



© 2024 г. Э.В. Васильева

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА М. ШЕЛЛИ «ФРАНКЕНШТЕЙН, ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ» В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ¹

Аннотация: В статье предпринимается попытка классификации разнородного множества произведений современной художественной литературы, напрямую или косвенно вдохновленных романом М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Принципом классификации предлагается считать художественную цель автора того или иного вторичного текста, на основе чего оказывается возможным выделить три группы: *ретеллинги, или ремейки* — произведения, сохраняющие максимальную верность первоисточнику; *адаптации, или производные* — тексты, связанные с первоисточником лишь косвенно, благодаря заимствованию автором адаптации одного или нескольких элементов структуры прототекста; *пародии / комические прочтения* — тексты, в которых обнажается источник заимствования, однако интенция автора состоит лишь в том, чтобы позабавить читателя комическим прочтением узнаваемого образа. Делается вывод о возможности использования тех же принципов классификации применительно к другим знаковым произведениям мировой литературы, подвергающимся активной рецепции и переосмыслению в современной культуре.

Ключевые слова: «Франкенштейн», рецепция, поэтика пересоздания, вторичный текст, роман ужасов, научная фантастика, киберпанк, массовая культура, зомби, пародия.

Информация об авторе: Эльмира Викторовна Васильева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепция, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

Для цитирования: Васильева Э.В. Рецепция романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» в современной литературе: опыт классификации // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 159–183. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-159-183>

© 2024. **Elmira V. Vasileva**

RECEPTION OF M. SHELLEY'S *FRANKENSTEIN; OR, THE MODERN PROMETHEUS* IN MODERN LITERATURE:
AN APPROACH TO CLASSIFICATION

Abstract: This article aims to propose a method for classifying a heterogeneous set of modern fiction works that are directly or indirectly inspired by M. Shelley's *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. The artistic intent of the author of each secondary text is considered as the guiding principle for group selection, allowing for the identification of three distinct categories: **retellings or remakes**, which are works that strive to remain as faithful as possible to the original; **adaptations or derivatives**, which relate to the original only indirectly by borrowing one or more elements of the proto-text structure; and **parodies/comic readings**, where the source of inspiration is evident, but the author's intention is purely to amuse the reader through a humorous interpretation of recognizable images or tropes. The article concludes by discussing the applicability of these classification principles to other iconic works of world literature that are actively being reinterpreted in modern culture.

Keywords: *Frankenstein*, reception, the poetics of re-creation, secondary text, horror novel, science fiction, cyberpunk, popular culture, zombie, parody.

Information about the author: Elmira V. Vasileva, PhD in Philology, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 12069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4195-5658>

E-mail: elmvasilyeva@hotmail.com

For citation: Vasileva, E.V. "Reception of M. Shelley's *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* in modern Literature: An Approach to Classification." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [*English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations*], ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 159–183. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-159-183>

Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) — один из ярчайших текстов английского «темного» романтизма, символически подводящий итог первого этапа истории готического романа и одновременно открывающий новую эру постготики и массовой литературы. Широко известна история написания этого произведения, появившегося как будто случайно, на спор — в рамках предложенного лордом Байроном дружеского состязания. Как и многие писатели-«готицисты», Мэри Шелли представила рождение главного образа своего произведения — Создания Франкенштейна — как оживший ночной кошмар:

<...> было уже за полночь, когда мы отправились на покой. Положив голову на подушки, я не заснула, но и не просто задумалась. Воображение властно завладело мной, наделяя являвшиеся мне картины яркостью, какой не обладают обычные сны. Глаза мои были закрыты, но я каким-то внутренним взором необычайно ясно увидела бледного адепта тайных наук, склонившегося над созданным им существом. Я увидела, как это отвратительное существо сперва лежало недвижно, а потом, повинувшись некоей силе, подало признаки жизни и неуклюже задвигалось... [39, с. 31–32].

Явившийся юной писательнице в полудреме монстр — жуткая пародия на человека, созданная обезумевшим честолюбцем, — стал образом, оказавшим значительное влияние на всю последующую массовую культуру, которой, однако, он был усвоен весьма специфически.

Первые опыты переложения «Франкенштейна» для театра относятся еще к XIX столетию. Премьера спектакля по пьесе

Роберта Бринсли Пика «Самонадеянность, или Судьба Франкенштейна» (*Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, 1823) состоялась в «Доме английской оперы» (театр «Лицеум») спустя всего пять лет после первой публикации романа, став, по мнению С. Форри, главным поводом к переизданию первоисточника [21, р. 63]. В том же году в Кобургском театре в Лондоне состоялась премьера спектакля по пьесе Генри Милнера «Франкенштейн, или Демон Швейцарии» (*Frankenstein; or, The Demon of Switzerland*, 1823). Спустя три года Милнер вновь адаптировал роман Шелли для театра, и результатом его работы стала пьеса «Франкенштейн, или Человек и Чудовище» (*Frankenstein; or, The Man and the Monster*, 1826), источником которой был уже не только «Франкенштейн», но и мелодрама в трех актах французских драматургов Жана-Гюссена Мерля и Энтони Бери «Чудовище и волшебник» (*Le Monstre et le magicien*, 1826)².

В начале XX в. художественный потенциал романа Шелли был оценен кинематографистами, и уже в 1910 г. (менее, чем через сто лет после публикации романа) появился первый немой короткометражный фильм «Франкенштейн» (реж. Дж.С. Доули), вслед за которым вышли фильмы Дж. Смайли «Жизнь без души» (1915) и Э. Теста «Чудовище Франкенштейна» (1921)³.

Уже эти первые фильмы (судить можно, конечно, лишь по сохранившейся пленке фильма 1910 г. и по дошедшим до нас отрывкам о двух других картинах) обнаружили прекрасную адаптируемость романа Шелли к меняющимся историческим реалиям и запросам аудитории. Например, короткометражный фильм Доули порывает с научно-фантастическими корнями романа и переводит сюжет в область чистого мифотворчества: Франкенштейн у Доули, может быть, и является ученым, однако проводимый им эксперимент по созданию чудовища кажется скорее алхимическим ритуалом, в ходе которого в гигантском котле словно бы из ничего сам собою творится безобразный гомункул, — сперва мы видим, как оформляется скелет, который затем начинает обрастать плотью и покрываться кожей. Интертитры поясняют, что безобразный

² Исследователь С. Форри составил подробный каталог драматургических адаптаций «Франкенштейна», насчитывающий почти сотню наименований (см.: [21]).

