



The Era of Horror Franchising

Alexander V. Pavlov

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia
Email: ale-pavlov[at]yandex.ru

Abstract

Book review: McKenna, M. & Proctor, W. (Eds.), (2021). *Horror Franchise Cinema*. Routledge.

Keywords

Franchise; Horror; Cult Cinema; Media; Practical Philosophy; Narrative; Sequels; Monsters; Anthology; Economic Model of Franchising



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Эпоха франшизации ужаса

Павлов Александр Владимирович

Институт философии РАН. Москва, Россия. Email: ale-pavlov[at]yandex.ru

Аннотация

Рецензия на книгу: McKenna, M. & Proctor, W. (Eds.), (2021). *Horror Franchise Cinema*. Routledge.

Ключевые слова

франшиза; хоррор; культовое кино; медиа; практическая философия; нарратив; сиквелы; монстры; антология; экономическая модель франшизации



Это произведение доступно по лицензии [Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Вот и наступил новый календарный год, а это означает, что настало время публиковать ежегодную традиционную рецензию на книгу про кино в первом номере «Galactica Media: Journal of Media Studies». В этот раз я выбрал один из самых для меня интересных сборников последних двух лет – коллекцию эссе об американских хоррорах.

Фильмы ужасов (а также любые другие медиумы, в которых представлен хоррор – от литературы и комиксов до видеоигр) уже давно стали легитимным предметом в западной академии, сформировав целую дисциплину «исследования хоррора» (horror studies). Если в 2000-е годы работ по теме было просто много, то с 2010-х произошел их беспрецедентный рост. Тем не менее даже в 2010 году, когда хоррор, казалось бы, прочно вошел в академию в рамках достойного для изучения объекта, ученым приходилось доказывать, что современные фильмы ужасов имеют важное культурное значение. Так, именно в 2010 году составитель сборника «Американский фильм ужасов: жанр на рубеже тысячелетий» Стеффен Хантке был чрезвычайно встревожен тем, что, несмотря на востребованность жанра, две группы авторов (фанаты и критики/ученые) считали, что современный американский хоррор находился в глубоком кризисе (Hantke, 2010). Хантке писал, что дискурс двух этих групп (фанатов/ученых) «развивает гравитационную силу, которая притягивает к себе все, что находится вокруг. Те, например, кто находит определенные достоинства в конкретном фильме или режиссере, вероятно, увидят в своем открытии исключение из общей слабости [жанра. – А.П.], а не подтверждение того, что на самом деле американские фильмы ужасов сегодня так же важны, как и всегда. Следовательно, даже мнение, противоречащее риторике кризиса, в конце концов, поглощается ею и превращается в очередное подтверждение ее основных положений» (2010, р. xxiii). Далее Хантке сообщал, что представленные в сборнике под его редакцией эссе должны выправить эту риторику кризиса и недоверия к современным фильмам ужасов.

Сегодня многое изменилось. Хоррор процветает, а ученые уже и забыли думать, что в далеком 2010 году были разговоры о каком-то там кризисе. Бурно развиваются субжанры хоррора XXI столетия, такие как «найденная пленка» (found footage) и «пыточное порно» (torture porn), появился и постепенно набирает популярность «скринлайф хоррор» (screenlife horror). Возник и преуспевает постхоррор (Павлов, 2021; Church, 2021). Продолжают выходить хоррор-сериалы типа «Американская история ужасов», которые получают спин-оффы типа «Американские истории ужасов» (первый сезон выпущен в 2021 году). В 2021 году вышел сериал «Чаки» – продолжение культовой франшизы в рамках «маленьких экранов», а также очередная серия «Паранормального явления». На больших экранах показали продолжение ребута франшизы «Хэллоуин» («Хэллоуин убивает»). В начале 2022 года в прокате появился пятый «Крик», а на платформе Netflix – «Техасская резная бензопилой». В 2022 году ожидаются сиквелы франшиз, «Зловещие мертвецы» и перезапуск «Восставшего из ада». И все это – лишь очень немногие примеры.



