



Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда»

Д.В. Литвина

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0008-5816-1356

AuthorID: 1252416

В статье приводится анализ образа монстра в романе Ричарда Мэтисона «Я — легенда» и трех его экранизациях. Рассматривается, как изменяются характеристики и трактовки монструозных антагонистов, но также и монструозного протагониста с целью актуализации произведения в конкретном культурно-историческом контексте. В результате делаются выводы как о причинах таких трансформаций, так и о предлагаемом отношении к основному конфликту произведения.

The article analyses the image of the monsters in Richard Matheson's novel I Am Legend and its three big screen adaptations. It studies the change in features and interpretations of the monstrous antagonists but also of the monstrous protagonist for the purpose of actualising the original text in cultural and historical context. The conclusion is drawn about the reasons behind these transformations, as well as supposed attitude towards the main conflict of the work.

Образ монстра появляется в человеческой культуре на всем протяжении ее существования, начиная с мифологии и фольклора и заканчивая современным искусством. С течением времени и в зависимости от географии монстры видоизменялись, однако во многих случаях ряд их характеристик сохранился до наших дней. Анализ подобных трансформаций, а также причин, с одной стороны, вновь вызвавших фольклорного монстра к жизни, с другой — придавших ему новую своеобразную форму, может дать развернутую характеристику создавшей его культуре. Такой подход становится особенно актуальным в контексте современного искусствоведения, в частности киноведения, по-

актуализация,
американская
исключительность,
«Я — легенда»,
монструозное,
теория монстра,
экранизация

actualisation,
American
exceptionalism,
I Am Legend,
monstrous,
monster theory,
screen adaptation

сколько современная культура порождает огромное количество образов монструозного.

Прежде всего необходимо определить понятие монстра. Монстр в данном случае рассматривается в рамках предложенной Джеффри Коэн теории монстра, где монстр — культурный конструкт, выступающий индикатором острых социальных проблем и, в определенной степени, предвестником социальных перемен [5, с. 4]. Коэн выделяет ряд свойств, присущих монстру, которые превращаются в удобный инструмент для анализа текста, в котором монстр функционирует. В частности, в контексте анализа, например, экранизаций одним из важнейших свойств монстра становится его актуальность: постоянно ускользя, монстр возвращается вновь и вновь в новой, актуализированной форме [3]. Таким образом, рассматривая образ монстра на экране и в литературном первоисточнике, можно проследить развитие наиболее актуальных социальных вопросов, что делает образ монстра крайне продуктивным для разбора в рамках киноведческих исследований.

Показательным примером анализа экранизаций через образ монстра будет анализ киноадаптаций романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда» (1954). Особое внимание в данной работе будет уделено одноименному фильму Фрэнсиса Лоуренса 2007 года, но также будут кратко рассмотрены и другие экранные версии. В романе описан постапокалиптический мир, где все человечество в результате пандемии неизвестного вируса превратилось в вампиров — фольклорных живых мертвецов, функционирующих в соответствии со стереотипом и боящихся зеркал и чеснока. Единственным человеком остается Роберт Невилл — ничем не примечательный простой рабочий, из-за укуса летучей мыши случайно приобретший иммунитет к вирусу; он борется с вампирами, изучает их и, обнаружив, что они разумны и смогли создать свое собственное общество, принимает собственную монструозность для нового мира и совершает самоубийство. В романе, таким образом, задается два вида монстров: вампиры и сам протагонист.

Монстры Мэтисона

Образ вампиров Мэтисона и его трансформации во всех экранизациях неоднократно разбирались различными исследователями. В романе вампиры вполне прозрачно символизируют афроамериканское население, выдвигая на первый план проблему расизма и призывая к расовой толерантности. Американский исследователь Майкл Хейс в своей статье, посвященной репре-