³ Фильм Дж.С. Доули находится в открытом доступе, в то время как кинопрочтения Дж. Смайли и Э. Теста считаются утерянными.

облик чудовища и его жестокость — олицетворение злой стороны самого Франкенштейна (что в целом согласуется с концепцией Шелли). Однако в конце фильма любовь прекрасной Элизабет очищает душу главного героя от скверны, что приводит к исчезновению и порожденного им монстра: в один миг Франкенштейн стоит перед зеркалом, с ужасом взирая на лик чудовища, являющийся ему вместо его собственного отражения; в следующую же секунду пугающее видение исчезает, а главный герой и его невеста радуются своему освобождению. Фильм, таким образом, воспевает преобразующую силу любви и не затрагивает сложную философскую проблематику, волновавшую автора романа-первоисточника.

Значительное влияние на наблюдаемый сегодня феномен рецептивной контаминации «Франкенштейна» оказал выход в 1930–1940-х гг. серии фильмов кинокомпании Universal — «Франкенштейн» (реж. Дж. Уэйл, 1931), «Невеста Франкенштейна» (реж. Дж. Уэйл, 1935), «Сын Франкенштейна» (реж. Р. Ли, 1939) и т. д., известных тем, что роль Создания в первых трех из них сыграл английский актер Уильям Генри Пратт, прославившийся под псевдонимом Борис Карлофф. Созданный им образ чудовища стал каноническим и со временем превратился в своеобразную матрицу визуального восприятия в том числе литературного образа.

Фильмы Уэйла и их продолжения нельзя назвать экранизацией или даже киноадаптацией романа Шелли. Как и в случае с «Франкенштейном» 1910 г., роман послужил в лучшем случае первоначальным источником вдохновения или, иными словами, по Ю.Н. Тынянову, «[возбудителем, ферментом] для приемов и стилей кино» [9, с. 324]. Уэйл и его последователи не столько иллюстрировали роман на экране, сколько изобретали его заново уже как иной культурный продукт, взяв за основу не только первоисточник Шелли, но и основанную на нем пьесу Пегги Уэблинг, первоначальный сценарий Джона Болдерстона, а также эстетику вдохновлявших Уэйла фильмов немецкого экспрессионизма (напр., «Кабинет доктора Калигари», «Голем»).

В последующих культурных продуктах, вдохновленных романом Шелли, — фильмах, книгах, мультипликационных фильмах, комиксах и графических романах, видеоиграх и пр. — эта тенденция «переизобретения» первоисточника с привлечением дополнительных материалов привела к значительному ис-

кажению восприятия «Франкенштейна» в массовом сознании. Об этом свидетельствует уже то, что для большинства молодых читателей и зрителей Франкенштейн — имя монстра, а не фамилия ученого. Забыт и первоначальный облик Создания, каким его описала сама Шелли:

<...> члены его были соразмерны, и я подобрал для него красивые черты. Красивые — Боже великий! Желтая кожа слишком туго обтягивала его мускулы и жилы; волосы были черные, блестящие и длинные, а зубы белые как жемчуг; но тем страшнее был их контраст с водянистыми глазами, почти неотличимыми по цвету от глазниц, с сухой кожей и узкой прорезью черного рта [39, с. 75–76]⁴.

Все более поздние «вариации» на тему Создания Франкенштейна имеют сходство лишь с героем Бориса Карлофф (ил. 1), проявляющееся не только во внешности, но и в особенностях поведения, свидетельствующих о невысоком уровне интеллектуального развития гомункула (что также в корне противоречит Шелли).

Впрочем, очевидно, подобная рецептивная контаминация (особенно когда в цепочке интерпретаций появляются киноверсии) неизбежна. По остроумному замечанию К.Дж. Пикарт, любая экранизация литературного произведения является «франкенштейновским упражнением», ведь для создания фильма «<...> должны быть сшиты воедино разнородные элементы — сценарий и авторские права, бюджет проекта и будущая рекламная кампания, генерация новых визуальных средств, указания режиссера и их интерпретация актерами...» (перевод мой. — Э. В.) [31, р. 17]. С другой стороны, по мнению Н. Нил, такое «посредничество», приводящее к «коммодификации» сюжета и образа Создания в современной массовой культуре, имеет и несомненный позитивный аспект: благо-

⁴ Приведем тот же пассаж в оригинале: “His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth were of a pearly whiteness; but these luxuriences only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same color as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips” [41, p. 34].



Ил. 1. Актер Борис Карлофф в роли Создания Франкенштейна / Actor Boris Karloff as Frankenstein's monster URL: <https://i.pinimg.com/originals/b9/c7/7c/b9c77c3958f41aed449934b540ae01df.jpg> (дата обращения: 01.11.23)

даря многочисленным адаптациям, пусть и далеко не всегда удачным, история ученого и сотворенного им монстра обрела статус нового мифа, знакомого даже тем, кто никогда не читал роман Шелли [30, р. 208]⁵.

На сегодняшний день количество вдохновленных «Франкенштейном» культурных продуктов исчисляется сотнями;

⁵ Еще в начале 1990-х гг. американский транслатолог А. Лефевр указывал на то, что чтение «высокой» литературы все больше становится уделом академических филологов и их студентов, а широкий читатель знакомится с сюжетами и идеями важных произведений прошлых эпох через посредничество кратких содержаний, отзывов и рецензий, статей в справочных источниках, критики, театральных и киноадаптаций и т. д. В этой связи, когда непрофессиональный читатель «говорит, что прочитал книгу, он чаще всего имеет в виду то, что у него есть представление о ней, некий умозрительный конструкт этой книги» (перевод мой. — Э. В.) [26, р. 6].

существуют и посвященные подобным «переделкам» академические — литературоведческие, искусствоведческие, культурологические — исследования, авторы которых, как правило, ограничиваются одним или двумя-тремя произведениями, рассматриваемыми сопоставительно (напр.: [14; 15; 16; 11; 12; 1; 10]), либо составляют каталог адаптаций романа в рамках одного выбранного медиа (напр.: [28; 22; 31; 32; 29]).

Несмотря на кажущуюся гетерогенность множества этих культурных продуктов, основываясь на экспликации стоявших перед авторами художественных целей, представляется возможным выделить три основные группы — *ремейки*, или *ретеллинги* (автор стремится сохранить верность первоисточнику), *адаптации* / *производные* (автор создает самостоятельное произведение; связь с первоисточником держится на заимствовании одного или нескольких элементов структуры прототекста), *пародии* / *комические прочтения* (коллизия первоисточника в целом или отдельные элементы его структуры заимствуются и переосмысливаются в пародийном / комическом ключе)⁶. Далее мы рассмотрим примеры художественных произведений, относящихся к каждой из трех групп.

