paris: Du sept couleurs, 1964. Vol. I. 543 p.
77. Beylie C., Pinturault J. Les Maitres du cinema francais. Paris: Bordas, 1990. 256 p.
78. Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. New York: McGraw Hill, 2001. 544 p.
79. Garson F. Gaumont un siecle sinema. Paris: Gallimard, 1994. 128 p.

80. Holler J. Lexikon der Film Regisseur. Munchen: Wilhelm Heyne Verlag, 1991. 598 s.
81. The Illustrated History of the Cinema / ed. By A. Lloyd. New York: Macmillan Publishing Company, 1986. 455 p.
82. Information Pathe-Natan // Le Cineopse. 1931. 1er Avril. P. 185.
83. Jestem morderca. Warszawa: Agora SA, 2016. S. 11.
84. Katz E. The Film Encyclopedia. New York: Harper Resource, 2001. P. 185.
85. Lacassin F. Louis Feuillade. Paris: Seghers, 1964. 203 p.
86. Myrent G., Langlois G. Henri Langlois, First Citizen of Cinema. New York: Twayne Publishers, 1995. 357 p.
87. Schneider J. S. 1001 filmow ktore musisz zobaczyc. Warszawa: Elipsa, 2004. 960 s.
88. Sydor-Hybelynda O. Film in Kyiv, 1910–1916 // Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation / Ed. by I. Makaryk. Toronto: University Press, 2010.
89. Wlaschin K. The Illustrated Encyclopedia of the World's Great Movie Stars and their films. New York: Bonanza Books, 1979. 233 p.
90. Zagury F. «The Public is My Master»: Louis Feuillade and «Les Vampires». New York: Image Entertainment, 1998. P. 4.

**Сидор О. В. Рождение и упадок одного киножанра: киносерия Луи Фейяда в мировом и украинском контексте**

**Аннотация.** Рассматриваются социально-художественные черты, наиболее характерные для французского криминального сериала (например, для «Вампиров» Луи Фейяда) начала XX века. Отражен ряд аспектов этой проблемы: языковые игры, романтика современной реальности, значение кинематографа для художественных направлений модернизма.

*Ключевые слова:* немое кино, киносерия, сюрреализм, футуризм, Луи Фейяд.

**Sidor Oleg V. The Birth and decline of the movie-genre: Sequel by Louis Feuillade into world and Ukrainian contexte**

**Summary.** The article deals with the social artistic features that were most characteristic of French criminal sequel (par examples in «Les Vampires» by Louis Feuillade) at beginning of the twentieth century. Such several aspects of this problems are uncovered: languages games, romantic mood of modern reality, value of movie for artistic movements of Modernism.

*Keywords:* silent movie, movie-sequel, Surrealism, Futurism, Louis Feuillade.