Даже по перечисленным фильмам видно, что, кажется, хоррор-франшизы остаются одной из наиболее важных форм хоррора XXI столетия. Ничего удивительного в том, что исследователи, наконец, собрались с силами и выпустили, видимо, первый сборник эссе, посвященный исключительно хоррор-франшизам вообще, а не отдельным франшизам типа «Зловещие мертвецы» (Riecki, Sartain, 2019). Сборник эссе «Хоррор-франшизы в кинематографе», собранный Марком Маккеной и Уильямом Проктором (McKenna & Proctor, 2021)¹, в некотором смысле повышает культурную ценность феномена, который многие ученые и даже поклонники все еще считают недостойным в культурных иерархиях. Поясним. Существует точка зрения, что хоррор-франшизы – одна из тех тем, культурную ценность которой еще предстоит определить. Собственно, в этом и состоит цель редакторов – доказать, что как бы недостойная тема в исследованиях хоррора является вполне себе достойной, если вообще не самой интересной. Именно этому тезису посвящено введение Маккены и Проктора, которые уделяют проблеме куда больше места, чем рассказу о том, что читатель узнает из книги. И это не страшно, потому что книга заслуживает того, чтобы ее прочитали целиком.

Маккена и Проктор обращаются к истокам проблемы, показывая, как некритически воспроизводится внутри академии тезис о том, что, начиная с 1980-х годов возникло то, что киновед Питер Уэллс назвал «макдонализацией фильмов ужасов» (Wells, 2000, p. 93), то есть попытки студий использовать нарративные формулы тех или иных оригинальных фильмов, чтобы заработать как можно больше денег. Такими примерами являются франшизы «Техасская резня бензопилой», «Хэллоуин», «Пятница, 13-е», «Кошмар на улице Вязов», «Детские игры» и т.д. Далее авторы приводят многочисленные высказывания ученых, принижающих важность продолжений и отдающих приоритет оригинальным авторским высказываниям, впоследствии коммерциализированным студиями. Так что редакторам приходится с грустью констатировать: «К сожалению, подобные утверждения, сделанные от имени воображаемой аудитории, относительно типичны в исследованиях фильмов ужасов» (McKenna & Proctor, 2021, p. 6). Кроме этого доминирующего дискурса в академии были и альтернативные мнения. Так, британский исследователь Мэтт Хиллс на примере франшизы «Пятница, 13-е» показал, как критики и ученые попадают в то, что он назвал «ошибкой шаблона», утверждая: любые сиквелы всегда эксплуатируют оригинал. Согласно Хиллсу, вместо того, чтобы оценить продолжения «Пятницы, 13-ого» по достоинству, авторы лишь осуждали их как «шаблонные», даже не имея представления о том, чем в действительности являлись эти картины, тем самым допуская куда более шаблонные высказывания, чем была данная франшиза сама по себе (в первой серии убийца не Джейсон Вурхиз, хоккейную маску Джейсон надевает не в первой, а в третьей серии, и т.д.) (Хиллс, 2014). Но такие ученые, как Хиллс, по мнению Маккены и

1 Далее я не буду называть конкретную главу в библиографии, но просто указывать страницы сборника.



Проктора, в течение долгого времени оставались в меньшинстве (наряду с Хиллсом называются Питер Хатчинс и Элизабет Эмили Диксон, уважающие хоррор-франшизы).

Больше других от Маккены и Проктора достается Робину Вуду – «священной корове» американской кинокритики. Вуд был одним из тех, кто определенно не просто повысил, а в принципе сформировал культурную ценность американского хоррора и заговорил о том, что режиссеры, работающие в этом жанре, могут считаться настоящими авторами (Wood, 2003). По мнению Маккены и Проктора, проблема с подходом Вуда состоит в том, что он высоко ценил американский хоррор 1970-х годов как свежий, оригинальный и был резко настроен против хоррора 1980-х годов, встроившегося в политику рейгановского неолиберализма. Вуд всячески клеймил «нечестивую тройцу Майкла Майерса, Джейсона Вурхиза и Фредди Крюгера», называя многочисленные фильмы о них «реакционными фантазиями». При этом продолжал восхищаться франшизой о «мертвецах» Джорджа Ромеро, который якобы продолжал делать оригинальные политические высказывания, хотя, как отмечают Маккена и Проктор, фильмы Ромеро были не менее шаблонными, чем указанные франшизы. В целом это верное наблюдение, с которым сложно спорить. Но на полях отмечу, что, во-первых, Вуд был критиком, а не ученым, и мог позволить себе какие угодно оценочные высказывания. Во-вторых, хотя он отчасти и мог сформировать ненависть к франшизам, это не его вина, и его рассуждения о хорроре все еще очень любопытно читать.