1. Первая группа: ремейки / ретеллинги

В произведениях, относящихся к этой группе, художественные стратегии авторов диктуются установкой на верность оригиналу и/или стремлением заполнить оставленные Шелли сюжетные лакуны. События подобных «переделок» разворачиваются в той же художественной вселенной, но могут быть смещены хронологически — в прошлое или будущее — относительно событий, изложенных в первоисточнике. К примеру, в дилогии канадского детского писателя Кеннета Оппея «Темное начинание» (*This Dark Endeavor*, 2011; *Such Wicked Intent*, 2012) повествуется о юных годах Виктора Франкенштейна и

⁶ С прежней версией классификации, включавшей четыре группы, и проиллюстрированной примерами рецепции образа Создания в литературных произведениях, комиксах и графических романах, фильмах и сериалах, можно ознакомиться в статье автора настоящего исследования «Наследие Виктора Франкенштейна в современной массовой культуре» [2].

его первом контакте с запретными знаниями. Другими героями двух романов являются Конрад Франкенштейн (у Оппеля являющийся братом-близнецом Виктора) и Элизабет Лавенца. Сделав героев подростками, Оппель приблизил мир персонажей произведения к миру своих целевых читателей, создав предпосылку для того, чтобы, достигнув более зрелого возраста, те могли захотеть познакомиться и с оригиналом, к чтению которого они уже будут лучше подготовлены.

В пенталогии знаменитого мастера литературных ужасов «Франкенштейн Дина Кунца» (*Prodigal Son*, 2004; *City of Night*, 2005; *Dead and Alive*, 2009; *Lost Souls*, 2010; *The Dead Town*, 2011) события разворачиваются в современном Новом Орлеане, однако среди главных действующих лиц — по-прежнему Виктор Франкенштейн (скрывающийся в Америке под именем Виктор Гелиос) и его Создание (также взявшее новое, весьма говорящее имя — Девкалион), поразительным образом дожившие до наших дней. Оба персонажа изменили свой этический заряд по сравнению с первоисточником: Виктор Гелиос выведен в качестве злодея, продолжающего в США свои кощунственные эксперименты, ставшие более изощренными с развитием науки и техники, а Девкалион — в качестве несовершенного героя, пытающего остановить своего создателя. Помимо персонажей Шелли, в романах действуют и оригинальные персонажи Кунца — брутальная женщина-детектив Карсон О'Коннор, ее друг и напарник Майкл Мэддисон, рукотворные «жены» Виктора Гелиоса и др. Таким образом, пенталогия Кунца может рассматриваться одновременно как продолжение оригинала и как его современная адаптация.

Помимо смещения хронологических рамок повествования, продуктивным приемом авторского ремейка является смена фокализации — смещение акцента на другого героя или изложение сюжета от другого лица. Ярким примером такого текста является роман американского автора Сьюзен Хейбур О'Киф «Чудовище Франкенштейна» (*Frankenstein's Monster*, 2010), являющийся также прямым продолжением романа Шелли. События сиквела начинаются во льдах Арктики, где потерявшее цель существования Создание готовится взойти на погребальный костер, а капитан Уолтон дает себе обещание найти и покарать монстра. Подхватывая историю ровно там, где заканчивается роман Шелли, О'Киф тем не менее не стремится к абсолютной верности первоисточнику. Выведя Создание

в качестве протагониста и нарратора его собственной истории (роман написан в форме дневника Создания), писательница переосмысливает исходное прочтение этого образа. Если сюжетная линия Создания в романе «Франкенштейн» была подчинена трагической логике превращения руссоистского «естественного человека» в монстра, ненавидящего людей и более всех — своего творца, — то у О'Киф динамика сюжета сводится к постепенному превращению монстра в человека. Сияющее постичь смысл своего существования Создание открывает в себе подлинную человечность, что позволяет ему в конечном итоге найти свое место в мире. Спасая горняков после обрушения шахты, проходя туда, куда обычному человеку путь закрыт, выводя наружу раненых и извлекая из-под завалов погибших, Создание возвращается к своему первоначальному состоянию единения с человечеством: «Я был чудовищем по собственной воле... Теперь я по собственной воле стану человеком. Я так решил» [37, с. 426]. Эволюцию Создания «оттеняет» деградация Уолтона, фигурирующего в романе О'Киф в качестве антагониста: сделавший месть единственной целью своего существования капитан Уолтон постепенно теряет человеческий облик, превращаясь в большее чудовище, чем его противник.

Идею «передать слово» Созданию нельзя назвать оригинальной, поскольку в романе Шелли оно уже было повествователем третьего порядка (после первичного нарратора Уолтона, за которым была «закреплена» рамочная конструкция, и вторичного нарратора Франкенштейна) и излагало историю своей жизни после бегства Виктора из лаборатории. Задача О'Киф таким образом сводилась лишь к тому, чтобы стилистически воссоздать речевой профиль и психологический портрет этого персонажа таким образом, чтобы продолжение его истории в целом согласовывалось с оригиналом.

Гораздо большей смелости и творческой оригинальности требовало смещение нарративного фокуса на действующие лицо, не «прописанное» Шелли в достаточной степени, не имеющее, в сущности, ничего, кроме имени и некоторых смутных, неэксклюзивных характеристик. Такой героиней в романе «Франкенштейн» была Элизабет Лавенца — названная сестра Виктора Франкенштейна, подруга его детских игр, невеста и впоследствии жена, ставшая очередной жертвой Создания. Конвенциональная героиня готического романа — прекрас-

ная, добродетельная, слабая, уязвимая и, как следствие, гибнущая от рук злодея, — Элизабет функционально дублирует некоторые другие образы романа, в частности, матери Виктора Франкенштейна, Жюстины Мориц, младшего брата Виктора Уильяма Франкенштейна и даже его друга Анри Клерваля. С точки зрения логики сюжета и логики развития образа Виктора Франкенштейна, их смерти нужны лишь в качестве катализатора: смерть матери подталкивает героя посвятить свои научные занятия поиску способа победить смерть, а все последующие потери словно призваны заставить его наконец принять на себя ответственность за последствия его безумного проекта и выступить против порожденного его гордыней монстра.