зентации расы и религии в экранизации Лоуренса, указывает на сходство вампиров в романе с афроамериканцами, в свете чего протагонист Невилл предстает типичным белым американцем того времени, который не может принять идею расового равенства между ним — «последним из старой расы» — и вампирами, характеризующимися через эпитет «черный» [6, с. 3]. Размышления Невилла также проводят очевидные параллели между основными социальными проблемами афроамериканского населения Америки 50-х годов и вампирами в романе. Джастин Робертс в исследовании о трансформации протагониста в романе и его экранизациях предполагает также, что вампиры в романе символизируют страхи перед коммунизмом и ядерной войной, хотя подобная характеристика ввиду вышесказанного больше соответствует первой из экранизаций, нежели самому роману; тем не менее намеки на растущую «красную угрозу» и опасения по поводу возможной ядерной войны в романе действительно возможно прочитать, поскольку превращение людей в вампиров происходит посредством вируса, изначально появившегося после падения неких бомб, а сами вампиры относятся к архетипу «монструозного соседа», что в Америке 50-х отражало всеобщую паранойю о внедрившихся в американское общество коммунистах [10, с. 43].

Таким образом, монструозные антагонисты в романе характеризуют общество Америки того времени и выступают индикаторами острых социальных проблем в виде взаимоотношений с афроамериканским населением и напряжения Холодной войны, а также предвестниками глобального сдвига в общественном сознании.

Образ протагониста как монстра гораздо более интересен. На протяжении практически всего романа Невилл монстром как будто бы не является. Оплакивая погибшее человечество, он борется со злом в лице вампиров, каждый день выходя на своеобразную «охоту», во время которой он находит спящих вампиров и убивает их колом в сердце, хотя ему психологически сложно убивать женщин и детей — они напоминают ему о погибшей семье. При этом он сам не может себе объяснить, зачем он это делает. В конце романа он узнает, что вампиры разумны, они создали свое общество и пытаются восстановить нечто вроде государства — определенный организованный порядок. Тогда же Невилл осознает себя для начала как преступника — и отказывается бежать, когда его предупреждает Рут, сочувствующая ему вампирша. Она рассказывает ему про безопасное место, однако, несмотря на это, он решает остаться и в течение нескольких месяцев ждет неизбежного ареста, а позже сдается на казнь. Это его решение в романе

детально прописано: когда вампиры за ним приходят, его первым порывом становится сопротивление, но он этот порыв сдерживает: «Он убил многих из них, и они должны были его схватить для собственной безопасности. Он не будет сопротивляться. Он отдаст себя правосудию их нового общества. Когда его вызовут, он выйдет и сдастся. Таким было его решение» [7, с. 150]. Жестокость вампиров Невилла отталкивает, но в итоге он все-таки признает за ними право на нее, так же как он признает свою ненормальность в глазах нового общества. Позже в тюрьме он приходит к пониманию, что для нового общества он был не преступником, но монстром – неуловимым убийцей, выходящим на охоту днем, когда вампиры спят, и скрывающимся по ночам. Монструозный дискурс здесь в определенном смысле инвертирован: герой не приобретает собственную монструозность, а обнаруживает ее — монстром он стал еще до начала действия, когда не мутировал вместе со всеми, и дальше, когда день за днем отказывался погибнуть от рук вампиров, что, надо полагать, превратило бы его в одного из них. То есть монстром его делает нежелание и неспособность отпустить старое общество и стать частью обновленного человечества. Приняв себя как монстра, Невилл приносит себя в жертву: вампиры жаждут расправы, и, чтобы спасти новое общество от жестокости, он совершает самоубийство — не дожидаясь казни, добровольно пьет яд, принесенный ему Рут. Примечательно, как его решение подается в романе: «И внезапно он подумал, теперь это я — ненормальный. Норма — категория большинства, стандарт общества, а не просто одного человека. <...> Он понял, они действительно его боялись. Для них он был какой-то ужасной напастью, какой они никогда не видели <...> хуже болезни, с которой они научились жить. <...> И он понял, что они чувствовали, и не испытывал к ним ненависти. <...> Лишь бы все не закончилось жестокостью» [7, с. 159]. Невилл принимает себя как монстра и решает отступить и дать дорогу новому человечеству. Он убивал монстров последние три года и, выпив яд, убивает еще двух: буквального (биологического) — себя — и метафорического — насилие и жестокость, которые порождает его существование. Он также принимает себя как преступника — убийцу, а не героя света — а преступление должно быть наказано. Последний аргумент убеждает его сдать, первый — совершить самоубийство. Таким образом Невилл, как Христос, жертвует собой ради лучшего будущего человечества — но человечества нового.

