



# Testing Hypothesis about the Prototext through Content Analysis in Cinematography: The Case of “Pretty Woman”

---

**Nikolay S. Babich (a), & Anastasia A. Vlasova-Yagodina (b)**

(a) Institute of Sociology of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia. Email: sociolog[at]mail.ru  
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8697-3038>

(b) Intellectual Property Protection Research Institute. Moscow, Russia. Email: niizis[at]niizis.ru  
ORCID <https://orcid.org/0009-0007-9821-7505>

Received: 11 July 2024 | Revised: 16 October 2024 | Accepted: 22 October 2024

## Abstract

---

For decades, Harry Marshall’s romantic comedy “Pretty Woman” has been attracting public and critics’ the attention. The authors of the article suggest that the reason lies in the existence of a hidden meaning that contrasts with the overt celebration of wealth and of prostitution as a means of achieving the former. The problem of uncovering the hidden meaning is conceptualized as the problem of establishing intertextual connections with another independent work (the prototext). To implement this approach, the authors propose a content analysis in which the presumed prototext serves as a codifier for the search for paired (present in both texts) motifs. The result can be interpreted based on a statistical rule: more than 25 paired motifs for two works indicate a reliable proof of the prototext hypothesis. This approach made it possible to establish that at least one of the main prototypes of the film is the story of “The Beauty and the Beast.” This hidden meaning is non-trivial because it is not explicitly articulated either in the film or in the literature devoted to it. However, it sets the vision of a new perspective of the realistic transformation of the characters under the influence of mutual feelings. This model of development is absent in alternative readings (like, very often, in “Cinderella”), but it is traced in “The Beauty and the Beast.” Thus, we are presented with a narrative about personal growth, necessary for true love, and not a propaganda of venality with the help of a fairy tale. This interpretation allows us to explain the cultural role and appeal of “Pretty Woman” as a work of cinema.

## Keywords

---

“Pretty Woman”; “The Beauty and the Beast”; Cinema; Proof of the Prototext Hypothesis; Intertextual Connections; Prototext; Analysis of a Media Work; Content Analysis; Cultural Code; Paired Motifs



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



## Контент-аналитическая проверка гипотезы о прототексте в кинематографе (на примере фильма «Красотка»)

**Бабич Николай Сергеевич (а),  
Власова-Ягодина Анастасия Александровна (б)**

(а) Институт социологии Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН. Москва, Россия. Email: [sociolog\[at\]mail.ru](mailto:sociolog[at]mail.ru) ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8697-3038>

(б) Научно-исследовательский институт защиты интеллектуальной собственности. Москва, Россия. Email: [niizis\[at\]niizis.ru](mailto:niizis[at]niizis.ru) ORCID <https://orcid.org/0009-0007-9821-7505>

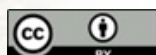
Рукопись получена: 11 июля 2024 | Пересмотрена: 16 октября 2024 | Принята: 22 октября 2024

### Аннотация

На протяжении десятилетий романтическая комедия Гарри Маршалла «Красотка» привлекает массовое внимание публики и исследователей. Авторы статьи в качестве причины такого неутихающего интереса предполагают существование нетривиального и привлекательного скрытого смысла, контрастирующего с лежащим на поверхности воспеванием богатства и проституции как способа его достижения. Проблема обнаружения скрытого смысла при этом концептуализируется как проблема установления интертекстуальных связей с иным самостоятельным произведением (прототекстом). Для реализации такого подхода авторы предлагают процедуру контент-анализа, в которой предполагаемый прототекст служит кодификатором для поиска парных (присутствующих в обоих текстах) мотивов. Результат подобного анализа может быть интерпретирован на основе простого статистического правила: более 25 парных мотивов для двух произведений свидетельствуют о надежной проверке гипотезы о прототексте (вероятность случайного совпадения такого набора мотивов меньше одной миллионной). Примененный к «Красотке», такой подход позволил доказательно установить, что, как минимум, одним из основных ее прототекстов служит история «Красавицы и Чудовища». Этот скрытый смысл нетривиален потому, что он не артикулируется явным образом ни в фильме, ни в посвященной ему литературе (включая интервью и мемуары авторов). Но он задает видение новой перспективы реалистической трансформации героев под влиянием взаимных чувств. Такая модель развития отсутствует в альтернативных прочтениях (наиболее часто «Красотка» рассматривается как вариант «Золушки»), но четко прослеживается в «Красавице и Чудовище». Таким образом, перед нами предстает нарратив о личностном росте, необходимом для истинной любви, а не ведущаяся с помощью сказки пропаганда продажности. Эта интерпретация позволяет объяснить культурную роль и сохраняющуюся привлекательность «Красотки» как произведения кинематографа.