Устранить эту творческую несправедливость Шелли взялась американская писательница Кирстен Уайт. Отмеченный наградами роман Уайт «Падение Элизабет Франкенштейн» (*The Dark Descent of Elizabeth Frankenstein*, 2019)⁷, как и дилогия Оппеля, в большей степени рассчитан на молодежную аудиторию, однако знание текста-первоисточника является необходимым «пререквизитом» для его прочтения. События романа-прототекста излагаются Уайт от лица Элизабет Лавенца, в начале истории прибывающей в Ингольштадт на поиски Виктора Франкенштейна, некоторое время назад переставшего писать родным. Разыскивая названного брата, героиня постепенно узнает больше о его жизни и университетских занятиях, а также знакомится с характером его экспериментов. Особенность построения романа в том, что Элизабет, являющаяся фиктивным нарратором, в первой же главе признается в своей ненадежности как рассказчика. Рассказывая Жюстине Мориц — и читателям романа — о своем детстве и знакомстве с семьей Франкенштейнов, вспоминая проведенную в поместье

⁷ Роман Уайт — не единственный текст, в котором история Франкенштейна и Создания излагается от лица Элизабет. В 1995 г. в США был опубликован роман ученого и писателя Теодора Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» (*The Memoirs of Elizabeth Frankenstein*, 1995), отличающийся от произведения Уайт ориентированностью на более подготовленного читателя в силу своей сложной композиции, используемых автором экспериментальных повествовательных техник, включения множества аллюзий и пр. Роману Рошака посвящена работа Э.Я. ван Лейвена [27], а также статья автора настоящего исследования [3].

юность и историю своих отношений с Виктором, она замалчивает одни и «ретуширует» другие факты, чтобы добиться желаемого эффекта, в чем откровенно признается:

Жюстина радостно вздохнула:

— Какая чудесная история!

История понравилась ей, потому что я рассказала ее специально для нее. Не все в ней было правдиво. Но я вообще редко была с кем-то правдива. Я уже давно перестала испытывать угрызения совести. Слова и истории были инструментами, которые позволяли добиваться от окружающих нужной реакции, а с инструментами я обращалась мастерски [38, с. 21] (<...> Words and stories were tools to elicit the desired reactions in others, and I was an expert craftswoman) [42].

Таким образом, Элизабет не скрывает своего статуса ненадежного нарратора, способного к тому же контролировать реакцию слушателей посредством точного отбора повествуемых событий и выбора подходящей формы изложения. Правда и ложь, а также сокрытие как промежуточное состояние между этими двумя полюсами — не только нарративные стратегии, но и формы власти, позволяющие героине управлять теми, кому недоступна полная картина, включая и читателя романа. Часть оставленных в повествовании лакун читатель может заполнить, обратившись к роману «Франкенштейн», знание сюжета которого позволяет мысленно «достраивать» историю в своем воображении. Однако некоторые факты, имеющие отношение лишь к художественной реальности романа Уайт, раскрываются автором и рассказчицей по ходу повествования, в результате чего роман-первоисточник и современный ретеллинг начинают складываться в единый супер-текст.

2. Вторая группа: адаптации / производные

Во вторую группу мы отнесем все произведения, лишь косвенно вдохновленные романом Шелли, причем связь между прототекстом и вторичным текстом может держаться на заимствовании одного или нескольких элементов структуры оригинального романа, а потому быть как ярко выраженной, так и неочевидной. Задача автора состоит в том, чтобы создать свое,

оригинальное произведение, а не продемонстрировать ориентацию на первоисточник или его творческое восприятие.

Так, например, образ Создания вдохновил множество весьма разных произведений, для многих став жанрообразующим элементом. Например, происходят от романа Шелли все нарративы об искусственном человеке, согласованные с трансгуманистической⁸ мечтой о новом Адаме, не подверженном болезням и старению. В художественных мирах этих произведений рукотворные роботы или люди-андроиды совершенны — прекрасны внешне, чрезвычайно умны и умелы, зачастую способны на проявление человеческих эмоций и чувств, — что вызывает к жизни неудобный вопрос о том, что же делает человека человеком.

К известным литературным примерам произведений с таким типом рецепции «Франкенштейна» относятся роман Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), повесть Айзека Азимова «Двухсотлетний человек» (*The Bicentennial Man*, 1976) и основанный на ней, написанный Азимовым в соавторстве с Робертом Сильвербергом роман «Позитронный человек» (*The Positronic Man*, 1992), романы Иэна Макьюэна «Машины как я» (*Machines Like Me*, 2019), Кадзуо Исигуро «Клара и солнце» (*Klara and the Sun*, 2021) и др.

Даже более активно эта тема разрабатывается в кинематографе, где человекоподобные роботы давно стали популяр-

⁸ Трансгуманизм — философская доктрина, согласно которой «человек не сохраняет свои природные качества по мере своего развития и под действием генной инженерии превращается в существо, подобное вещи, которое в зависимости от обстоятельств имеет различные интеллектуальные, креативные, физические и другие свойства». Трансгуманисты выступают за улучшение физических и интеллектуальных возможностей человека посредством активного использования достижений науки и новых технологий (напр., нейропротезирования, биохакинга, допинга и др.). Сам термин был предложен в 1957 г. Дж. Хаксли — старшим братом писателя Олдоса Хаксли, ученым, политиком, первым генеральным директором ЮНЕСКО, — однако содержание понятия отличалось от современного. Современное представление о трансгуманизме оформилось в 1970–2000-х гг. в работах Ф.М. Эсфендиари, Р. Эттингера, К.Э. Дрекслера, М. Мински, чьи идеи легли в основу важных для доктрины концепций иммортализма, искусственного интеллекта и нанотехнологий [6, с. 245–246].

ными, вызывающими сложные чувства героями. В качестве интересных примеров удачной разработки конфликта «человек vs совершенная машина» можно привести классический фильм Р. Скотта «Бегущий по лезвию» (1981), шведский сериал «Настоящие люди» (2012) и его многочисленные ремейки и др. Доведена до предела проблематика человеческого / псевдо-человеческого в китайском телевизионном фильме «Бионик» (*Fǎngshēngrén jiān*⁹, 2023), сюжет которого основан на фантастическом допущении о том, что в ближайшем будущем люди смогут создавать искусственных людей-«биоников» — не человекоподобных роботов, а существ из плоти и крови с «отредактированным» генетическим кодом, во всем соответствующих пожеланиям заказчиков.

