Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

в рамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Образ вампира в немом кино Франции, Германии и Америки»

в номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Якубович Елизавета

Факультет Сценарно-киноведческий

Специальность Киноведение

Курс 2

Мастерская В.В. Виноградова

Форма обучения Очная

Москва,

2022

ВВЕДЕНИЕ

*«…Оружие технократов повторяет и дублирует способности Дракулы… Он не выдерживает света – не выдерживает его и их пленка „Кодак“; тем самым вампир выступает и самой эмблемой кинопроизводства».*

*Драган Куюнжич*

Вопрос о появлении первого вампира в кино остается открытым и по сей день. Несмотря на это, вампир плотно закрепился на экране и стал одним из наиболее узнаваемых кинообразов. В современном кино происходит совмещение фигур человека и вампира, его наделяют человеческими характеристиками и качествами. Но так было не всегда. За сто лет существования кинематографа образ вампира претерпел колоссальные изменения. Поэтому интересно исследовать вампира, в первые годы его существования на экране. Этот образ стал полем экспериментов для режиссеров разных стан несмотря на то, что основный характеристики были заданы в литературе и фольклоре многими годами ранее.

В этой курсовой работе в качестве лейтмотива выступает образ вампира в его социокультурном контексте, а в качестве исследуемого объекта кинематограф Америки, Германии и Франции немого периода. Анализ образа вампира в кино проводится в контексте социо-культурных процессов начиная с момента появления кинематографа и заканчивая появлением звука.

Постараюсь выявить основные характеристики в изображении вампира, главным образом сформированные на основе фольклорно-литературного материала 18–19 веков. Таким образом удастся проследить как режиссеры используют, трансформируют или отрицают их уже в кинематографе. Также будут рассмотрены: образ вампира в трюковом кинематографе, т. к. вопрос о появлении первого вампира в кино остается открытым; образ женщины-вамп, напрямую формируемый самим образом вампира, ставший символом разрушения гендерных норм и традиционных ценностей; и образ вампира в контексте первых фильмов ужаса.

ГЛАВА 1. ВАМПИР В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Прежде чем говорить о немом кино, выявим стереотипированный образ вампира характерный для нашего представления. Ясно, что одним исследованием фольклорных традиций не обойтись, ведь фигура вампира претерпела множество трансформаций. Но так или иначе начнем именно с фольклора, как основы положенного образа.

Фольклорный образ вампира разнообразен. Но тот вид, какой мы знаем сегодня, происходит исключительно из юго-восточной Европы начала 18 века, поскольку устные традиции многих этнических групп региона, которые легли в основу легенд о вампирах, были записаны и опубликованы.

Современные европейские и в целом западные представления о вампирах возникли лишь в самом конце 17 – начале 18 в., когда приобрел широкое использование сам термин «вампир» и сущности были наделены характерными признаками, превратившись в кровососущих мертвецов. Не будем уходить от темы, пытаясь охватить огромное количество упоминаний вампира в культуре и пытаясь прийти к пониманию того, как образ вампира формировался до 18 века.

Обратимся к одному из наиболее известных документов, посвященных вампирам, к «Трактату о Явлениях Ангелов, Демонов и Духов, а также о Приведениях и Вампирах в Венгрии, Моравии, Богемии и Силезии» Огюстена Кальме, созданному на основе легенд восточной Европы, так как этот трактат является работой, которая послужила неиссякаемым источником формирования литературных воплощений вампира.

«Вампиры венгерские, главный предмет нашего исследования, были более или менее давно умершие люди, которые выходили из своих гробов и беспокоили живых, являясь им, высасывали у них кровь, производили в доме шум и даже причиняли смерть, их называли «вампирами». Освобождались от сих страшных посетителей тем, что выкапывали их из земли, отсекали им голову, пробивали кол в сердце, а остатки трупов сжигали»[[1]](#footnote-1). Отсюда мы можем попытаться вывести несколько характерных черт вампира, которые будут транслироваться в культуре, известных нам и без этого трактата. Во-первых, отделение вампиров от мира людей. Во-вторых, сон в гробу, в-третьих, питье крови, в-четвертых, что на мой взгляд является наиболее значительным, негативное воздействие на мир живых.

Вампирский фольклор часто ассоциируется со странными или необъяснимыми эпидемиями, особенно среди небольших сообществ. Беды, которые приносит вампир исключительно своим появлением – та черта его образа, которая прочно уложится в сознании писателей и кинематографистов. Так, например, Носферату у Мурнау является первопричиной чумы, а после смерти этот мор мгновенно заканчивается.

Продолжая говорить о фольклоре, хочется дать комментарий по поводу женщины-вампира. В различным источниках можно увидеть, что возникновение именно женского образа вампира приписывается романической традиции. Прибегнем к «Указателю сюжетов народной сказки» Аарне — Томпсона — Утера, и убедимся, что этот образ возникает раньше. Мотив по ATU номер 307 обозначен как «Принцесса в плащанице» или «Принцесса в гробу». Подобные сочинения построены на сюжете: проклятая принцесса или женщина выходит ночью из могилы или гроба, чтобы напасть на людей, например, «Принцесса в сундуке»[[2]](#footnote-2).

Так как образ вампира складывается из совокупности фольклорного и романтического начал, обратимся к образу вампира, который возникает непосредственно под тенденциями романтизма и становится основополагающим. Общепринятый образ вампира в основном результат литературы 19 века. Прибегнем к трем наиболее популярным источникам и выделим основные черты, которые совпадают или не совпадают с фольклорной традицией.

Начиная разговор, нельзя не упомянуть «Фантасмагорию, или Cобрание историй о приведениях, духах, фантомах и проч.»[[3]](#footnote-3) или может более известные «Сказки мертвых»[[4]](#footnote-4). Этот сборник рассказов, сформированный на фольклорном материале, станет основополагающей точкой для напиcания, как принято считать, одного из первых художественных произведений о вампирах, «Вампира» Д. Полидори. О котором речь пойдет далее.