### Ключевые слова

«Красотка»; «Красавица и чудовище»; кинематограф; проверка гипотезы о прототексте; интертекстуальные связи; прототекст; анализ медиа-произведения; контент-анализ; культурный код; парные мотивы



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



## Введение

Одна из важнейших констант в исследованиях произведений кинематографа – это попытки обнаружения их скрытого смысла, причем эти попытки могут вдохновляться как собственно киноведческими (Эльзесер & Хагенер, 2016), так и культурологическими (Хренов, 2008), социологическими (Радаев, 2021), философско-политическими (Павлов, 2014) и другими междисциплинарными интересами. Инструменты выявления смыслов оказываются столь же разнообразны, как теоретические направления гуманитарных наук, и включают в себя психоанализ (Метц, 2013), марксизм (Ван, 2023), герменевтику (Baracco, 2017a), структурализм (Лотман, 1998), постструктурализм (Делёз, 2022) и т. д. Но, независимо от конкретной теоретической базы, для того, чтобы подвергнуть некоторый объект анализу, то есть разложению на составные части, необходимо предполагать наличие этих частей. А так как в нашем случае речь идет о художественном произведении, любые его относительно самостоятельные части будут иметь какое-то культурно обусловленное значение. Совокупность же культурно обусловленных означающих представляет собой ничто иное как текст в широком смысле слова. Иными словами, само предположение о возможности анализа фильма уже фактически приравнивает его к тексту. Но этот текст, так сказать, лежит перед нами в своем явном виде, а задача анализа состоит в выявлении его более глубокого плана, связанного со скрытыми смыслами. В отличие от художника, исследователь не может нарисовать, станцевать или выразить в музыке открытый им потаенный смысл произведения; для передачи его научному сообществу исследователь вынужден писать. Поэтому единственный доступный ему способ фиксации обнаруженного смысла – языковое выражение. Таким образом, скрытые смыслы в операциональном виде – это всегда некий текст (пусть даже принадлежащий самому исследователю), стоящий за основным, явным текстом. Поэтому задача их выявления в итоге сводится к установлению интертекстуальных связей.

Интертекстуальность – один из основных концептов современных социогуманитарных наук (Allen, 2011), поэтому методы обнаружения интертекстуальных связей достаточно широко применяются и развиваются. Основные их направления восходят к сравнительному литературоведению (Фатеева, 2006), историческому источниковедению (Данилевский, 2018) и формалистическому подходу в фольклористике (Пропп, 2021), впоследствии развитому в структурных моделях трансформации сюжетов (Леви-Строс, 2006–2007). К сожалению, из этого обширного арсенала выпадает такой хорошо известный метод исследования как контент-анализ. В классическом виде он представляет из себя членение текста на ряд единиц (смысловых, сюжетных, лексических и т.п.) с последующим статистическим описанием их распределения (Таршиш, 2021, с. 61–63). Будучи активно применяемым в медиа-исследованиях (Riffe et al., 2023) и решении таких проблем как установление авторства (Бубнов,



2019), этот метод, по-видимому, весьма редко (или вообще никогда) оказывается задействован для обнаружения интертекстуальных связей. Во всяком случае, нам не удалось найти ни одного использующего количественный контент-анализ для решения этой задачи исследования в базах данных научных публикаций Google Академия, Scopus, Web of Science, EBSCO, JStor и (для русскоязычных работ) РИНЦ.

Задача настоящей статьи – восполнить этот методический пробел, сформулировав некоторые общие принципы проведения интертекстуального контент-аналитического исследования. Одновременно мы предложим вниманию читателей пример апробации этих принципов на конкретном произведении.