Многие из вышеупомянутых культурных продуктов можно отнести к научно-фантастическому субжанру киберпанк¹⁰, ярко представленному и в литературе, и в кинематографе, и в

⁹ Досл. «среди искусственных людей». Слово *fǎngshēngrén* в китайском также обозначает робота.

¹⁰ Под киберпанком обычно подразумевается субжанр или школа научной фантастики, сформировавшаяся и ставшая популярной в 1980-х гг. В самом слове «киберпанк», введенном в культурный обиход писателем Брюсом Бетке в 1983 г., уже заложены характерные приметы особой эстетики этого направления. Первая часть, восходящая к названию науки кибернетики, актуализируется в образах мировых корпораций, контролируемых посредством глобальных информационных сетей, в образах людей-киборгов, в тела которых интегрированы различные технические устройства, в уникальном топосе киберпространства. Вторая часть слова — «-панк» — вызывает в памяти ассоциации с появившейся в 1960–1970-х гг. субкультурой панков, идеология которых предполагала крайние формы индивидуализма и агрессивную борьбу с авторитарными структурами [19, р. 288–290]. Отсюда проистекает и основной конфликт киберпанк-произведений — борьба морально двойственного героя-бунтаря с миром корпораций в антураже мрачного, антиутопического, как правило, недалекого будущего. Наиболее яркие представители киберпанка в литературе США — Уильям Гибсон, Брюс Стерлинг, Пэт Кэдиган, Ричард Морган и др. Самобытная киберпанк-традиция сложились в России. В нашей стране в этом субжанре работают А.В. Тюрин, А.В. Андреев (более известный под говорящим псевдонимом «Мерси Шелли»). Очевидно влияние киберпанк-эстетики и философии в отдельных произведениях В.Ю. Панова и С.В. Лукьяненко.

индустрии компьютерных игр. Проследивая историю киберпанка, исследователи Р. Кадри и Л. Маккаффри возводили это направление к роману «Франкенштейн», который охарактеризовали как «первый великий миф индустриальной революции» (перевод мой. — Э. В.) [24, р. 17]. На связь киберпанк-поэтики и романа «Франкенштейн», хотя и в ироническом ключе, указывал и один из «отцов» этого направления в американской литературе Брюс Стерлинг в статье-манифесте «Киберпанк в 90-х годах» (*Cyberpunk in the Nineties*, 1991)¹¹.

Если в киберпанк-романах и родственных им фантастических произведениях новый миф о творении прочитывается в целом оптимистически (человек создает иное разумное существо или устройство, которое может улучшить качество его жизни, хотя и поднимает новые этические вопросы самим фактом своего появления), то в романах о человекоподобных монстрах, созданных людьми, либо появившихся вследствие некоей техногенной катастрофы, из романа «Франкенштейн»

¹¹ Приведем характерный пассаж из этой статьи: «С точки зрения киберпанка, “Франкенштейн” — гуманистическая научная фантастика. Во “Франкенштейне” продвигается романтическое представление о том, что есть То, Что Человеку Не Следует Знать. Нет никаких физических механизмов, которые подкрепляли бы этот высший нравственный закон, — он остается за пределами человеческого понимания, сродни божественной воле <...> Доктор Франкенштейн совершает кощунственное преступление против самой человеческой души, и, в духе закона поэтической справедливости, оказывается жестоко наказан своим собственным творением — Чудовищем. А теперь вообразим киберпанковскую версию “Франкенштейна”. В этой воображаемой работе чудовище скорее всего было бы дорогостоящим коллективным исследовательским проектом какой-нибудь мировой корпорации. Вполне возможно, по вине чудовища пострадали бы мирные люди, ставшие жертвами его кровавого буйства. Но в этом случае никто не позволил бы чудовищу добраться аж до Северного Полюса, выдавая по пути глубокомысленные байронические изречения. В киберпанке монстры не исчезают таким удобным для всех образом. Нет, они бродят по улицам. Они прямо рядом с нами. Возможно даже, МЫ и есть они. Такое чудовище было бы защищено патентом и новыми законами о регулировании в области генно-инженерной деятельности, его производство было бы поставлено на поток во всех странах мира. И вскоре все эти чудовища халтурили бы в ресторанах быстрого питания, моя там полы по ночам» (перевод мой. — Э. В.) [34].

заимствуется не столько образ Создания как таковой, сколько образность изувеченной телесности, а также идея о неспособности несовершенного человека успешно повторить божественный акт творения. В относящихся к этой категории произведениях чудовища обезличены и чаще всего представлены в виде смертоносной живой массы, несущей гибель человеческой цивилизации. В массовой литературе и популярном кинематографе подобный сюжет разрабатывается в произведениях, относимых к квазижанровому образованию «зомби-апокалипсис»¹².

Зомби — в современном понимании ожившие мертвецы или пораженные некой инфекцией живые люди, утратившие контроль над своими действиями, движимые лишь инстинктами и способные превращать других в себе подобных через укус, — в качестве популярных персонажей современной массовой культуры имеют крайне мало общего с вудуистскими практиками и поверьями жителей островов Карибского бассейна, с которыми они первоначально связывались¹³.

¹² Зомби-апокалипсис — субжанр хоррор-кинематографа, литературы ужасов и компьютерных игр в жанре хоррор, а также спекулятивный сценарий конца света, при котором человеческая цивилизация погибает вследствие пандемии новой инфекции, превращающей людей в зомби. Поклонники этой концепции в разных странах сформировали целую субкультуру, приверженцы которой не только потребляют культурные продукты на интересующую их тему, но и разрабатывают планы подготовки к предполагаемому зомби-апокалипсису, обмениваясь в тематических группах в социальных сетях рекомендациями по укреплению своего жилища и покупке товаров первой необходимости на случай вынужденного осадного положения. В 2009–2010 гг. ВС США занимались разработкой специального документа под кодовым названием CONOP 8888 — всеобъемлющей стратегии реагирования в случае нашествия зомби.