Существенную часть введения Маккена и Проктор посвящают тому, как циркулируют «культовые франшизы», то есть тому, как некоторые компании пытаются продавать фанатам настоящий аутентичный хоррор, запаковывая в привлекательные бокс-сетовые целые коллекции старых фильмов. Это определенно тема Марка Маккены, которую он развивает еще в своей прошлой книге (McKenna, 2017). К слову, там содержится одно из немногих мест, где речь идет именно о потреблении форматов. В целом почти все главы книги посвящены определенным формам нарратива – тема, которой занимается Уильям Проктор (Proctor, 2017). Главный вывод редакторов состоит в том, что «хоррор-франшиза» – это сложная дискурсивная категория. С одной стороны, они признают, медиафраншиза во всех ее разнообразных формах – это способ производства, основной мотивацией которого является «чистая прибыль», с другой – франшизы представляют собой «развивающиеся нарративы», кои создают эмоциональные связи между зрителями вообще и между аудиторией и культурным продуктом в частности. Так что «кинофраншиза не является ни строго экономическим, ни строго культурным [феноменом. – А.П.], а скорее свидетельствует о диалектическом конфликте между прибылью и повествованием, бизнесом и сторителлингом – конфликте, который не может быть разрешен просто» (McKenna & Proctor, 2021, p. 22). Этот ключевой тезис фактически отражается во всех дальнейших эссе сборника, к их содержанию мы и переходим.



История о классических хоррор-франшизах студии «Universal» («Создание воображаемых миров ужасов. Трансфикциональное повествование и цикл франшиз о монстрах студии Universal») – самая «историческая» глава, написанная Уильямом Проктором (2021, р. 29–50). С нее начинается книга, она выделена особо, так как далее речь идет о более современных феноменах. Затем следует первая из четырех частей книги «Слэшеры и постслэшеры». Закономерно эта часть начинается с обсуждения франшизы «Техасская резня бензопилой». Хотя оригинальный фильм имеет много общих характеристик с классическими слэшерами, среди исследователей нет единства насчет того, можно ли считать картину слэшером, тем более первым. В 1980-е годы Кэрол Кловер начинала свой знаменитый анализ субжанра слэшер именно с этой картины (фильмы от Хичкока и до «Техасской резни бензопилой» были прелюдией) и в целом периодизирует классические слэшеры между первой серией и ее сиквелом 1986 года (Кловер, 2014). При этом в 2011 году Ричард Ноуэлл заявил, что все-таки картина имеет «лишь косвенное сходство с подростковыми слэшерами» (Nowell, 2011, р. 58). Возможно, именно этот проблемный характер жанра делает фильм куда более трудным для франшизации, чем последующие настоящие слэшеры, появившиеся в 1980-е годы. В главе «Техасская резня бензопилой. “Своеобразная, блуждающая” франшиза» Марк Бернар (McKenna & Proctor, 2021, р. 53–65) пытается ответить на этот вопрос – почему один из самых культовых фильмов, получивших несколько продолжений, так и не стал классической франшизой. Отталкиваясь от идей Клэр Пэроди (Parody, 2010), Бернар приходит к выводу, что для франшиз «построение мира» (world-building) является важнейшей практикой, потому что каждый следующий эпизод сериала должен опираться на предыдущий и предлагать зрителям не одну, а несколько точек входа в сплоченную общую вселенную. Это и есть одна из ключевых проблем «Техасской резни бензопилой»: Бернар считает, что «Дискурсы подлинности и мифологии создали почти непроницаемое силовое поле вокруг первого фильма, который не поддавался сиквелу. Легенда и репутация фильма сделали исходный текст нестабильным и трудным для воспроизведения, предвещая проблемы, с которыми франшиза столкнется после появления сиквелов и ремейков» (McKenna & Proctor, 2021, р. 54). Бернар полагает, что по этой причине каждый новый фильм «франшизы» «Техасская резня бензопилой» не просто не строит, а буквально разрушает мир «вселенной», игнорируя или бросая вызов предыдущим картинам. В меньшей мере, но эта же участь постигла франшизу «Хэллоуин»: особенно это касается последних картин, снятых Дэвидом Гордоном Грином «Хэллоуин» (2021) и «Хэллоуин убивает» (2021).