Отметим при этом, что американские исследователи жертву протагониста упорно отрицают. Тот же Хейс описывает его как «казненного новым обществом», поскольку «общество <...>

может быть спасено, только если Невилла казнят», то есть Хейс подает Невилла как невинную жертву вампиров [6, с. 4]. Робертс, хоть и признает факт самоубийства, объясняет его изначальной склонностью героя к саморазрушению — тот много пьет, ломает мебель в припадках ярости, и самоубийство для него — логичное завершение пути [10, с. 43]. Подобная трактовка литературного первоисточника сказывается и на их анализе экранизаций, тем более что в каждой из них, кроме режиссерской версии Лоуренса, монструозность протагониста и, напротив, демонстроизация антагонистов также убрана из нарратива.

Ранние адаптации

Существует три экранизации романа Мэтисона: «Последний человек на Земле» (1964), «Человек-омега» (1971) и «Я — легенда» (2007). Первый фильм ближе всего к оригинальному тексту, тогда как «Человек-омега» представляет собой скорее фильм «по мотивам» книги Мэтисона, а версия 2007 года по содержанию находится где-то посередине, поскольку заимствует идеи как из самого романа, так и из предыдущих киноадаптаций. Робертс отмечает интересный факт: с каждой новой инкарнацией в культурном поле жизнь и смерть протагониста приобретают все большее и большее значение, так как «последний человек на Земле все больше не может быть один; его смерть должна служить спасению большей и большей части человечества» [10, с. 42]. Это очень точное описание: тогда как в книге последний человек вынужден отступить и дать дорогу природе и эволюции, в экранизациях человечество постепенно одерживает верх.

В фильме «Последний человек на Земле» книга воспроизведена очень точно за исключением развязки конфликта: Моргану (в фильме персонажа переименовали) удастся вылечить своей кровью вампиришу, а новому режиму он не сдастся, как и не может принять эволюцию людей в вампиров, в результате чего его после непродолжительной погони убивают копьем в сердце в церкви перед алтарем. В предшествующем разговоре с Рут он категорически отвергает саму идею присоединения к новому обществу, на что Рут объясняет ему, что он для них — монстр и убийца и присоединиться к ним не сможет и что многие его жертвы выжили. Морган выглядит потрясенным и с сожалением говорит, что не знал. Когда Рут теряет сознание, он делает ей переливание своей крови, поскольку у него иммунитет к вирусу. Здесь так же, как и в романе, Морган уподобляется Христу, только смысл в этом заложен противоположный: Морган мог бы своей кровью спасти человечество — вылечить всех вампиров — если бы его не

убили: «Моя кровь тебя спасла, Рут! Мы с тобой можем спасти всех остальных!» Рут, однако, не удается сообщить вампирам, что «лекарство» найдено, и Моргана убивают. Перед смертью он называет вампиров мутантами и монстрами, стоя при этом у алтаря на фоне латинской надписи «Ego sum via, veritas, et vita» («Я есмь путь, и истина, и жизнь»), что делает параллель с Христом еще более выраженной. Однако, в отличие от Христа, Морган далек от того, чтобы простить своих врагов: смертельно раненный, он кричит вампирам: «Вы — уроды! А я человек! Последний человек...», а умирая говорит: «Они меня боялись», на что Рут отвечает: «Они не знали!», перефразируя Евангелие от Луки (23:34) [6, с. 6]. Протагонист не признает свою монструозность, вампиры показаны однозначно чудовищными, тогда как Морган выступает невинной жертвой и трагически несостоявшимся спасителем человечества; таким образом, монстром протагонист уже не является. Отчасти это объясняется трансформацией образа самих вампиров: Робертс указывает, что показанная в воспоминаниях Моргана газета с заголовком «Сотни погибших от чумы: европейская болезнь разносится ветром?» вместе с общей атмосферой страха и идеей чумы, пришедшей из Европы, намекает на известную цитату Маркса про «призрак коммунизма» [10, с. 44]. Благодаря этому аллюзия на афроамериканцев в фильме меняется аллюзией на коммунизм (все отсылки к внутриамериканским социальным вопросам опущены), а сама идея мира с коммунистами в 1964 году невозможна.