Викторианская литература в каком-то роде изменила вектор развития образа вампира, она добавила ему те черты, которые считываются современным читателем как естественные и непреложные. Сначала стоит обратить внимание на характеристику внешности, потому что образ вампира, формируемый Полидори и другими авторами, о которых речь пойдет дальше, напрямую будет вдохновлять режиссеров. Полидори описывает вампира, графа Ратвена, как человека с чертами лица «отличающимися совершенством формы» с пепельно-бледным оттенком кожи, которую «ни румянец стыда, ни игра страстей не имели власти оживить»[[5]](#footnote-5) с взглядом мертвенно-серыми глаз, «что, остановившись на лице собеседника, словно бы не проникал в душу…, но ложился на щеку свинцовым лучом,… давил на нее невыносимой тяжестью». Образ вампира, формирующийся в романтической традиции, конечно, связан с образом аристократа. Писатели отходят от фольклора и изображают вампира не только что выбравшимся из могилы мертвецом, а достаточно приятным внешне человеком, также возвышая его социальный статус, так и вампир у Полидори и Дракула у Стокера принадлежат к высшему обществу. Кроме внешности хочется обратиться к некоторым чертам, которые вводит Полидори. «Неодолимое обаяние соблазнителя, противиться которому никто не в силах», но при этом мизантропия. Вампир не вхож в мир людей. Писатели четко проводят границу жизни и смерти, что соответствует фольклорной традиции. Эта граница непреодолима. Вампир может только «наблюдать за весельем, царящим вокруг него, так, словно сам не может принять в нем участие»[[6]](#footnote-6)*.* Также стоит обратить внимание на беды, которые приносит вампир в жизнь людей. Полидори пишет о графе так: «Все, воспользовавшиеся его милостыней, неизбежно обнаруживали, что на ней лежит проклятие, ибо всех она либо приводила на эшафот, либо ввергала в бездны еще более беспросветной нищеты»[[7]](#footnote-7). Вампир, безусловно является зачинателем человеческих бед. Через образ вампира будут проецироваться социальные, экономические и культурные тревоги, что вполне соотносится с фольклором. Остановимся на том, что вампир у Полидори принимает черты джентльмена, уходящего от архетипа, предложенного популярными легендами.

«Кармилла» Ле Фаню интересна тем, что в этой новелле автор обращается к женскому образу. В центре сюжета молодая женщина становится объектом желания женщины-вампира по имени Кармилла. Говоря про внешнее описание, автор так же, как Полидори, описывает Кармиллу как внешне приятную женщину: «Ее красота и бесконечное обаяние вызывали во мне жгучий интерес»[[8]](#footnote-8). Но кроме того что, он делает вампира женщиной, что не ново и вполне соотносится с фольклорной и литературной традициями прошлых лет. Он наделяет ее чертами излишней обаятельности: «Честно говоря, я испытывала к прелестной незнакомке странные двойственные чувства. Меня в самом деле, как она выразилась, «необъяснимо притягивало» к ней, но к этому подмешивалась и некоторая доля отвращения. Однако притяжение явно преобладало»,[[9]](#footnote-9) которым не в силах противостоять Лора. Она попадает под чары своей загадочной гостьи, которая останавливается в замке. Кармилла оказывается вампиром, который использует наивность Лоры, чтобы соблазнить ее и пить кровь по ночам. Главное, на что стоит обратить внимание «необъяснимое притяжение» Кармиллы, граничащее с сексуальным. Именно граница дозволенного, которую переходит Ле Фаню изображая запретную связь человека и вампира, через образ сексуального притяжения, станет одной из характерных черт, составляющих образ вампира как в кинематографе, так и литературе. (Кроме того, гомосексуальный подтекст отношений Кармиллы и Лоры можно считать проявлением отчужденности вампира от мира людей. И тут автор четко проводит границу между жизнью и смертью). Стоит вспомнить женщин-вамп немецкого кинематографа, которые окутывают в свои чары мужчин. Они безусловно гиперболизировано сексуальны. Красота как женщины-вамп, так и Кармиллы неразрывно связана с их порочностью.

«Дракула» Брема Стокера написан уже после появления кинематографа в 1897 году. В его романе происходит некоторое дополнение образа вампира. Кризис промышленной революции, индивидуализация и социальное неравенство в конце 19 века вызывали множество страхов и опасений у общества. Брэм Стокер создает персонажа, который станет метафорой всех социальных страхов того времени. То, о чем я множество раз упоминала выше: возникновение бед исключительно по вине вампира, из фольклорной традиции переходит в литературу, и Стокер открыто этим пользуется.

Важно дать именно внешнюю характеристику графа, так как этот материал важен для режиссеров, которые будут работать непосредственно над историей Дракулы. Интересно проследить, как Мурнау намеренно будет отходить от образа, описанного Стокером и, наоборот, как американская кинематография, достаточно точно следуя роману, создаст новый внешний вид вампира в кино, так хорошо нам известный. Брэм Стокер пишет о внешности Дракулы так: «У него был резкий орлиный профиль, тонко очерченный нос; высокий ... лоб и грива волос, лишь слегка редеющих на висках, ... тяжелые ... брови. Рот ... был решительный, даже на вид жестокий, а необыкновенно острые белые зубы выдавались вперед между губами. Но сильнее всего поражала необыкновенная бледность лица» [[10]](#footnote-10). Ну чем не герой Белы Лугоши из «Дракулы» 1931 г.

Давая столь подробное внешнее описание, стоит отметить особенность изображения героя Стокером, которую подмечает в своей работе «Трансцендентальный вампиризм» Олег Аронсон. В романе «есть некоторое отклонение от литературы, которое состоит в том, что сам литературный язык перестает иметь значение…, он даже требует преодоления как мешающий доступу к самому предмету описания».[[11]](#footnote-11) Дракула у Стокера как пишет Аронсон «донельзя реалистичен» [[12]](#footnote-12). Стокер отказывается изображать вампира как нечто фантастическое, как плод воображения.

Нельзя сказать, что Стокер первый приходит к изображению таких черт вампира как невозможность отразиться в зеркале, отсутствие тени или боязнь чеснока, шиповника или распятия: «есть предметы, обладающие свойством лишать его силы, как, например, чеснок; что же касается таких священных предметов, как мое распятие… встретив или увидев их на своем пути, вампиры стараются поместиться подальше от них. Ветка шиповника, положенная на гроб вампира, не дает ему выйти из него; освященная пуля, выпущенная в гроб, убивает его действительно насмерть». Вероятно, эти черты или предпосылки к их возникновению можно найти в фольклоре или ранних произведениях, но так или иначе автор делает на них акцент. Эти черты, впоследствии разработанные кинематографистами, станут узнаваемыми атрибутами образа вампира.

Кроме того, Стокер делает акцент на возможности трансфигурации. В Лондон граф Дракула прибывает в виде собаки, а к Люси, подруге жены Джонатана Харкера, он является в виде летучей мыши.

Но говоря о «Дракуле» Брема Стокера хочется подчеркнуть иное. Как образ вампира становится концентрацией выражения мифов новой эпохи. Аронсон пишет о «Дракуле» как о романе, в котором предчувствуется кинематограф. Создавая вампира Б. Стокер безусловно закладывает в него те социальные тревоги, предчувствуемые обществом. Точно так же можно сказать о кинематографе. В момент его появления отношение к нему было неоднозначным, а реакция на него иногда была тревогой или даже страхом. Поэтому «Дракулу» хочется рассматривать не через призму мифологии и истории, а как форму новых мифов нового времени. Нововведение Стокера состоит в том, что вампир заставляет пить свою кровь жертв, чего не было в ранних источниках, тем самым превращая их в вампиров. Так и экран в какой-то мере порабощает своего зрителя. В те годы, когда пишется роман, создаются и другие переломные произведения[[13]](#footnote-13), рано или поздно обнаруживающие свою близость к рождающемуся в то время кинематографу, и что важно это происходит до того, как кинематограф начинает оказывать непосредственное влияние на искусство и теоретические размышления.