¹³ С самой концепцией «зомбирования» англоязычная публика познакомилась в конце 1920-х гг. благодаря книге скандального путешественника и оккультиста У. Сибрука «Остров магии» (*The Magic Island*, 1929), в которой он рассказывал о своем опыте знакомства с гаитянскими практиками вуду. Некоторые современные Сибруку критики сочли его работу больше сенсационной, чем научной, не говоря уже о современных оценках «Острова магии», называемого опасной книгой, способствовавшей демонизации Карибского региона в общественном сознании и еще более глубокому укоренению

Одним из первых художественных текстов, в котором действовали «живые мертвецы», очень напоминающие зомби современной массовой культуры, хотя и не получившие еще соответствующего названия, стала повесть Говарда Лавкрафта «Герберт Уэст — реаниматор» (*Herbert West — Reanimator*, 1922), которую сам автор позиционировал как иронический пересказ высоко чтимого им «Франкенштейна». История излагается от лица безымянного повествователя, учившегося на медицинском факультете вымышленного Мискатоникского университета вместе с талантливым молодым ученым по имени Герберт Уэст. Как и Виктор Франкенштейн, Уэст придерживался революционных взглядов на возможности и ограничения научного знания и втайне от руководства вуза проводил рискованные эксперименты с трупами в надежде победить смерть. Как и его литературный предшественник, Уэст постепенно деградировал морально, все более утрачивая нравственные ориентиры в погоне за успехом его леденящих душу опытов, за что и заплатил высокую цену, в конечном счете став жертвой им же самим сотворенных чудовищ — возвращенных к жизни (или подобию жизни) мертвецов.

Смещая центральную коллизию «Франкенштейна» хронологически посредством переноса событий в 1890–1910-е гг., Лавкрафт пересмотрел и эстетические основания художественного эффекта, почти полностью отказавшись от «высшающего душу»¹⁴, или, в терминологии самого автора, «космического» страха (сохранившегося лишь в сценах «воскрешения») в пользу более простого эффекта ужаса-отвращения. Подверглись упрощению и образы главного героя и его безобразных творений: если Виктор Франкенштейн и Создание были величественными личностями, пусть и отмеченными свойственным многим романтическим антигероям демонизмом, то Герберт Уэст может рассматриваться как сын своего прозаического века и обычный честолюбец, лишенный

расистских предубеждений. Небольшая выборка оценок работы Сибрука представлена в исследовании Дж. Роудса [33, р. 251–252]. Среди современных исследователей ярым противником Сибрука является Д. Фронапфель [23].

¹⁴ Здесь используется формулировка Энн Радклиф, разделявшей разные типы художественных эффектов, вызывающих подобную страху эмоцию у читателя (подробнее см.: [40]).

какого-либо нравственного чувства, а его «воскрешенные» — как монстры, пусть в целом и напоминающие людей, но полностью утратившие какие-либо человеческие качества.

Начиная с 1930-х гг. зомби вошли в кинематограф (фильмы «Белый зомби» (1932), «Король зомби» (1941), «Мечь зомби» (1943) и др.). Своего расцвета популярность этих человекоподобных киномонстров достигла в конце 1960-х гг. с выходом фильма Дж. Ромеро «Ночь живых мертвецов» (1968), после чего зомби постепенно вернулись в художественную литературу, став «героями» множества романов ужасов и литературных триллеров уже 2000-х гг. (напр., «Война миров Z» (*World War Z: An Oral History of the Zombie War*, 2006) Макса Брукса, «Нулевой пациент» (*Patient Zero*, 2009) Джонатана Мэйберри, «Гордость и предубеждение и зомби» (*Pride and Prejudice and Zombies*, 2009) Сета Грема-Смита, «Блаженны мертвые» (*Hanteringen av odöda*, 2005) Юна Линдквиста и многие другие).

Несмотря на некоторую маргинальность литературы ужасов в целом и литературы о зомби в частности для академического литературоведения, феномен популярности «живых мертвецов» в литературе и кинематографе неоднократно обсуждался в авторитетных статьях и монографиях в России и за рубежом (см., напр.: [5; 7; 8; 17; 20; 18; 35; 25]). Искусствовед и культуролог Д.Ю. Голынько-Вольфсон, проведший значительную работу по систематизации прочтений образа зомби в статье «Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби. О философии, этике и биополитике зомби», видел в этом образе «уродливый продукт современных «мифологий бессмертия»:

Триумф этих мифологий связан с крепнущей верой в биотехнологические методы продления и возвращения жизни посредством клеточной инженерии, трансгенных мутаций и криогенного клонирования. Такие мифологии, пронизанные нью-эйджевским синкретизмом научного и мистического знания, основаны одновременно и на увлеченном поиске универсального рецепта против смерти, и на параноидальном страхе перед неокончательным характером летального исхода. Наиболее травматический момент биотехнологической утопии «вечной жизни» — это боязнь надолго «застрять» в плачевном состоянии не принятого землей и отвергнутого социумом трупа. Зомби (воскрешаемые магическими заклинаниями, токсичными ядохимикатами, бактериологическим оружием или смерто-

носным вирусом) демонстрируют, что после зафиксированной биологической смерти может существовать безблагодатная стадия коматозной бессознательной «жизнедеятельности» [4].

Как ни парадоксально, прочитанный таким образом как кошмарное измерение мечты человека о бессмертии образ чудовища-зомби оказывается оборотной стороной образа киборга или совершенного андроида из научно-фантастических и киберпанк-романов, также олицетворяющего мечту человека об идеальном (и потенциально бессмертном) себе. Вместе же они — мечта, ставшая явью, и мечта, обернувшаяся кошмаром, — складываются в единый, пусть и изменившийся со временем, но все еще узнаваемый портрет Создания Виктора Франкенштейна.

3. Третья группа: пародии / комические прочтения

В третью группу попадают произведения, в которых связь с первоисточником прослеживается более отчетливо, чем в адаптациях / производных; авторы не скрывают источник заимствования, однако интенция состоит в том, чтобы позабавить читателя комическим прочтением узнаваемого образа. Особенно характерно это для детской литературы, где могут фигурировать уже не страшные, а забавные версии Создания (как, напр., в повестях Марсии Джоунс «Франкенштейн не сажает петунии» (*Frankenstein Doesn't Plant Petunias*, 1993) и Мартина Видмарка «Чудовище доктора Франкенштейна» (*Nelly Rapp och Frankensteinaren*, 2003)), явно вдохновленные созданным Борисом Карлофф кинообразом ужасного внешне, но по природе своей добродушного великана.