Во второй экранизации романа, фильме «Человек-омега», ситуация складывается практически аналогичная, хотя от книги там осталась только общая идея борьбы последнего человека на Земле с жертвами некоего вируса. Вампиры здесь заменены на бледнолицых мутантов, называющих себя «Семьей» и появившихся в результате биологической войны между Китаем и СССР. Они винят во всем развитие технологий и поэтому хотят убить Невилла, поскольку он ученый. В свою очередь Невилл охотится на них днем и в итоге создает сыворотку, способную спасти остальное человечество от этой болезни. В этой версии Невилл также предстает в качестве фигуры Христа, делая лекарство из своей крови и умирая пронзенным копьём, что вместе с рядом других сцен фильма акцентирует его функцию спасителя человечества.

«Человек-омега» переносит конфликт на социальный уровень, превращая его в борьбу идеологий и практически снимая вопрос экзистенциальной угрозы человечеству. Члены Семьи разумны, они не ведут себя как зомби, в отличие от вампиров в романе и в «Последнем человеке на Земле», и репрезентируют на экране оппозицию «коллективное — индивидуальное», отражая перемены в

американском обществе 70-х годов [10, с. 45]. По мнению разных исследователей, антагонисты здесь указывают или опять же на коммунистов, или на хиппи, религиозные культы и «Семью» Чарльза Мэнсона, но в любом случае светлое будущее для них недопустимо, как недопустима и монструозность их противника — протагониста. В связи с этим в фильме у человечества появляется шанс выжить, тогда как члены Семьи очевидно обречены на последующее уничтожение, а протагонист опять же не является монстром.

«Я — легенда» Фрэнсиса Лоуренса

С экранизацией Фрэнсиса Лоуренса ситуация значительно более сложная. Фильм «Я — легенда» (2007) существует в двух версиях: прокатной и режиссерской, обозначенной как альтернативная. Формальная разница заключается в альтернативной концовке и паре вырезанных сцен, однако версии предлагают диаметрально противоположный подход к конфликту, его трактовке и методам его решения. При этом можно утверждать, что для разбора экранизации Лоуренса определяющей будет следующая формулировка идеи оригинального произведения: роман активно критикует идею исключительности белого человека по отношению к людям другой расы. При буквальном прочтении произведения его даже можно рассматривать как манифест против антропоцентризма и неспособности человечества принять тот факт, что другой вид может нас превзойти, а идея исключительности человека по отношению к вампиру в романе неоднократно подчеркивается. При метафорическом прочтении произведения это указывает именно на вышеописанную идею.

Действие фильма Лоуренса происходит в современном Нью-Йорке, где после пандемии вируса, созданного людьми как лекарство от рака, единственным выжившим остается доктор Роберт Невилл, военный ученый, чьей обязанностью была разработка вакцины от вируса. Потеряв семью при неудачной попытке ее эвакуировать, он остается в городе и продолжает работать над вакциной у себя в домашней лаборатории в попытках «все исправить». Вампиры в фильме больше всего похожи на крайне агрессивных зомби, одержимых жаждой уничтожения, и называются «инфицированными», в английской версии — «Darkseekers» («ищущие тьмы»), однако они по-прежнему боятся солнечного света и питаются кровью. Они представляются полностью утратившими разум, демонстрируют животное поведение и, в отличие от романа и предыдущих экранизаций, неспособны воспроизводить или понимать человеческую речь. Сюжетные ходы, оставшиеся от режиссерской версии и опровергающие такую трактовку, в фильме

игнорируются. Позже Невилл встречается Анну, выжившую женщину, которая с мальчиком Итоном направляется в Вермонт в поисках колонии людей. После того, как Невилл ловит инфицированную женщину для тестирования вакцины, его начинает преследовать альфа-зараженный в попытках его выследить и, по всей видимости, убить. В конце фильма Невилл обнаруживает, что вакцина подействовала и женщина стала выздоравливать — после чего прокатная и режиссерская версии радикально расходятся.