Постараемся выявить основные характеристики вампира, сложившиеся из совокупности фольклора и литературы. Потому что образ вампира, которой будут строить режиссеры в немом кино, сформирован общим культурным пластом. Основными характеристиками в изображении вампира можно считать: питье крови, безусловно, неразрывно связанное с лишением человека жизненной энергии; cон в гробу и привязанность к земле погребения; негативное воздействие на мир живых; аристократизм; смерть от солнечного света и/или боязнь солнечного света; отсутствие отражения и/или тени; боязнь святых вещей и/или смерть от них; излишняя сексуальность и/или гомосексуальность.

ГЛАВА 2. РАННИЙ НЕМОЙ КИНЕМАТОГРАФ. ВАМПИР В ТРЮКОВОМ КИНО

*2.1. Вампир и трюк*

Вампиризм и кинематограф – две темы, которые нередко пересекаются. Одна из причин этого пересечения – выход романа Брема Стокера, больше всех повлиявшего на становление образа вампира, бок о бок с рождением кинематографа. Сравнивал кино со сверхъестественным и М. Горький после посещения показа фильма Люмьеров в июле 1896 года: «Вчера я побывал в царстве теней… Как страшно там быть, если бы вы знали! … Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения… Жутко смотреть на неё – на это движение теней, и только теней. Вспоминаешь о привидениях, о проклятых, о злых волшебниках, околдовавших сном целые города»[[14]](#footnote-14). Эта связь кинематографа и сверхъестественного вообразима и современным зрителем: просмотр проходит в темном помещении, а возникающие на экране изображения, и правда, имеют в себе что-то потустороннее, не из этой жизни. Режиссеры напрямую работают со временем и пространством, создавая небывалый до этого мир.

Появление кинематографа связанно непосредственно с понятием трюка. Данилов Д. в своей статье «Кинотрюк как эффектно-зрелищное средство художественной выразительности» говорит о кинотрюке как о «единственной форме репрезентации, в которую включены не только спецэффекты, но и особые признаки кинематографического произведения как ракурс, планы, монтаж и т. д.»[[15]](#footnote-15) После освоения Люмьерами кинематографа, аудитория уже не удивлялась простому движению на экране, тогда он переходит в руки «профессиональных иллюзионистов»[[16]](#footnote-16). Возникает жанр трюкового кино[[17]](#footnote-17). Который непосредственно связан с именем Мельеса. В 1906 году он писал: «Есть четыре большие категории кинематографических картин: натурные съемки, научные фильмы, сюжетные фильмы и фильмы с превращениями… В начале показывали только съемки с натуры. Позднее кино стали употреблять как проводник науки, и, наконец, оно превратилось в проводника театра» [[18]](#footnote-18). Мельес был склонен расширять категорию «фантастических картин», включая в них все кинематографические жанры, в которых применялись кинотрюки.Мельес применял новые технические приемы: стоп-кадры, покадровую съемку, двойную и многократную экспозицию, накладывая изображения друг на друга и совмещая фигуры разного масштаба, например, как в фильме «Проклятая пещера» / La Caverne Maudite (1898), ускоренную и замедленную съемку, каширование. Мельес использовал и скрытый монтаж, добиваясь исчезновений, появлений, превращений или перемещений предмета на экране. На ранних этапах развития кинематографа эти приемы расценивались как творческая инновация и безусловно привлекали интерес публики.

Очевидно, что трюковое кино, и в особенности кино Мельеса, было сопряжено с темой мистики. Трюки Мельеса происходили в условном мире чудес, отсюда и вычурные декорации. Режиссер постоянно прибегал к образам магов, звездочетов, алхимиков, чертей, Мефистофиля и т. п. На появление этих существ в кино была одна существенная причина: в моде был спиритизм.

Однако принято считать, что вампир не появлялся на экранах в раннем немом кинематографе или появлялся лишь однажды в фильме «Замок дьявола» / Le Manoir du diable (1896). В картине представлен образ, который так или иначе связан с категорией «вампира» – летучая мышь, которая превращается в человека. Таких метаморфоз происходит несколько. То условный «вампир» превращается в летучую мышь, то в скелета, то принимает обратно человеческий облик. Превращение – это самая элементарная форма повествования: превращаться можно бесконечно. Поэтому такой сюжет достаточно интересен поначалу, но становится примитивным к концу. Главное, что хотели вызвать режиссеры трюкового кино – эффект неожиданности, что конечно получалось с огромным успехом. Увидеть превращение летучей мыши в человека даже на экране достаточно впечатляюще. Также что могло бы указывать на вампиризм этого существа – боязнь распятия, от которого «вампир» закрывается в конце фильма и исчезает клубом дыма. Однако здесь возникает путаница. Можно ли считать героя вампиром? Очевидно, что он сохраняет за собой те характеристики, которые были выведены мной ранее: главным образом, трансфигурацию и боязнь распятия. Но внешний вид этого «вампира» соотносится с другими работами Мельеса, в том числе с «Фаустом и Маргаритой» / Faust et Marguerite (1904), где Мефистофель выглядит крайне похоже на «вампира» из «Замка Дьявола». К тому же оригинальное название достаточно точно отсылает к образу сатаны, а не вампира. То же самое можно наблюдать и в другом фильме Мельеса, вышедшем уже после романа Б. Стокера, «Дьявол в монастыре» / Le diable au couvent (1899). Там герой так же парит над землей, претерпевает метаморфозы, становясь священником, и исчезает под распятьем.

Проблема определения и, если хотите, распознания вампира на экране раннего немого кинематографа осложняется тем, что режиссеры подходят к образу вампира с точки зрения трюкового кино. В образе вампира, построенном на литературном и фольклорном материалах, происходят существенные изменения. Главная цель режиссера – взволновать зрителя, продемонстрировав множество киноэффектов. К тому же ранние фильмы не имели возможности длительного повествования, поэтому и образ вампира на экране нечеток и склоняется к общей паранормальности больше, чем к характерному вампиру, выведенному художественной литературой и фольклором в предыдущие годы. Современный зритель или киновед в подобных работах Мельеса может увидеть именно вампира, потому что сто лет вампира на экране придали ему те характеристики, которыми пользовались режиссеры трюкового кино, как превращение в летучую мышь или боязнь распятия.

Подобных примеров спайки разных паранормальных образов достаточно. Например, «Монстр» / Le Monstre (1903) Мельеса или «Легенда о призраке» / La légende du fantôme (1908) Сегундо Де Шомона, где появляются герои, восстающие из могил, точно определить принадлежность которых к конкретным существам невозможно.