Ожидаемо, что следующая – третья – глава первой части посвящена франшизе «Хэллоуин». Автор текста, Мюррей Лидер, исследует долговременное влияние, которое репутация Джона Карпентера как автора оказала на всю франшизу о Хэллоуине (2021, р. 66–80). Пятая глава первой части посвящена «Чужому», но не столько как франшизе самой по себе, сколько ее



зрительской рецепции. Кейт Иган пишет про аудиторию франшизы, исследуя, как респонденты проекта «Вспоминая “Чужого”» сравнивали, противопоставляли и оценивали серии через концепцию «атмосферы» (2021, р. 94–107). Можно сказать, что текст Иган – сам по себе часть франшизы: он написан по мотивам книги, вышедшей в 2016 году «Аудитория “Чужого”: сравнивая и оценивая классическое кино» (Barker et al., 2016). Иган была одной из четырех редакторов проекта. Поэтому ее текст лучше воспринимается в контексте основной книги. И да, несмотря на то, что сборник Маккены и Проктора вышел в 2021 году, в тексте Иган нет размышлений про «Чужой: завет», потому что исследование проводилось в 2016 году, а последняя на сегодняшний день картина Ридли Скотта о «Чужом» вышла в 2017 году.

Наиболее любопытная глава первой части – четвертая. В своем тексте «Если Нэнси не проснется с криком. Сериал “Улица Вязов” как повторяющийся кошмар» Стив Джонс ставит под вопрос мнение о том, что Уэс Крейвен, создатель и режиссер оригинального фильма, четко установил диегетические и онтологические «правила», которые были якобы нарушены последующими частями (McKenna & Proctor, 2021, р. 81–93). Джонс начинает с того, что оспаривает устоявшуюся точку зрения творческого коллектива, работавшего над оригиналом, на то, что все картины франшизы развивались по нисходящей линии по отношению к первой серии. Крейвен и продюсер Роберт Шей считали, что онтология бодрствования и онтология сновидений не должны были пересекаться во вселенной «Кошмара на улице Вязов». Первый мир подчиняется физическим законам, второй же данные законы нарушает, но при этом все, что происходит в мире снов, остается в мире снов. Джонс обращает внимание на очевидную мысль: это странное «правило» нарушается уже в первом фильме Крейвена, ведь когда Фредди Крюгер причиняет вред телам подростков в их снах, это приводит к физическим повреждениям тел сновидцев в мире бодрствования. Отсюда Джонс делает вывод, что, во-первых, онтология – не главное для данной франшизы, а, во-вторых, последующие части не хуже оригинала, потому что «Различные режиссеры вносят свой вклад в сериал, каждый из которых добавляет новые элементы по мере того, как они задним числом развивают актуальную историю. Хотя Фредди – единственный повторяющийся персонаж “Кошмара на улице Вязов”, объединяющие сериал мотивы не позволяют ему оставаться всего лишь девятью косвенно связанными историями» (2021, р. 82). Так что этот сериал следует воспринимать в совокупности – как цельный метатекст, а не отдельные главы.