В прокатной версии Невилл, увидев, что инфицированная выздоравливает, отдает Анне образец ее крови и взрывает себя вместе с зараженными, чтобы дать Анне с мальчиком сбежать и принести лекарство в колонию выживших. Однако в режиссерской версии развязка конфликта выглядит по-другому: в ней показано, что инфицированные способны чувствовать, понимать и общаться с людьми. Альфа-инфицированный видит пойманную вампиру и показывает Невиллу, что ему нужна только она. Невилл осознает, что эти существа разумны, и отпускает женщину, после чего зараженные мирно уходят, а Невилл едет с Анной в Вермонт.

С точки зрения образа монстра прокатная версия не отличается принципиально от предыдущих: Роберт Невилл точно так же спасает (в этот раз наиболее успешно) человечество лекарством из своей крови, при этом сам жертвует собой, чтобы Анна могла передать лекарство другим людям. Образ вампиров, в свою очередь, претерпевает наиболее радикальные изменения, не влияющие, однако, на общий для предыдущих экранизаций посыл: вампиры — абсолютное зло, чуждое всему человеческому и подлежащее уничтожению (или насильному излечению), и чья победа станет концом человечества. Фильм также предлагает развернутый комментарий на тему расизма, позволяющий прочитать образ монстра как аллюзию на сохранившиеся расистские и нетолерантные элементы. Однако целый ряд исследователей, особенно американских, указывают на обширный пласт отсылок к терактам 11 сентября 2001 года и доктрине Джорджа Буша — младшего о «войне против терроризма», начиная с визуализации ряда его программных утверждений и заканчивая практически прямым цитированием. В частности, Хейс приводит следующие аргументы в пользу данного прочтения фильма: действие перенесено из Калифорнии на Манхэттен с регулярными ремарками Невилла о том, что это «точка отсчета», а в оригинале «ground zero», что буквально переводится как «эпицентр», однако после теракта этим словосочетанием называется место в Нью-Йорке, где раньше стояли башни-близнецы и находился эпицентр катастрофы; сам Невилл из простого рабочего становится ученым-вирусологом,

при этом, в отличие от предыдущих экранизаций, вирусологом военным, что указывает на заявленную Бушем высочайшую значимость именно военных в борьбе с терроризмом; показанный в фильме образ жизни Невилла также иллюстрирует описанный Бушем образ американского солдата. Из этого Хейс делает вывод о параллели между образом вампиров и радикальными исламскими террористами [6, с. 13; с. 14].

Таким образом, прокатная версия предлагает следующую интерпретацию исходного сюжета: монструозные безликие антагонисты, полностью утратившие даже намек на человеческую сущность, актуализируются аллюзией на исламистов, что в свою очередь обуславливает трансформацию образа протагониста. Роберт Невилл — теперь военный врач-вирусолог, активный герой, спасающий своей кровью и жертвой все человечество. Все монструозные черты протагониста в прокатной версии отсутствуют — в борьбе с терроризмом любая негативная трактовка поступков невозможна.

Режиссерская версия

Режиссерская версия предполагает полностью противоположный подход. Невилл также на протяжении всего фильма считает вампиров-зомби полностью утратившими «высшие когнитивные функции и социальное поведение», хотя сложная ловушка, в которую вампиры смогли его поймать, вызывает у него вопросы. В своей самоуверенности Невилл не может распознать именно «типичное человеческое поведение» альфа-инфицированного, который оказывается достаточно разумен для того, чтобы переживать за любимую женщину и пытаться ее спасти и защитить, что объясняет и его внезапное навязчивое желание найти и убить Невилла — он хочет отомстить (или спасти любимую — фильм не дает четкого ответа, понимал ли вожак, что его подруга еще жива). Пересказывая Анне антирасистские идеи Боба Марли, Невилл не экстраполирует их на инфицированных: в его понимании, они уже не люди, этика к ним не применима. Об этом же пишет исследователь Хольгер Пётцш, указывая на тотальное расчеловечивание антагонистов в прокатной версии, тогда как версия режиссерская производит фундаментальное перераспределение ролей добра и зла в конце фильма [9, с. 182, с. 180]. В кульминационной сцене развязки альфа-инфицированный рисует на стекле бабочку, идентифицируя таким образом женщину-вампиришу, которую Невилл почти вылечил, по ее татуировке в виде бабочки, давая таким образом понять, что его интересует только его подруга. Невилл, в свою очередь, осознает ошибочность своих взглядов,