*2.2. Вампир и танец*

В фильме, снятом неизвестным режиссером на студии «Патэ», хотя есть мнение, что раскраской занимался Сегундо Де Шомон, появляется, возможно, наиболее четкая фигура вампира в раннем немом кино. В этом французском фильме появляется Лои Фуллер, известная американская артистка, которая стала основательницей танца модерн. Она изобрела танец-серпантин, и он приобрел наибольшую известность в Фоли-Бержер в Париже.В фильме «Лои Фуллер» / Loïe Fuller (1905) большая летучая мышь залетает на террасу замка, происходит переход, после которого в кадре появляется Фуллер. Когда летучая мышь исчезает, Фуллер расправляет свой костюм и исполняет змеиный танец или танец-серпантин, а затем растворяется. До этой записи с самой Фуллер в кинематографе множество раз фигурировал образ женщины, исполняющей змеиный танец, в том числе в фильме Annabelle Serpentine Dance (1895) с Аннабелль Мур. Но несмотря на это, открытие неизвестного режиссера состоит в том, что, превращая танцовщицу в летучую мышь и растворяя ее в конце, он наделяет ее вампирскими характеристиками.

Танцы вампиров были популярными в середине 1900-х, но более поздние представления были дополнительно вдохновлены Бёрн-Джонсом[[19]](#footnote-19) и Киплингом[[20]](#footnote-20). В Waterloo Evening Courierапреля 1910 года описан вампирский танец в представлении Джозефа С. Смита «The Flirting Princess», его танец в исполнении таких танцовщиц, как Вера Микелена и Вайолет Дейл изображал вампира и жертву: «Его танец исполнялся затемненной сцене с черным фоном, подсвеченной зеленым и красным светом, под аккомпанемент погребальной музыки ... Танцор-мужчина был одет в черное; на вампире было зеленоватое, похожее на змею обтягивающее платье»[[21]](#footnote-21). Подобные «потусторонние» представления в последствии создадут почву для следующих вампирских картин, в том числе «Танца вампира» (1912) и «Вампира» (1913).

Итак, к концу 1900-х годов кинематограф оставил рамки циркового иллюзиона и перешел в разряд повествовательно-зрелищных форм.

Танец вампира появился на экране и в фильме Августа Блома «Танец вампира» / Vampyrdanserinden (1912). Однако проанализировать его достаточно проблематично. Фильм хранится в Det Danske Filminstitut, и в открытом доступе можно найти лишь отдельные кадры и синопсис. В центре повествования голодная до мужчин «вампирша-танцовщица». Она исполняет свой танец, конечно, уже не танец-серпантин. Но в этом танце она прикрывается накидкой из вуали и широко разводит руки, что безусловно, отсылает зрителя к предыдущим «вампирским танцам». Герой в исполнении Роберта Дайнесена поддается ее чарам. Вампирша сначала ласкает, а затем сжимает его тело до смерти. Танец завершается тем, что женщина-вампир душит своего партнера, злобно улыбается и даже целует его.

Сюжет «Вампира» / The Vampire (1913) Роберта Виньолы базируется на одноименном стихотворении Редьярда Киплинга и крайне схож с «Танцем вампира» (1912). Гарольд Брентуэлл, в исполнении Гарри Милларда, переезжает в новый город и знакомится с Сибил, в исполнении Элис Холлистер. Гарольд полностью очарован Сибил и забывает свою невесту Хелен, но Сибил — вампир, который собирается разрушить его жизнь. Вскоре Гарольд теряет работу и становится алкоголиком. Брошенный вампиром, одинокий Гарольд идет в театр и смотрит «Танец вампира». Танцевальное представление в «Вампире» (1913), также схоже с предыдущими его версиями. Женщина в вуали широко размахивает руками и убивает мужчину. Неприкрытая сексуальность женщины-вампира и губительное воздействие на внешний мир становятся основополагающими характеристиками героинь в последующих фильмах, что, конечно перенято из фольклорной и литературной традиции.

Нельзя сказать, что образ роковой женщины вампира, во власть которой попадает мужчина, строился исключительно в кинематографе. Описания Кармиллы у Ле Фаню и Люси в «Дракуле» схожи, они стали прототипами для последующих появлений в сюжетах на тему вампиров: одиноких жертв и соблазнительниц – женщин высоких, стройных, апатичных. Стоит упомянуть и «Коринфскую невесту» Гете, в которой автор обращается к образу молодой женщины, которая находится между жизнью и смертью и питается кровью. «Коринфская невеста» послужила одним из источников формирования череды женщин-вампиров. Однако, безусловно, образ именно женщины вампира начинает фигурировать в кинематографе все чаще и чаще, что в последствии выльется в оформленный образ женщины-вамп.

ГЛАВА 3. ПЕРВЫЕ РОКОВЫЕ ЖЕНЩИНЫ. ТЕДА БАРА, МЮЗИДОРА И ФЕРН АНДА

Хотя идеи о вампирах и кинематографе подвижны, одна характеристика образа: излишняя сексуальность, восходит к самым ранним кинематографическим работам. С середины 10-х годов образ вампира становится сопряжен с женщиной. Хотя часто они не были вампирами в том смысле, что имели клыки, пили кровь и были мертвыми, но тем не менее, они подчиняли своих жертв высасывая у них энергию. Эти ранние экранные вампиры, в том числе Теда Бара, установили кинематографическую модель репрезентации «новой женщины». Она становится воплощением мужских тревог и иллюстрирует карликовый образ жизни. Однако несмотря на то, что вампир как таковой не появляется, режиссер использует атрибуты, относящиеся к категории «вампир».

Вампирша в «Жил-был дурак», похожа на Люси Вестенру из «Дракулы» Стокера, она сгущает и материализует общественную обеспокоенность по поводу того, что «новая женщина» на рубеже веков бросает вызов традиционным ценностям. Вампир представляет собой хаотичную силу социального разрушения, которая делает мужчин своими жертвами и показывает, что гендерные категории произвольны и изменчивы, а не фиксированы.

Излишняя сексуальность, как черта вампира, появляется раньше кинематографа, однако закрепление связи между вампиризмом и гиперболизированной женской сексуальностью происходит именно на экране. Одной из первых женщин-вамп считается Теда Бара. Имя «Теда Бара» является анаграммой слова «арабская смерть», она играла на своей не совсем обычной внешности и часто появлялась на публике в сопровождении лакеев, делая вид, что не говорит по-английски. Хотя ее иногда называют «Змеей Нила» из-за ее участия в картине «Клеопатра» / Cleopatra (1917), ее роли роковой женщины привели к тому, что ее также прозвали «вампир», которого она воплощала на экране.

Конечно, режиссер Фрэнк Пауэлл не изображает сверхъестественного вампира в фильме, поставленном по одноименному стихотворению Киплинга. Она не пьет кровь, однако героиня Теды Бары воплощает сущность вампира как существа, живущего за счет жизненной силы других. Сюжет «Жил-был дурак» строится на истории о падении мужчины, соблазненного женщиной, не заботящейся о последствиях своих действий. Это укрепляет ассоциацию между вампиризмом и хаосом, что впоследствии будет подробно разработано немецкими кинематографистами. Целью вампирши становится адвокат Джон Шайлер (Эдвард Хосе), он собирается отправиться в трансатлантическое путешествие послом в Великобританию на «Гигантике», оставив жену и дочь дома. Вампир присоединяется к Шайлеру на борту корабля. В одной из предыдущих сцен, когда она выходит из автомобиля, героиня сталкивается с нищим – бывшим любовником, который называет ее «чертовой кошкой»[[22]](#footnote-22), однако это предупреждение остается незамеченным главным героем.