Если первая часть книги посвящена классическим франшизам, все еще определяющим ключевые направления хоррора XXI столетия, то во втором разделе речь идет о том, что нового появилось в этом веке. Фактически обе главы этой части повествуют о студии «Blumhouse». В шестой главе Тодд К. Платтс описывает, как компания стала ключевым игроком на рынке хорроров в 2010-х годах после успеха «Паранормального явления», создав уникальную модель франшизации, бросившую вызов студийным блокба-



стерам. Суть этой модели в том, что при микроскопическом бюджете компания отдает приоритет уникальному режиссерскому видению. Платтс пишет именно про коммерческую стратегию компании, уделяя внимание таким ее прибыльным хоррор-франшизам, как «Паранормальное явление» (с 2009 года по настоящее время), «Астрал» (с 2011 года по настоящее время), «Судная ночь» (с 2013 года по настоящее время) и «Хэллоуин» (с 1978 года по настоящее время (компания «Blumhouse» выпустила именно два последних фильма Дэвида Гордона Грина)). Среди прочего это позволяет Платтсу описать на примере «Blumhouse» возможности и ограничения в киноиндустрии в период с 2010 по 2019 годов и «институциональное положение ужасов в эпоху финансово раздутых блокбастеров» (2021, р. 112). В седьмой главе «Когда подтекст превращается в текст: “Судная ночь” сражается за Американский кошмар» Стейси Эбботт работает с конкретным кейсом продукции «Blumhouse»: она показывает, как франшиза «Судная ночь» наряду с экшеном и скримерами предлагает социальные комментарии и «сознательно выводит “Американский кошмар” на поверхность, представляя подтекст в виде текста» (2021, р. 129). К слову, летом 2022 года выйдет книга, одним из редакторов которой является Тодд К. Платтс «Blumhouse Productions: новый дом хоррора» (Platts, McCollum, Clasen, 2022). В этом контексте статьи Платтса и Эбботт могут считаться синглом сборника, в котором деятельность компании будет проанализирована всесторонне.

Третья часть книги тоже состоит из двух текстов и посвящена «культовым франшизам», то есть не мейнстримным, как, например, «Хэллоуин», но все же важным для фанатов и в целом для жанра хоррор. Восьмая глава написана Марком Маккеной, напомним, одним из редакторов сборника. В статье «“На какой фильм похож ваш фильм?”. Обсуждая аутентичность в дистрибутивной сериальности франшизы о зомби» Маккена показывает, как дистрибьюторы сперва в Италии, а затем в Германии, Таиланде и США стремились использовать успех картины Джорджа А. Ромера «Рассвет мертвых» так, чтобы создать альтернативные параллельные франшизы. То есть продюсерские компании придумывали неофициальных «франшизы» о зомби, переименовывая фильмы таким образом, чтобы обозначать их как «правильные» части сериала. Такие фильмы не только не были связаны нарративно, но и вообще производились разными студиями. Все эти картины не заимствовали персонажей или сюжетные ходы из предыдущих фильмов, но повторяли некоторые повествовательные линии (McKenna & Proctor, 2021, р. 146). Разумеется, все это куда меньше относится к традиционным «настоящим» франшизам, но представляет интересный кейс о том, как европейское эксплуатационное кино, заимствуя идеи из США, впоследствии возвращалось на американский рынок.

В девятой главе Сара Клири обращается к феномену «Я плюю на твою могилу». Оригинальный фильм Мейера Зархи вышел в 1978 году, став однозначным культом грайндхаусных кинотеатров. Спустя 42 года сам Зархи снял сиквел. Между этими фильмами появилось сразу три картины «Я плюю



на ваши могилы»: первая – ремейк оригинала Зархи (2010), две другие – продолжения ремейка (2013 и 2015, соответственно). В 2020 году компания «Kaleidoscope Home Entertainment» выпустила бокс-сет, содержащий все пять фильмов «франшизы», то есть «полное собрание самой шокирующей культовой франшизы кинематографа» (2021, р. 14). Помимо прочего Клири пытается разобраться с проблемой жанрового своеобразия данной «франшизы», то есть ответить на вопрос, можно ли назвать серию «Я плюю на ваши могилы» хоррором? Задача сама по себе странная. Зачем разбираться с феноменом в книге про франшизы ужасов, когда статус франшизы как «ужасов» ставится под сомнение? Если заключить этот вопрос в скобки, то текст качественный и абсолютно уместен в сборнике. Кроме того, утверждение о том, что оригинальный фильм (и следовательно, его наследие) – культовый, не опровергается. Подробнее о культовости оригинала можно прочитать в книге Дэвида Магуайера, посвященной исключительно картине и ее культурному наследию (Maguire, 2018).