видит, что существо перед ним мыслит и чувствует, и понимает, что в лечении вампиры не нуждаются. Он возвращает вампиришу в исходное инфицированное состояние, отдает ее другим вампирам, после чего просит прощения у альфа-инфицированного. Он смотрит на фотографии вампиров из своих прошлых экспериментов, которые теперь вполне однозначно могут быть названы его жертвами, и выглядит потрясенным и совершенно убитым, осознавая весь ужас своих поступков — то есть он также осознает себя как монстра. Вампиры, однако, оказываются способны его простить и мирно уходят, а Невилл вместе Анной и Итоном покидает Нью-Йорк, отправляясь на поиски колонии людей. В закадровом финальном монологе Анна провозглашает мысль, которую можно считать основным выводом этой версии фильма: «Вы не одни». Поскольку существование колонии в режиссерской версии не подтверждено, эти слова прочитываются иначе, чем в прокатной версии монолога, где Анна прямо говорит, что есть другие незараженные люди и лекарство для вампиров. В режиссерской версии люди действительно больше не одни, инфицированные эволюционируют, и с ними можно договориться, что дает надежду на полностью новое общество в будущем.

При этом необходимо отметить, что параллель с исламистами отчасти стерта: одним из аргументов значимости именно религиозного конфликта в прокатной версии выступает бабочка как христианский символ души, тогда как в режиссерской версии татуировка в виде бабочки есть у вампириши, что позволяет читать бабочку как современный символ трансформации и перерождения в нечто прекрасное. Можно также сделать вывод, что режиссерская версия видит основной идеей не конфликт между религиозными группами, а скорее оспаривание идеи американской исключительности — проблемы, становившейся все более актуальной с концом Холодной войны. Хейс в своей статье, рассматривая прокатную версию, указывает, что фильм не предлагает третьего варианта: можно быть или человеком из колонии, или инфицированным, то есть или американцем, или террористом [6, с. 21]. Логично сделать вывод, что режиссерская версия как раз предлагает такой третий вариант — мирное сосуществование и открытость миру. В частности, Пётцш рассматривает режиссерскую версию фильма именно как яркий пример критики американской гегемонии и неоконсервативной идеологии, где Невилл сначала выступает убежденным носителем таких взглядов, однако в конце оказывается способен «услышать голос Другого, которому раньше не давали звучать» — и увидеть в инфицированных таких же людей [9, с. 183].

Таким образом, монструозность протагониста здесь, как и отчасти в литературном первоисточнике, заключается в приверженности идеям исключительности (человеческой и — метафорически — американской), однако фильм предлагает мирное решение конфликта — даже более мирное, чем в романе, где новое общество хочет уничтожить всех представителей старого.

Заключение

Таким образом, мы видим, какие трансформации претерпевают два вида монстра из романа Мэтисона «Я — легенда» (протагонист и антагонисты-вампиры) в целях актуализации исходного текста в социокультурной среде. Каждый из фильмов изменяет трактовку образа монстра в угоду действующей конъюнктуре, систематически превращая исходный конфликт в священное противостояние добра и зла, где в роли добра выступает носитель наиболее распространенных в тот момент в американском обществе ценностей, а в роли зла — все, что эти ценности не разделяет и, соответственно, представляет для них угрозу. Единственная киноверсия, пропагандирующая мир и взаимопонимание, была заменена на более радикальную, утратив при этом еще и свою художественную ценность. ■

Для цитирования: Литвина Д.В. Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 97-108