Говоря про интертитры, в фильме, кроме прочего, есть и вербальная характеристика героини, ее не раз называют вампиршей сами персонажи. Затем, когда корабль готовится к отправке, ей угрожает револьвером ее бывший любовник Реджинальд Пармали. В ответ на угрозу она просто смеется ему в лицо, что побуждает его застрелиться. Едва палуба успела высохнуть от наскоро отмытой крови, она ставит на место смерти бывшего любовника шезлонг, готовя место новой жертве. Режиссер почти не показывает, как именно вампирша соблазняет Шайлера, это говорит о ее почти сверхъестественной способности окутывать мужчин в свои чары. Так Шайлер, поддаваясь обаянию вампирши, отказывается как от своего политического поста, так и от жены и дочери.

Стоит обратить внимание на то, как трактует режиссер сам образ вампирши и его жертвы в «Жил-был дурак». Ее внешний облик в начале картины: длинные черные кудрявые волосы и белая ночная сорочка, со спущенным рукавом, безусловно вдохновленный картиной «Вампир» (1897), впоследствии станет общеупотребимым, даже в современном кино. Конечно, она не пьет кровь, но она вытягивает из главного героя энергию для себя. К концу фильма кроме того, что тот почти лишается рассудка, он и заметно меняет свой облик. После того, как Шайлера увольняют с поста за неисполнение служебных обязанностей и аморальное поведение, зритель наблюдает как жизненная сила буквально покидает его: он седеет, стареет, появляются темные круги под глазами, кожа его бледнеет, он сам кажется слабым и неуравновешенным. Вампирша же при этом остается статной молодой особой. Режиссер намеренно выделяет ее цветом уже в начале фильма. Практически все герои одеты в белое, она же одета в черное обтягивающее платье и шляпку с вуалью. Это сразу показывает расстановку сил в картине и говорит о том, что она лишняя. Такая характеристика как отчужденность, невозможность проникнуть в мир людей полностью, но возможность испортить этот мир, конечно, не придумка конкретного режиссера. Это соответствует как фольклорной и литературной традиции, так и кинематографической, которая начинает четко выстраиваться на экране как раз в эти годы.

Мотив воды и пресечения границы усугубляет впечатление ее чуждости. Плаванье на корабле, которое уже было использовано Стокером в «Дракуле» и подробно разработано в «Носферату, симонии ужаса» / Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens у Мурнау, присутствует и здесь. Героиня не задерживается на одном месте, теряя жертву-любовника, просто уплывая в другую часть света, чтобы снова покорять мужчин и разрушать их жизни.

«Закат счастья»[[23]](#footnote-23), – оповещает интертитр, после этого начитается череда событий, которая доведет главного героя до морального и материального опустошения. Остальная часть фильма рассказывает о быстром ухудшении состояния Шайлера и его последующем уходе от внешнего мира, поскольку герой пьет все больше и больше. Прежде всего режиссер кропотливо работает с освящением. К концу картины герои, переехав в новый дом, зашторивают окна и живут отшельниками как настоящие вампиры, будто боясь солнечного света. Несмотря на то, что этот свет не губителен для главной героини (в фильме есть кадры раннего этапа покорения вампиршей главного героя, где они сидят под солнцем в Италии) он будто оказывается губителен для Шайлера. Режиссер делает акцент на луче, попавшем в дом к вампирше: темная занавешенная комната и яркий режущий луч. Этот солнечный свет, как и прежняя жизнь уже чужда главному герою. Он стремится закрыться от него.

Вампир в «Жил-был дурак» не является буквально нежитью. Тем не менее ее укус остается мощным не только для героя, но и зрителя. Она представляет собой сверхъестественное вторжение могущественных, почти сверхъестественных сил в обыденный мир ее жертв. Вампиры эпохи немого кино описывают четкую картину опасностей, которые «Новая женщина» представляет для традиционных ценностей. В фильме нет наказания или искупления вампирши, а Шайлер не избавляется от пагубного влияния героини. Режиссер изображает полную победу вампира. Фильм завершается цитатой из стихотворения Киплинга «Вампир» со строками: «Он жив. Хотя жизнь ему не мила. (Впрочем, как Вам и Мне.)». Этот финальный интертитр расширяет границы восприятия фильма. Этот вампир, эта роковая женщина, уже перестает быть выдумкой романистов.

Мюзидору также называют одной из первых женщин-вамп. Однако, что под собой подразумевает понятие femme fatale/женщина-вамп. Смагина С. в докторской диссертации говорит, что «femme fatale …– это специфический образ роковой красотки, не только имеющей неоспоримую власть над мужчиной, но и выступающей неким «рубиконом» в процессе изменений, происходящих в обществе»[[24]](#footnote-24).

Ирма Веп, подобно героине Теды Бары, тоже стала метафорой хаоса и беспорядка. Однако ее образ был весьма отдален от вампиров, которых принято видеть в кино. Она точно не была вампиршей, в том смысле, что была сверхъестественным паразитом. Фейад Л. предлагает метафору другого рода, он использует термин «вампир» для описания определенных видов воров, преступников и т. д. Но режиссер отчасти создает мистический образ: преступники, одетые в черное трико и маски, зачастую творят свои злодеяния по ночам. Он также помещает в свой фильм танец вампира, подобный тем, что можно было увидеть в кино и на сцене несколькими годами ранее. Жорж Садуль говорил, что «Вампиры» обладали теми же достоинствами, что и «Фантомас»: натуралистической точностью обстановки в самых невероятных приключениях, сочетавшихся с непосредственной поэтичностью всех этих черных капюшонов, мрачных подземелий, внезапных смертей и городских предместий[[25]](#footnote-25). В частности, в годы войны повествование в фильмах Франции часто фокусировалось на темах городских преступлений и опасностей, как способ направить тревогу зрителей от военного конфликта к темам, которые придавали обыденному фантастический и загадочный оттенок. Популярный жанр криминального сериала основывался на почти сверхчеловеческой силе и опасности их криминальных персонажей. Сериалы подобные «Похождениям Элен» и «Вампирам» стали воплощением сущности века, однако, в них не отражалась реальные войны и революции.

Мюзидора играла в «Вампирах» роль «злодейки». Хотя Ирма Веп не была официальным лидером «Вампиров» в отличие от Grand Vampire (Великого Вампира), ее образ стал центральным и очень узнаваемым. Ее фигура была одновременно привлекательной и отталкивающей. Одна из причин такого восприятия персонажа ее загадочность. Ее классовая идентичность остается неизвестной, она зависит от костюмов и ролевых моделей, которые она примеряет. Кристин Батлер писала: «Ирма способна так хорошо маскироваться именно потому, что она остается бесклассовой, а бесклассовой она остается потому, что умеет мастерски маскироваться»[[26]](#footnote-26). Ирма – это знак, который нужно расшифровать. Попытки раскрыть преступную группировку в итоге восстановят порядок в Париже, но Ирма Веп останется в глазах зрителя женщиной, бросающей вызов морали и демонстрирующей определенный уровень независимости и сексуальной свободы. Ирма Веп является образом преступности, и в особенности женской преступности.