Актуальность такого рода исследования связана с двумя процессами, наблюдаемыми в рамках идущей сегодня информационной революции. Во-первых, развитие систем хранения и распространения цифрового контента сделало широкодоступными почти любые медиа-произведения, существующие в записи, и сегодня их без каких-либо трудностей могут регулярно смотреть миллионы людей по всему миру. Во-вторых, доступность медиа-контента вместе с интенсификацией его производства (в том числе за счет эволюции компьютерной графики, а теперь и систем искусственного интеллекта) повышает степень его социального влияния, а значит – важность совершенствования инструментов анализа этого влияния.

## **Материалы и методы**

Объектом нашего анализа станет вышедшая в 1990 г. романтическая комедия Гарри Маршалла «Красотка» (“Pretty Woman”). Интерес, который этот фильм представляет для исследования, состоит в том, что он стал не только самой коммерчески успешной романтической комедией в истории, принеся более 450 млн. долларов при бюджете в 14 млн. (Marshall, 1995, p. 6), прославившей Джулию Робертс (Золотой глобус и номинация на Оскар за лучшую женскую роль), но и заметным явлением массовой культуры. «Красотка» была включена в список 100 величайших историй любви Американским институтом киноискусства (American Film Institute, 2002) и до сих пор периодически выходит на первые места в рейтингах кинопросмотров (Netflix, 2023). Практически сразу после выхода этот фильм стал предметом академических исследований (Caruti, 1991; Greenberg, 1991), и к настоящему времени ему посвящены десятки статей, монографии и диссертации на многих языках мира. В них, в частности, отмечается его ключевая роль в становления феминистского кинематографа (Radner, 2010; Ruti, 2016).

Однако немалое культурное значение «Красотки» резко контрастирует с имморализмом поверхностного слоя ее смыслов. То, что уличная проститутка Вивиан, пользуясь своей профессией, не просто добивается исполнения романтической мечты, но попадает в высшее общество, на первый взгляд



кажется неприкрытой рекламой антисоциального поведения, благодаря которой «проституция была нормализована как шаг в карьерном восхождении» (Хантер, 2014, с. 86). Можно сказать, что в фильме «моральный выбор, который делают женщины, продавая себя за деньги, остается без серьезных последствий» (Smith, 1997, р. 91), в результате чего формируется своеобразный «миф Красотки» – не имеющее ничего общего с реальностью представление об уличной проститутке как молодой, красивой и перспективной девушке (Dalla, 2006).

Этот контраст культурного влияния и пошлости прямолинейной интерпретации делает «Красотку» удобным объектом для попыток аналитической реконструкции лежащего в глубине произведения смысла, привлекательного как для рядовых зрителей, так и для критиков (Lapsley & Westlake, 1993). Конечно, существуют многочисленные примеры культурного влияния и плоских аморальных историй, но вполне возможно, что именно «Красотка» десятилетиями привлекает массовое внимание вовсе не пропагандой проституции, а чем-то другим. Чем же? Настоящая статья пытается ответить на этот вопрос с использованием, насколько это возможно, строгого инструментария – количественного контент-анализа.

Для достижения поставленной цели нам понадобится решить три задачи. Во-первых, представить такой алгоритм контент-анализа, чтобы с его помощью можно было обнаруживать интертекстуальные связи. Во-вторых, рассмотреть уже существующие интерпретации скрытого смысла «Красотки», оценить степень их достаточности. В-третьих, применить метод объективного описания интертекстуальности к «Красотке».

В наиболее общем виде интертекстуальные связи могут быть разделены на два класса, которые мы для удобства будем называть авто- и гетерореферентными. Первый из них возникает тогда, когда текст, отражающий скрытый смысл, базируется в основном на явном тексте, из которого смысл реконструируется. Скрытый смысл является фактически выжимкой, переописанием явного плана с какими-то акцентами изложения, или, говоря школьным языком – «моралью» произведения. Например, социально-критический анализ «Красотки», который утверждает, что это просто прославление патриархального порабощения женщин (Madison, 1995) или богатства как смысла жизни в обществе потребления (Greenberg, 1991) предлагает нам такой самостоятельный экстракт. «Прославление богатства как смысла жизни в обществе потребления» – это и есть тот скрытый смысл, который может быть реконструирован в виде резюмирующего текста. Для его обоснования необходимо сопоставить полученное описание «морали» с самим фильмом и доказать существование связей между двумя текстами – основным и резюмирующим. Так как связи в этом случае устанавливаются фактически внутри одного и того же текста, только в краткой и полной версиях, они могут быть названы автореферентными. Разумеется, в таком случае сами правила установления связей