Четвертая и последняя часть состоит из трех глав. Сами редакторы признаются, что эти эссе «выходят за рамки концепции» (McKenna & Proctor, 2021, р. 23). Но не уступают предшествующим текстам по качеству. В одиннадцатой главе «Когда франшиза – это не франшиза. Кейс “Впусти меня”» Саймон Бэкон рассказывает о том, как роман-бестселлер послужил источником для шведского артхаусного вампирского хита, его американского ремейка, комиксов, (не снятого) телесериала, а также театральной постановки. «Впусти меня» стала «франшизой», состоящей в основном из адаптаций, призванных упразднить предыдущие серии и переоткрыть франшизу заново. Каждая «часть» стремится расширить повествование, состоящее из адаптаций оригинального романа, но не для того, чтобы «построить мир», но потому, что «является результатом напряженности между автором книги и другими правообладателями» (2021, р. 195). Именно поэтому франшиза «Впусти меня» – не франшиза типа «Звездных войн». В двенадцатой главе, последней в книге, Сара Томас рассуждает о пересечении эстетики хоррора и иммерсивных медиа в таких фильмах, как «Пила», «Оно», «Проклятие» и т.д.

Самая любопытная глава четвертой части книги – десятая. В эссе «Сериальность между хоррор-франшизой и фильмом-антологией ужасов» Дэвид Черч сравнивает два формата – франшизу и фильм-антологию. Упрекнув ученых, что они упустили из внимания такой важный формат, как «антология», Черч пытается показать, насколько сильно последняя могла оказать влияние на франшизацию хоррора, то есть «фильмы-антологии представляют собой важное недостающее звено в том, как концептуализировать хоррор-франшизы и рассуждать об их критическом восприятии» (2021, р. 180). Черч отмечает, что монстр в различных франшизах (Фредди Крюгер, Джейсон Вурхиз, Майкл Майерс и т.д.) являлся не просто объединяющей текстовой сущностью франшизы, а выполнял функцию нарратора по примерам сериалов-антологий типа оригинальной «Сумеречной зоны», лицом которой был Род Серлинг. Но если



монстр из той или иной франшизы соответствует репрезентационному способу повествования, то нарратор – презентационному, тем самым первый становится диегетическим персонажем, в то время как второй квази-диегетическим (2021, р. 187).

Поэтому, когда хоррор-франшизы превращались в сериалы-антологии, последние могли быть успешны или не успешны, в зависимости от наличия монстра во франшизе. «В отличие от попыток антологизировать “Хэллоуин” и “Пятницу, 13-е”, сериал “Кошмары Фредди” выдвигает на передний план роль монстра как ключевого элемента своей франшизы, используя этого персонажа для оформления отдельных эпизодов не только как нарратора/ведущего сериала-антологии, но и как активного, уже известного по фильмам диегетического персонажа» (2021, р. 188). Вынужден отметить, что хотя Черч и заявляет об успешности шоу «Кошмары Фредди», его создатели считают его не слишком удачным. Сериал «Кошмары Фредди» был отменен после второго сезона. Однако есть и другая связь фильмов-антологий и хоррор-франшиз. Например, во франшизе «Пункт назначения» (2000–2011) отсутствует как таковая фигура монстра, которая обычно объединяет франшизы ужасов. Все пять частей серии различаются скорее декорациями. Отсутствие монстра, с точки зрения Черча, делает эту франшизу похожей на фильмы-сборники-антологии типа «Азбука смерти», сегменты которой связаны лишь тем, что персонажи эпизодов умирают в соответствии с алфавитом. Я бы сказал, что рассуждения Черча могут оказаться чрезвычайно полезными не только и даже не столько для анализа современных хоррор-франшиз, сколько для понимания новейших сериалов-антологий ужасов типа «Сумеречная зона», «Калейдоскоп ужасов» и «Навстречу тьме», а также «Американской истории ужасов», разумеется.