Обнаружить название «Вампир» – не значит обнаружить сверхъестественного вампира в кино. Напротив, «вампир» предлагает дополнительное понимание многоцелевого использования терминологии в период раннего кино. «Вампиры» / Les vampires – самый известный пример подобного рода игры со зрительским восприятием. Но и другие режиссеры использовали слово «вампир» в контексте детективных сериалов, например, «Вампиры побережья» / Les Vampires de la côte (1908), «Лесные вампиры» / The Forest Vampires (1914), «Вампиры ночи» / Vampires of the Night (1914). Все они изображали вампиров как несверхъестественных преступников. Некоторые исследователи, например, Гэри Родс, находят образ вампира и в таких сериалах как «Похождения Элен»[[27]](#footnote-27).

В немецком кинематографе окончательно происходит совмещение женской фигуры и фигуры вампира воедино. Но так или иначе образ femme fatale остается динамичным. Нельзя сказать, что он эволюционирует, он меняется: от Генуины до Лолы-Лолы. В фильме «Генуина: история вампира» / Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses (1920) женский герой предстает перед зрителем сверхъестественным существом, но через определенное количество фильмов, в том числе «Дух земли» / Erdgeist (1923), «Асфальт» / Asphalt (1929), «Ящик Пандоры» / Die Büchse der Pandora (1929), утрачивает свою паранормальную сущность. В немецком кино итоговым образом «новой женщины», как считает Смагина С., является героиня Марлен Дитхрих в «Голубом ангеле» / Der blaue Engel. Однако стоит разделять женщину вампира и женщину-вамп. Поэтому я не буду затрагивать фильмы, в которых от изначального образа вампира остается только женская сексуальность и возможность порабощения других и обращусь только к одной картине, где присутствует отправной образ femme fatale.

После работы над «Кабинетом доктора Калигари» Роберт Вине снял картину «Генуина: история вампира». Героиней фильма является «кровожадная жрица любви»[[28]](#footnote-28), которую покупает на рынке странный старик Мело. Он заточает ее в богато украшенной стеклянной комнате. Несмотря на отчаянные просьбы Генуины об освобождении, тот отказывается ее отпускать. Генуина (Ферн Анда) представляет из себя существо, подчиняющееся природным инстинктам и обладающее безудержной эмоциональностью. Режиссер нередко делает укрупнение на ее лицо, когда она подобно зверю широко открывает рот и показывает зубы. Образ Генуины становится метафорой «новой женщины», появившейся в Германии на рубеже эпох и грозившей своей неуправляемой феминностью принести беды, поэтому старик и пытается удержать ее в клетке, ограничив тем самым ее необузданное женское начало. В этой истории кроется две проблемы. С одной стороны, Генуину очень хочется удержать рядом с собой, поддаваясь чарам ее сексуальности, а с другой стороны, страшно дать этой сексуальной энергии выйти, ведь последствия непредсказуемы. Этот фильм продолжает идею о «немецкой душе между тиранией и хаосом». Генуин с одной стороны, соблазняет, а с другой, безмерно страшит мужчин.

Генуина сбегает из тюрьмы, карабкаясь по лестницам как паук по паутине. После она заставляет Флориана перерезать горло старику во время бритья. Но нельзя сказать, что Флориан совершает этот поступок только из-за внешней привлекательности Генуины. Она пользуется своими почти вампирскими чарами, гипнотизируя его. Подобно вампирам из литературы и фольклора героиня насылает гипноз на жертву, заставляя подчиняться ее воле. В предыдущем фильме «Кабинет доктора Калигари» подобный сценарный прием – сомнамбулизм Чезаре, конечно, олицетворял транс общества, в который его в водит тиран. В этом случае Генуина не становится прямым изображением тирании, скорее эту роль принимает на себя старик. Но режиссер вкладывает в ее образ страх попасться в ловушку гиперболизированной сексуальности, поэтому ее необходимо насильно сдерживать во имя традиционных ценностей. Флориан совершает убийство хозяина Генуины. Но не свобода от старика нужна была Генуины, а власть над мужчинами как таковыми. В доказательство его любви она требует самоубийства от Флориана. Вскоре она соблазняет и внука Мело. Режиссер показывает страх мужчин быть соблазненными и ослабленными женщиной. Поэтому и логичен конец: происходит расправа над Генуин. Смагина называет эту картину «крайне агрессивной реакцией на возникновение новой женщины, грозящей разрушением традиционного патриархального общества»[[29]](#footnote-29).

После «Генуины» в немецкий прокат выйдет множество картин, в которых фигура женщины будет принимать на себя удар опасений перед раскрепощением общества. Однако вампир в контексте подобных фильмов постепенно исчезнет. Образ женщины-вамп от ее первоначального сверхъестественного качнется в сторону общей опасности для порядка, и экран лишится героинь, чей образ подходил бы под категорию «вампир».

Однозначно можно сказать, что образ вампира продолжает использоваться режиссерами как первопричина общественных проблем. Разница только в том, что, например, Стокер вкладывал в Дракулу страх общества перед неизвестным веком, новыми технологиями и стремительным развитием, а режиссеры середины 1910 – начала 1920-х, перекладывая образ вампира на женскую фигуру, изображают тревоги перед крахом устоев традиционного патриархального общества.

ГЛАВА 4. ТЕНЬ ВАМПИРА

Немецкий экспрессионизм в кино стал благотворной почвой для воплощения всякого рода мистических сюжетов. Литературная и фольклорная традиции Германии предшествовали появлению на экране таких персонажей как гомункулус, голем, вампир, Мефистофель, алхимик и т. п.

Страхи общества перед невозможностью удержать свои внутренние порывы стали мотивами к возникновению картин на тему двойничества. Маркулан в книге «Киномелодрама. Фильм ужасов» говорит, что жанр ужасов начинает зарождаться именно в Германии, а первым фильмом этого жанра стал «Пражский студент» / Der Student von Prag: ein romantisches Drama[[30]](#footnote-30). Это суждение оспоримо. Ведь стремление напугать зрителя наблюдалось в кино и раньше. Однако, верно, что именно в это время картины оформляются в отдельную повторяющуюся структуру понятную создателю и зрителю, включающую в себя повторяющиеся сюжетные перипетии, формальные средства и повторяющиеся зрительские ожидания.

Первые фильмы ужасов, например, «Голем» / Der Golem и «Гомункулус» / Homunculus, были тесно связаны с фольклором, и их действие разворачивалось в не конкретизированном прошлом, в кошмарном сне или бреде. Но отстраненность, наоборот, только накаляла градус ужаса в этих фильмах. Использование сна или прошлого как метафоры настоящего стало одной из отличительных черт картин экспрессионизма. Так поступали и Роберт Вине в «Кабинете доктора Калигари» и Мурнау в «Носферату, симфония ужаса».