«Франкенштейн» (как, впрочем, и ряд других известных произведений «темной» фантастики XIX в. — «Дочь Раппаччини» Натаниэля Готорна, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Луиса Стивенсона, «Остров доктора Моро» Герберта Уэллса, «Дракула» Брэма Стокера, рассказы Артура Конан Дойла о Шерлоке Холме и некоторые другие) обрабатывается в фантазийно-комическом ключе и в трилогии Теодоры Госс о леди-монстрах (*The Strange Case of the Alchemist's Daughter*, 2017; *European Travel for the Monstrous Gentlewoman*, 2018; *The Sinister Mystery of the Mesmerizing Girl*, 2019). Несмо-

тря на то, что и Виктор Франкенштейн, и его Создание, и сам роман Шелли фигурируют в истории, одной из центральных героинь оказывается Жюстина Франкенштейн, бывшая при жизни Жюстиной Мориц¹⁵, а в смерти ставшая вторым творением безумного ученого. Необычайно высокая и нескладная (и в переносном, и в прямом смысле, в силу особенностей своей физиологии), невероятно сильная и по-женски слабая, Жюстина вызывает несомненную симпатию у автора, хотя и становится время от времени объектом мягкой насмешки, то попадая в курьезные ситуации («— Скорее, скорее заходите, — сказала с порога миссис Пул. — Бедняжка мисс Франкенштейн тут человека убила» [36, с. 227]), то, несмотря на свою женственность и деликатность, оказываясь в несвойственной женщине роли («За Кэтрин следовала Жюстина, несшая на руках Ватсона — так же легко, как она несла бы подушку» [36, с. 341]).

Более плодотворно, чем в художественной литературе, шла пародийная рецепция образа Создания и образа Виктора Франкенштейна в кинематографе, позволявшем передать комическое видение создателей фильмов визуальными средствами. Комедийный фильм М. Брукса «Молодой Франкенштейн» (1974), наиболее запомнившийся сценой, в которой непутевый потомок героя Шелли Фредерик Франкенштейн и созданный им монстр исполняют музыкальный номер под песню «Puttin' on the Ritz», входит в список пятидесяти лучших комедий в истории кино по версии журнала Total Film.

Полюбились зрителям основанные на образе Создания персонажи популярной американской медиафраншизы «Семейка Аддамс», включающей художественные фильмы, телесериалы, комиксы и романы-новеллизации, — Ларч (мрачный неразговорчивый дворецкий Аддамсов) и Вещь (необычный питомец семьи, имеющий вид одушевлённой отрубленной человеческой руки).

В отдельный субжанр кинематографа сложились фантастические фильмы о безумных ученых¹⁶ — одержимых нау-

¹⁵ Жюстина Мориц — в романе Шелли воспитанница семьи Франкенштейнов, заботившаяся о младших братьях Виктора и ставшая косвенной жертвой коварства Создания.

¹⁶ Отметим, что отнюдь не все безумные ученые в художественной литературе и кинематографе — комичные персонажи. Достаточно вспомнить доктора Моро из романа Герберта Уэллса, некоторых ге-

кой чудаках, попадающих в забавные ситуации вследствие неудачных экспериментов подобно доктору Эмметту Брауну из американской фантастической медиФраншизы «Назад в будущее» или Уэйну Шалински из научно-фантастической комедии режиссера Дж. Джонстона «Дорогая, я уменьшил детей» (1989) и ее продолжений. Формула сюжетов о безумных ученых предполагает, что научный эксперимент, который должен был произвести революцию в научном мире, пошел не по плану и привел к катастрофическим последствиям, однако — в отличие от катастрофы, постигшей Виктора Франкенштейна, — не повлек за собой человеческие жертвы, к тому же, последствия ошибки всегда обратимы. Поиск выхода из сложившейся ситуации составляет основное содержание фабулы, а разрешение конфликта — возвращение в нормальное состояние, предшествовавшее эксперименту, — вызывает у читателя или зрителя катарсическое переживание.

Заключение

История рецепции романа Мэри Шелли «Франкенштейн» в художественной литературе, в театре, кинематографе наглядно иллюстрирует тезис М. Фуко об авторах-«основателях дискурсивности», создавших не просто художественные тексты, а «возможность и правило образования других текстов» [13, с. 31]. Однако не только современные писатели, сценаристы и режиссеры извлекают выгоду из обработки великого первоисточника, но и прототекст успешно продлевает собственное существование, в адаптациях и ремейках сохраняя свою актуальность и привлекательность для меняющейся аудитории, превращаясь в большее, чем текст или даже дискурс, — в новый культурный миф.

роев Артура Мейчена (напр., произведения «Великий бог Пан», «Сокровенный свет»), Петра Гарина из романа А.Н. Толстого, упомянутого ранее Герберта Уэста из повести Говарда Лавкрафта, а также Ротванга из фильма Ф. Ланга «Метрополис» (1927), доктора Морбиуса из фильма Ф.М. Уилкокса «Запретная планета» (1956), доктора Стрейнджлава из фильма С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (1964) и др. В нашей классификации произведения, в которых действуют подобные персонажи, должны относиться ко второй группе — «адаптации».

Исследование феномена «пересоздания» классического текста — вивисекторского в своей основе творческого процесса, в ходе которого исходный материал препарируется, его «составные части» (образы, мотивы, локусы и пр.) тщательно анализируются и сортируются на безнадежно устаревшие и пригодные для дальнейшей переработки, после чего последние «сшиваются» с инородными элементами для получения монструозного «лоскутного» текста, — перспективное, с учетом последних тенденций, академическое направление. В рамках настоящего исследования был предложен лишь один взгляд на возможную методiku изучения «пересозданных» культурных продуктов как гетерогенного множества, поддающегося, однако, условному распределению на группы.

Выделенные группы взаимопроницаемы, и один и тот же текст (или кинотекст) может быть отнесен к двум или даже всем трем группам одновременно, как, например, упомянутый выше роман Теодоры Госс «Странная история дочери алхимика», являющийся и хронологическим продолжением «Франкенштейна» и других выбранных автором прототекстов, и самостоятельным произведением с ярко выраженной комической составляющей, или роман ужасов Эдварда Эрделака «Монструмфюрер» (*Monstrumführer*, 2017), в котором записная книжка Виктора Франкенштейна попадает в руки «ангела смерти» Йозефа Менгеле, и художественная реальность романа Шелли переплетается с трагической историей XX в.

Данный обзор не претендует на полноту, однако, как нам представляется, сама предлагаемая классификация достаточно универсальна и может быть использована в ходе исследования любых «пересозданных» классических текстов и их современных литературных и кино-«переделок».