Таково содержание книги. В отличие от некоторых других сборников, этот определенно интересен целиком – в каждой части предлагается качественный анализ и интересный взгляд на существующие франшизы. К единственным минусам «коллекции эссе», как это принято называть в англоязычной академии, можно отнести то, что в ней нет материалов о прочих франшизах. Сами редакторы, конечно, это знают и не один раз шутят во введении, что им требуется больше места и еще одна книга, чтобы включить другие темы. «Читатели, несомненно, заметят, что в этой коллекции отсутствуют многие темы – например, нет глав о сериях “Детские игры”, “Пятница, 13-е”, “Пункт назначения”, “Пила”, “Крик” и т.д., – но хоррор-франшиз просто слишком много, чтобы уместить все в одном сборнике такого рода (нам определенно понадобится книга побольше!)» (2021, р. 22). В целом это не такая уж и большая проблема: про «Пятницу, 13-е», «Пилу», «Крик» написано достаточно. Про «Пункт назначения» можно прочитать статью Юджина Бринкемы (Brinkema, 2015). Остались и другие темы, куда менее очевидные, нежели те, что упомянуты в цитате выше. Поэтому, если вы захотите познакомиться с научным анализом хоррор-франшиз «Зубастики» или «Фантазм», тогда



нужно обратиться, например к текстам Дэниела Херберта (Herbert, 2019) и Ларри Дуденхоффера (Dudenhoeffer, 2014). Последние два примера говорят о том, что хоррор-франшизы, даже не самые известные, действительно беспокоят исследователей. Пока что это не самая обработанная, но весьма плодородная почва, и поэтому начинающие ученые могут смело отправляться в поле – смотреть фильмы и сериал про куклу-убийцу Чаки или пока еще дилогию «Счастливого дня смерти», снятую, к слову, Blumhouse.

Ясно одно: хоррор-франшизы занимают весомую часть того, что другие авторы назвали «эрой франшиз» (Fleury, Hartzheim, Mamber, 2019). Их много, а достойных исследований по указанному вопросу мало, поэтому мы надеемся, что в будущем редакторы сборника получат возможность издать еще один том, чтобы ввести в академическое пространство те темы, которые не удалось включить в рецензируемую книгу.

Список литературы

- Barker, M., Egan, K., Phillips, T. & Ralph, S. (2016). *Alien Audiences: Remembering and Evaluating a Classic Movie*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137532060>
- Brinkema, E. (2015). Design Terminable and Interminable: The Possibility of Death in *Final Destination*. *Journal of Visual Culture*, 14 (3), 298–310. <https://doi.org/10.1177/1470412915607923>
- Church, D. (2021). *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh University Press.
- Dudenhoeffer, L. (2014). *Embodiment and Horror Cinema*. Palgrave Macmillan US.
- Fleury, F. J., Hartzheim, B. H. & Mamber, S. (Eds.) (2019). *Franchise Era: Managing Media in the Digital Economy*. Edinburgh University Press.
- Hantke, S. (2010). Introduction. In S. Hantke (Ed.), *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium* (pp. vii–xxxii). University of Mississippi Press.
- Herbert, D. (2019). Evil Spawn or Good Business? New Line Cinema, Critters, and Film Franchising at the Margins. In D. Herbert, *The Franchise Era* (pp. 52–74). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474419222.003.0003>
- Maguire, D. (2018). *I Spit on Your Grave*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/magu18875>
- McCollum, V., Platts, T. K. & Clasen, M. (2022). *Blumhouse Productions: The New House of Horror*. University of Chicago Press.
- McKenna, M. (2017). Whose Canon is it Anyway?: Subcultural Capital, Cultural Distinction and Value in High Art and Low Culture Film Distribution. In J. Wroot & A. Willis (Eds.), *Cult Media* (pp. 31–47). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63679-5_3
- McKenna, M. & Proctor, W. (2021). *Horror Franchise Cinema* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>
- Nowell, R. (2011). *Blood money: A history of the first teen slasher film cycle*. Bloomsbury Publishing USA.
- Parody, C. (2011). Adaptation Essay Prize Winner: Franchising/Adaptation. *Adaptation*, (2), 210–218. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apr008>