В основу фильма «Носферату, симфония ужаса» (1922) легла книга Стокера. Изначально эта картина должна была стать экранизацией романа, но возникшие проблемы из-за авторского права вынудили режиссера изменить сюжет и сам образ вампира. Действие было перенесено из Лондона в Бремен, а герои получили новые имена: Молодой чиновник Хуттер направляется в замок графа Орлока, в Трансильванию, по поручению агента по продаже домов. Чиновник недавно женился, он прощается с женой и отправляется в путь. Он едет по просторным пейзажам, их изображение весьма сходится с литературным источником. В «Дракуле» Стокер подробно описывает дорогу Харкера по Карпатам. Режиссер отказался от вычурных декораций присущим экспрессионистическим лентам. До замка Хуттера довозит уже сам вампир. Но несмотря на схожесть сюжетов главное отличие – натурализм, которой был у Стокера, но которого нет у Мурнау. Фотографическая природа кино соответствовала бы документальному стилю эпистолярного романа, но экспрессионизм, наоборот, лишал этой натуралистичности фильм, тяготея к созданию новой действительности на экране. И несмотря на то, что режиссер проводит много сьемок на натуре, а сами павильоны лишены былой доли экспрессивности, арки и внутреннее пространство не выглядят настоящими. Сужая коридоры, помещая героев под своды, Мурнау дает понять зрителю, как герой попадает в чары вампира, а его положение становится более безвыходным в замке Орлока.

Внешний облик тоже значительно изменился. Если Стокер изображал Дракулу как вполне реального человека, то вампир у Мурнау – существо, которое буквально находится на грани жизни и смерти: голова как череп, тело, иссохшее как скелет, на который натянули сюртук, а пальцы длинные и кривые как сложенные крылья. Он намерено отходит от канона, чтобы показать сверхъестественную сущность вампира, и экран позволяет ему это делать.

Носферату спит в гробу, и, наверное, это первый вампир на экране, который сохраняет за собой эту характеристику. Тема воды и пресечения границы это важный элемент, который сохраняет и выделяет Мурнау. Когда Носферату только начинает свой путь в Бремен, режиссер показывает плот, на котором сплавляют землю погребения и самого вампира с верхнего ракурса, оттеняя эту сцену. А эпизод путешествия на корабле стал одним из самых узнаваемым в фильме. Режиссер, следуя литературной и фольклорной традициям, сохранят за вампиром качество чужестранца и, в общем, чуждого человеческому миру существа. С прибытия Носферату в город начинается мор, а сразу после смерти эта чума чудесным образом рассеивается. Это тоже указывает на него как лишнего.

Носферату сохраняет и власть над человеческим разумом. Он даже не гипнотически, а на расстоянии доводит до безумия Кнока, и вызывает кошмары у Хуттера и его жены. Также трансфигурация, может не такая явная как в романе, все же показана в фильме. Носферату рассыпается на крыс, которые и привозят в город чуму.

Хуттер чуть не становится первой жертвой вампира. Второй должна стать его молодая жена. Но она старается перехитрить вампира, зная, что тот погибнет с приходом рассвета. Его смерть под лучами солнца также первая и самая прямолинейная характеристика боязни света вампиром в немом кино. Приезжая в город он прячется в тени пока несет гроб с собственной землей. Но что сильно отличает фильм Мурнау от источника – использование теней. Характерные четкие тени излюбленное средство кинематографистов экспрессионизма и несмотря на то, что Стокер приписывает вампиру их отсутствие, режиссер активно ими пользуется. Тень вампира буквально оживает. В фильме есть несколько сцен, когда руки графа Орлока мучают героев, но скорее это следует воспринимать как метафору кошмаров, насылаемых вампиром. Подобное использование теней будет разработано в уже звуковой картине Дрейера «Вампир: сон Алена Грея». Одно из главных отличий между этими фильмами состоит в том, что герой вампира так подробно изображенный в «Носферату» почти не появляется у Дрейера, а графичные линии арок и четкие тени сменяются на мягкофокусную манеру съемки. Образ сна стал ведущим в обоих фильмах, но реализован с помощью кардинально разных средств выразительности.

Рассвет наступает, но вместе с Носферату погибает и сама Элен, вампир кусает ее и это также можно считать первым непосредственным укусом вампира в кино. В руины превращается и замок графа Орлока,

Этот фильм объединен темой тирании с другими немецкими картинами 20-х годов. Несмотря на то, что Мурнау помещает героев в 1838 год, у зрителей двадцатого века он вызывал прочную ассоциацию с настоящим. Так Бела Балаш писал, что «по сценам «Носферату» пробегал холод судного дня»[[31]](#footnote-31). В «Носферату» в отличие от «Калигари» тяжело увидеть фигуру определенного тирана в образе вампира. Но так или иначе этот фильм строится на идее тирании, которая может быть повержена великой любовью, как в данном случае любовью и жертвой Элен был повержен вампир.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Суммируя выше сказанное, нельзя сказать, что образ вампира подвержен четкой эволюции. Однако этот образ в кино развивается, но развивается неравномерно. Режиссеры, зачастую использующие фольклорно-литературную основу образа, создают свой новый. Образ вампира оказывается применен в совершенно разных жанрах от криминала до ужаса.

В итоге настоящей курсовой работы был выявлен корневой образ вампира в фольклоре и литературе, который подготовил почву для кинематографических работ, были проанализированы первые экранные вампиры в контексте трюкового кино, были проанализированы картины, в которых начинает формироваться образ женщин-вамп и проанализирована их связь с образом вампира, также был дан анализ фильма «Носферату, симфония ужаса» в контексте социокультурных изменений в обществе и начала формирования фильма ужаса как жанра.

Образ вампира характерный для восприятия современным зрителем уходит своими корнями глубоко в фольклор и литературу. Представления о вампирах собираются воедино в 18–19 веках и уже тогда задаются основные характеристики образа, которые принято сейчас считать естественными.

В период появления кинематографа образ вампира был шаток и не был четко оформлен в силу того, что в период трюкового кино нередко происходила спайка различных сверхъестественных образов воедино. Из-за этого осложнено выявление первого экранного вампира. Кроме того, в период раннего немого кино образ вампира использовался как визуальный аттракцион для привлечения внимания зрителя.

В середине 1910-х годов происходит активное переложение образа вампира на женскую фигуру. Поэтому закономерно возникновение такой кинематографической фигуры как женщина-вамп. Однако уже к 1920-м годам произойдет разделение вампира и женщины-вамп. Femme fatale сохранит за собой только одну характеристику, которую можно приписывать к категории «вампир» - гиперболизированное обаяние способное пленять мужчин и доставлять множество проблем

В связи с развитием немецкого экспрессионизма вампир начинает появляться в фильмах ужасов и подобно фольклорной-литературной традиции сохраняет в своей фигуре страх общества перед какими-либо изменениями. Также вампир, как и другие герои экрана немецкого экспрессионизма, например, голем, гомункул, безумный ученый и т. д., становится транслятором идей тирании.