Список литературы Исследования

- 1 Васильева Э.В. (Само)познание в романах М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и С.Х. О'Киф «Чудовище Франкенштейна» // *Comparativistica Petropolitana*. Вып. 2. Аналогии, связи, влияния. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2019. С. 60–69.
- 2 Васильева Э.В. Наследие Виктора Франкенштейна в современной массовой культуре: обзор основных векторов рецепции об-

- раза Создания // На пересечении языков и культур: актуальные вопросы гуманитарного знания. 2023. № 3. С. 304–309.
- 3 Васильева Э.В. Организация повествования как рецептивная стратегия: на материале романа Т. Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» // Вестник Костромского государственного университета. 2024. № 2. С. 129–134.
 - 4 Голышко-Вольфсон Д.Ю. Век живых мертвецов: XX столетие глазами зомби. О философии, этике и биополитике зомби // Неприкосновенный запас. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/6/vek-zhivyh-mertveczov-xx-stoletie-glazami-zombi-o-filosofii-etike-i-biopolitike-zombi.html> (дата обращения: 01.11.23).
 - 5 Крылова М.Н. Современный отечественный зомби-апокалипсис: штрихи к портрету нового литературного жанра // Филология и человек. 2018. № 2. С. 63–74.
 - 6 Луков В.А. Трансгуманизм // Энциклопедия гуманитарных наук. 2017. № 1. С. 245–252.
 - 7 Павлов А.В. Телемертвецы: возникновение сериалов про зомби // Логос. 2013. № 3. С. 139–154.
 - 8 Павлов А.В. Постзомби: постгуманизация монстра в современных фильмах о зомби // Наука телевидения. 2023. № 3. С. 153–173.
 - 9 Тынников Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
 - 10 Файзуллина Р.А. «Машины как я» Иэна Макьюэна в контексте трансгуманистического дискурса // Филоlogos. 2021. № 1. С. 74–80.
 - 11 Фаттахова А.Р., Гареева Л.И. Арабский Франкенштейн: символ жертвы или преступника? // Арабистика Евразии. 2019. № 6. С. 16–24.
 - 12 Фаттахова А.Р., Гареева Л.И. Документальность и вымысел в романе Ахмеда Саадави «Франкенштейн в Багдаде» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Вып. 1. С. 112–119.
 - 13 Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 8–46.
 - 14 Щербакова А.С. Претексты романов П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна» // Вестник Вятского государственного университета. 2017. № 5. С. 80–84.
 - 15 Щербакова А.С. Проблема пересоздания классического текста («Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда) // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2017. № 2. С. 1–4.

- 16 Щербакова А.С. Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и «Журнал Виктора Франкенштейна» Питера Акройда: поэтика пересоздания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2019. 24 с.
- 17 Якушенков С.Н., Якушенкова О.С. Зомби как зеркало современной массовой культуры // *Corpus Mundi*. 2021. № 4. С. 15–39.
- 18 Bishop K.W. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc., 2010. 239 p.
- 19 Clute J., Nicholls P. *The Encyclopedia of Science Fiction*. N.Y.: St. Martin's Press, 1993. 1370 p.
- 20 Dendle P. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson (N.C.); London: McFarland & Company, Inc., 2001. 259 p.
- 21 Forry S.E. *Dramatizations of Frankenstein, 1821–1986: a Comprehensive List* // *English Language Notes*. 1987. № 2. P. 63–79.
- 22 Forry S.E. *Hideous Progenies: Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 311 p.
- 23 Frohnappfel D. *Alleviative Objects: Intersectional Entanglement and Progressive Racism in Caribbean Art*. Berlin: De Gruyter/Transcript, 2020. 316 p.
- 24 Kadrey R., McCaffery L. *Cyberpunk 101: A Schematic Guide to Storming the Reality Studio* // *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* / ed. by L. McCaffery. Durham; London: Duke University Press, 1991. P. 17–29.
- 25 Lee Sung-Ae. *The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korean Cinema* // *Corpus Mundi*. 2019. № 2. P. 150–166.
- 26 Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
- 27 Leeuwen E.J. van. *Theodore Roszak's The Memoirs of Elizabeth Frankenstein: A Countercultural Perspective on Alchemy, Gender and the Scientific Revolution* // *Restoring the Mystery of the Rainbow: Literature's Refraction of Science*. Vol. 1. Amsterdam; N.Y.: Rodopi, 2011. P. 449–466.
- 28 Mank G.W. *It's Alive!: the Classic Cinema Saga of Frankenstein*. San Diego: A.S. Barnes, 1981. 196 p.
- 29 McCutcheon M.A. *The Medium Is the Monster: Canadian Adaptations of Frankenstein and the Discourse of Technology*. Edmonton, Alberta: AU Press, 2018. 234 p.
- 30 Neill N. *'It's Alive': Commodification of Frankenstein's Monster* // *Critical Insights: Mary Shelley* / ed. by V. Brackett. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 2016. P. 208–228.
- 31 Picart C.J. *Visualizing the Monstrous in Frankenstein Films* // *Pacific Coast Philology*. 2000. Vol. 35, № 1. P. 17–34.

- 32 *Picart C.J.* Remaking the Frankenstein myth on film: between laughter and horror. Albany: State University of New York Press, 2003. 260 p.
- 33 *Rhodes G.D.* White Zombie: Anatomy of a Horror Film. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., 2006. 352 p.
- 34 *Sterling B.* Cyberpunk in the Nineties. URL: [https:// streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html](https://streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html) (дата обращения: 17.05.2023).
- 35 *Zombie Theory. A Reader* / ed. by S.J. Lauro. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2017. 474 p.

Источники

- 36 *Госс Т.* Странная история дочери алхимика / пер. с англ. А. Дубининой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 448 с.
- 37 *О'Киф С.Х.* Чудовище Франкенштейна / пер. с англ. В. Нугатова. М.: Астрель: Corpus, 2011. 448 с.
- 38 *Уайт К.* Падение Элизабет Франкенштейн / пер. с англ. М. Давыдовой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 384 с.
- 39 *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей / пер. с англ. З. Александровой. М.: Худож. лит., 1965. 247 с.
- 40 *Radcliffe A.* On the Supernatural in Poetry // *New Monthly Magazine*. 1826. № 1. P. 145–152.
- 41 *Shelley M.* Frankenstein // *Shelley M. Frankenstein. A Norton Critical Edition* / ed. by J.P. Hunter. N.Y.; London: WW. Norton & Company, 1996. P. 2–156.
- 42 *White K.* The Dark Descent of Elizabeth Frankenstein. N.Y.: Delacorte Press, 2018. 304 p.