- Proctor, W. (2017). Reboots and Retroactive Continuity. In M. J. P. Wolf (Ed.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds* (1st ed., pp. 224–235). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315637525-28>
- Riecki, R. & Sartain, J. A. (2019). *The Many Lives of The Evil Dead: Essays on the Cult Film Franchise*. McFarland & Company, Inc.
- Wells, P. (2000). *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. Wallflower Press.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... And Beyond*. Columbia University Press.
- Кловер, К. Дж. (2014). Ее тело, он сам: Гендер в слэшерах. *Логос*, 6, 1–60.
- Павлов, А. (2021). Постхоррор? Философия. *Журнал Высшей школы экономики*, V (2), 294–313. <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2021-2-294-313>
- Хиллс, М. (2014). По ту сторону паракинематографа: «Пятница, 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры. *Логос*, 5, 27–50.

References

- Barker, M., Egan, K., Phillips, T. & Ralph, S. (2016). *Alien Audiences: Remembering and Evaluating a Classic Movie*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9781137532060>
- Brinkema, E. (2015). Design Terminable and Interminable: The Possibility of Death in *Final Destination*. *Journal of Visual Culture*, 14 (3), 298–310. <https://doi.org/10.1177/1470412915607923>
- Church, D. (2021). *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh University Press.
- Clover, C. J. (2014). Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Logos*, 6, 1–60. (In Russian).
- Dudenhoeffer, L. (2014). *Embodiment and Horror Cinema*. Palgrave Macmillan US.
- Fleury, F. J., Hartzheim, B. H. & Mamber, S. (Eds.). (2019). *Franchise Era: Managing Media in the Digital Economy*. Edinburgh University Press.
- Hantke, S. (2010). Introduction. In S. Hantke (Ed.), *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium* (pp. vii–xxxii). University of Mississippi Press.
- Herbert, D. (2019). Evil Spawn or Good Business? New Line Cinema, Critters, and Film Franchising at the Margins. In D. Herbert, *The Franchise Era* (pp. 52–74). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474419222.003.0003>
- Hills, M. (2014). Para-Paracinema: The Friday the 13th Film Series as Other to Trash and Legitimate Film Cultures. *Logos*, 5, 27–50. (In Russian).
- Maguire, D. (2018). *I Spit on Your Grave*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/magu18875>
- McCullum, V., Platts, T. K. & Clasen, M. (2022). *Blumhouse Productions: The New House of Horror*. University of Chicago Press.
- McKenna, M. (2017). Whose Canon is it Anyway?: Subcultural Capital, Cultural Distinction and Value in High Art and Low Culture Film Distribution. In J. Wroot & A. Willis (Eds.), *Cult Media* (pp. 31–47). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63679-5_3
- McKenna, M. & Proctor, W. (2021). *Horror Franchise Cinema* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>



- Nowell, R. (2011). *Blood money: A history of the first teen slasher film cycle*. Bloomsbury Publishing USA.
- Parody, C. (2011). Adaptation Essay Prize Winner: Franchising/Adaptation. *Adaptation*, 4 (2), 210–218. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apr008>
- Pavlov, A. (2021). Post-Horror? Philosophy. *Journal of the Higher School of Economics*, V (2), 294–313. <https://doi.org/10.17323/2587-8719-2021-2-294-313> (In Russian).
- Proctor, W. (2017). Reboots and Retroactive Continuity. In M. J. P. Wolf (Ed.), *The Routledge Companion to Imaginary Worlds* (1st ed., pp. 224–235). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315637525-28>
- Riecki, R. & Sartain, J. A. (2019). *The Many Lives of The Evil Dead: Essays on the Cult Film Franchise*. McFarland & Company, Inc.
- Wells, P. (2000). *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. Wallflower Press.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... And Beyond*. Columbia University Press.