Так, образ вампира в кино, даже немом, очень разнообразен. Он продолжит развиваться и в звуковом кино в итоге станет одним из самых запоминающихся кинематографических образов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аронсон О.* Трансцедентальный вампиризм // Синий диван. Философско-теоретический журнал. / Под ред. Петровской Е. М.: «Три квадрата», 2010. № 15. С. 224.
2. *Горький М.* «Нижегородский листок». 1896. № 182. 31 с.
3. *Данилов Д.* Кинотрюк как эффектно-зрелищное средство художественной выразительности // Вестник ВГИК. 2018. №3(37). С. 78–85.
4. *Кальме О.* Трактат о Явлениях Ангелов, Демонов и Духов, а также о Приведениях и Вампирах в Венгрии, Моравии, Богемии и Силезии / Сост. и послесл. С. Шаргородский. М.: Salamandra P.V.V., 2013. 338 с.
5. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 33.
6. *Маркулан Я. К.* Киномелодрама. Фильм ужасов. Л.: Искусство. 1978. 192 с.
7. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин: «Александра», 1994. 214 с.
8. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино // под ред. Юткевича С. И., М.: Искусство, 1958. Т. 1. 608 с.
9. *Смагина С. А.* Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. … док. искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. М. 2019. 349 с.
10. *Стокер Б.* Дракула // Пер. с англ. под ред. Т. Красавченко. М.: АСТ, 2016. 512 с
11. *Butler K.* (2002) Irma Vep, Vamp in the City: Mapping the Criminal Feminine in Early French Serials // Bean J. M., Negra D. A Feminist Reader in Early Cinema. Durham: Duke University Press. 584 p.
12. The vampire danse in «The Flirting Princess», at the Syndicate Theatre // Waterloo Evening Courier, 1910.
13. *Le Fanu S.* (1871–1872) Carmilla // Dark Blue. ed. by Freund J. C. London: British and Colonial Publishing Company, Limited. Vol. 2, 768 p.
14. *Polidori J. W.* (1819) The vampire. A Tale. // The New Monthly Magazine, ed. by H. Colburn; London: Sherwood, Neely, and Jones. Vol. 1, No. 63.
15. *Rhodes G. D.* (2017) The ﬁrst vampire ﬁlms in America / Palgrave Communications. 11 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. ЗАМОК ДЬЯВОЛА */ Le Manoir du diable*, реж. Ж. Мельес, Франция, 1896
2. ЛОИ ФУЛЛЕР / *Loïe Fuller*, реж. неизв. Франция, 1905
3. ТАНЕЦ ВАМПИРА / *Vampyrdanserinden*, реж. А. Блом, Дания, 1912
4. ВАМПИР / *The Vampire*, реж. Р. Виньола, США, 1913
5. ЖИЛ-БЫЛ ДУРАК / *A Fool There Was*, реж Ф. Пауэлл, США, 1915
6. ВАМПИРЫ / *Les vampires*, реж. Л. Фейад, Франция, 1915
7. ГЕНУИНА: ИСТОРИЯ ВАМПИРА / *Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*, реж. Р. Вине, Германия, 1920
8. НОСФЕРАТУ, СИМФОНИЯ УЖАСА / Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens, реж. Ф. В. Мурнау, Германия, 1922

1. Кальме О. Трактат о Явлениях Ангелов, Демонов и Духов, а также о Приведениях и Вампирах в Венгрии, Моравии, Богемии и Силезии / Сост. и послесл. С. Шаргородский. М.: Salamandra P.V.V., 2013. С. 338. [↑](#footnote-ref-1)
2. Prinsessen i Kisten. [↑](#footnote-ref-2)
3. Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenants, fantômes, etc., traduit de l'allemand par un amateur. [↑](#footnote-ref-3)
4. Tales of the Dead. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Polidori J. W.* The vampire. A Tale. // The New Monthly Magazine and Universal Register; London: H. Colburn, 1814–1820. Vol. 1, No. 63. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. [↑](#footnote-ref-7)
8. Le Fanu S. Carmilla // Dark Blue. ed. by Freund J. C. London: British and Colonial Publishing Company, Limited, 1871–1872. Vol. 2, 768 p. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
10. . *Стокер Б.* Дракула // Пер. с англ. под ред. Т. Красавченко. М.: АСТ, 2016. С. 512. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Аронсон О.* Трансцедентальный вампиризм // Синий диван. Философско-теоретический журнал. / Под ред Петровской Е. М.: «Три квадрата», 2010. № 15. С. 224. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-12)
13. См. об этом: *Аронсон О.* Трансцедентальный вампиризм // Синий диван. Философско-теоретический журнал. / Под ред. Петровской Е. М.: «Три квадрата», 2010. № 15. С. 224. [↑](#footnote-ref-13)
14. Pacatus M. (Горький М.). «Нижегородский листок». 1896. № 182. С. 31. [↑](#footnote-ref-14)
15. Данилов Д. Кинотрюк как эффектно-зрелищное средство художественной выразительности // Вестник ВГИК. 2018. №3(37). С. 78–85. [↑](#footnote-ref-15)
16. См. об этом: *Лотман Ю., Цивьян Ю*. Диалог с экраном. Таллин: «Александра», 1994. С 214. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино // под ред. Юткевича С. И., М.: Искусство, 1958. Т. 1. 608 с. [↑](#footnote-ref-18)
19. Бёрн-Джонс, Филипп (1861–1926) – британский художник, написавший картину «Вампир» в 1897 г. [↑](#footnote-ref-19)
20. Киплинг, Редьярд (1865–1936) – английский писатель, поэт и журналист, автор стихотворения «Жил-был дурак» (1897). [↑](#footnote-ref-20)
21. The vampire danse in «The Flirting Princess», at the Syndicate Theatre // Waterloo Evening Courier, 1910. [↑](#footnote-ref-21)
22. Цит. по фильму. [↑](#footnote-ref-22)
23. Цит. по фильму. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Смагина С. А.* Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. … док. искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. М. 2019. 349 с. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино // под ред. Юткевича С. И., М.: Искусство, 1958. Т. 1. 608 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Butler K.* (2002) Irma Vep, Vamp in the City: Mapping the Criminal Feminine in Early French Serials // Bean J. M., Negra D. A Feminist Reader in Early Cinema. Durham: Duke University Press. 584 p. [↑](#footnote-ref-26)
27. См. об этом: *Rhodes G. D.* (2017) The ﬁrst vampire ﬁlms in America / Palgrave Communications. 11 p. [↑](#footnote-ref-27)
28. Цит. по фильму. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Смагина С. А.* Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. … док. искусствоведения: 17.00.03 / Смагина Светлана Александровна. М. 2019. 349 с. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Маркулан Я. К.* Киномелодрама. Фильм ужасов. Л.: Искусство. 1978. 192 с. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Кракауэр З*. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 33. [↑](#footnote-ref-31)