For citation: Litvina D.V. Actualised Transformation of a Monster in Big Screen Adaptations of Richard Matheson's I Am Legend // Vestnik VGİK. 2024. T. 16. No 4 (62). C. 97-108.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж., Ясперс К.* Призрак толпы. М.: Родина, 2021. 304 с.
2. *Головачева И.* Джеффри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии / Новое литературное обозрение, 2019. № 155. URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (дата обращения: 26.06.2024).
3. *Гольинко-Вольфсон Д.* Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии / Художественный журнал, 2010. № 77–78. URL.: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (дата обращения: 26.06.2024).
4. *Кракауэр З.* Природа фильма [Текст]: Реабилитация физ. реальности / сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; Вступ. статья Р. Юренева д-р искусствоведения. М.: Искусство, 1974. 442 с.
5. *Cohen, J.J.* Monster Culture (Seven Theses) / Monster Theory: Reading Culture. Cohen J.J. (ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3–25.

6. Heyes, M.E. Fixing Ground Zero: Race and Religion in Francis Lawrence's *I Am Legend* / *Journal of Religion & Film*, 2017, Vol. 21, Issue 2, pp. 1–27.
7. Matheson, R. *I Am Legend*. London, Orion Publishing Group, 2010. 163 p.
8. Mittman, A.S., Dendle P.J. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. New York, NY: Routledge, 2016. 558 p.
9. Pötzsch H. A Tale of Two Versions *I Am Legend* (2007) and the Political Economy of Cultural Production / *Nordlit*, 2019, Vol. 42, pp. 171–190.
10. Roberts, J.J. Transforming the Hero of *I Am Legend* / *Journal of Popular Film and Television*, 2016, Vol. 44 (1), pp. 42–50.
11. Weinstock, J.A. (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. 600 p.

REFERENCES

1. Bodryyar, ZH., Yaspers K. (2021) *Prizrak tolpy* [Phantom of Crowd]. Moscow: Rodina, 2021. 304 p. (in Russ.)
2. Golovacheva, I. Dzhefri Koen i vse-vse-vse: obzor sovremennoy monstrologii [Jeffrey Cohen and Everyone: Modern Monsterology Review]. / *Novoye literaturnoye obozreniye*, Publ. 2019. No 155. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (Accessed: 26 June2024).
3. Golyenko-Volfson, D. Demokratiya i chudovishche: neskolko tezisov o vizualnoy monstrologii [Democracy and the Monster: Some Thoughts on Visual Monsterology]. / *Khudozhestvenny zhurnal*, 2010, pp. 77–78. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (Accessed: 26 June2024).
4. Krakauer, Z. Priroda filma: Reabilitatsiya fiz. Realnosti [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality]. / sokr. per. s angl. D.F. Sokolovoy; Vstup. statya R. Yureneva d-r iskusstvovedeniya. Moscow: Iskusstvo, Publ. 1974. 442 p. (in Russ.)
5. Cohen, J.J. *Monster Culture (Seven Theses)* / *Monster Theory: Reading Culture*. Cohen J.J. (ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3–25.
6. Heyes, M.E. Fixing Ground Zero: Race and Religion in Francis Lawrence's *I Am Legend* / *Journal of Religion & Film*, 2017, Vol. 21, Issue 2, pp. 1–27.
7. Matheson, R. *I Am Legend*. London, Orion Publishing Group, 2010. 163 p.
8. Mittman, A.S., Dendle P.J. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. New York, NY: Routledge, 2016. 558 p.
9. Pötzsch, H. A Tale of Two Versions — *I Am Legend* (2007) and the Political Economy of Cultural Production / *Nordlit*, 2019, Vol. 42, pp. 171–190.
10. Roberts, J.J. Transforming the Hero of *I Am Legend* / *Journal of Popular Film and Television*, 2016, Vol. 44 (1), pp. 42–50.
11. Weinstock, J.A. (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. 600 p.

Статья поступила в редакцию 27.06.2024; одобрена после рецензирования 02.07.2024; принята к публикации 05.07.2024. The article was submitted 27.06.2024; approved after reviewing 02.07.2024; accepted for publication 05.07.2024.