выводятся не из анализируемого текста, а задаются внешней теоретической рамкой. Она служит метафорическими «очками» исследователя, позволяющими увидеть главное и игнорировать второстепенное. При использовании классического психоанализа акцентированию и выделению подлежат сексуальные аспекты произведения; для марксизма интерес представляют отношения социального неравенства и экономического господства, и т.д. Традиционный контент-анализ, в котором рассчитывается частота появления определенных смысловых единиц текста, на основании чего делается вывод о его направленности – тоже представляет собой способ резюмирования.

Гетерореферентные интертекстуальные связи возникают тогда, когда в качестве текста, выражающего скрытый смысл произведения, выступает другое самостоятельное произведение. Например, задокументировано, что литературной основой мультфильма «Король лев» (Роб Минкофф, Роджер Аллерс, 1994) стала история Гамлета (Стюарт, 2006, с. 168). Понимание подобной связи между разными текстами также позволяет интерпретировать их, только в качестве средства интерпретации выступает не резюмирующее смысл обобщение, а самостоятельная основа – прототекст. Такой прототекст, с одной стороны, усложняет процесс интерпретации. Ведь, указывая, что в основе «Короля льва» лежит пьеса Шекспира, мы оказываемся неспособны кратко охарактеризовать скрытый смысл произведения – ибо трудно себе представить краткое и притом полностью адекватное изложение смысла «Гамлета». Но, с другой стороны, представление скрытого смысла текста через его прототекст позволяет добиться большей полноты. Ведь прототекст заведомо отражает гораздо больше смысловых нюансов, чем обобщенная «мораль».

Кроме того, проверка гипотезы о прототексте обладает еще одним важным методологическим достоинством: она оказывается операцией, относительно независимой от теоретической рамки исследователя. Для создания автореферентной «выжимки» смысла необходимо руководствоваться теоретическими указаниями о том, на что следует обращать внимание, а чем можно пренебрегать. Следовательно, результат в значительной степени зависит от теоретических предпочтений исследователя. Как уже говорилось, фрейдист скорее вычитает в «Красотке» сексуальный подтекст, а марксист – подтекст, связанный с классовой борьбой. Проверка же гипотезы о прототексте – это более техническая, эмпирическая операция. Хотя она не запрещает исследователю занимать определенную теоретическую позицию, результат операции от такой позиции зависит в гораздо меньшей степени. Конечно, сохраняется и возможность рассмотрения теоретических работ в качестве прототекстов художественных произведений. Например, в «Опасном методе» (Дэвид Кроненберг, 2011), повествующем о треугольнике отношений Фрейда, Юнга и Сабины Шпильрейн, нетрудно увидеть прямое переложение трудов двух классиков психоанализа. Но такие случаи, во-первых, достаточно экзо-



тичны, во-вторых, поддаются той же технической логике проверки гипотез. Если в «Красотке» найти достаточно много (в предложенном нами варианте методики – более 25) совпадений с текстами Маркса о женском вопросе, то даже убежденный антимарксист должен будет признать их неслучайный характер.

Третье преимущество прототекста как средства интерпретации – возможность достижения высокой степени достоверности выводов. Сведение художественного произведения к «морали», даже статистическими методами, всегда основано на опыте его личного прочтения, а значит, остается в значительной степени субъективным решением, на которое влияет не только занимаемая исследователем теоретическая позиция, но и его личные вкусы и предпочтения. Эта неустранимая печать личности интерпретатора в художественном контексте (в режиссуре или в выражении мнения критика) обладает своей собственной ценностью, но для научных задач она представляется скорее нежелательным эффектом, своего рода «грязной пробиркой». И, подобно неаккуратно проведенному лабораторному исследованию, субъективное выделение «морали» оказывается невоспроизводимым, а потому единичным, необобщаемым результатом (хотя в традиционном контент-анализе против этого и придуманы некоторые паллиативные средства типа расчета межкодировочной надежности). Напротив, проверка гипотезы о прототексте может представлять собой результат сравнительного анализа, опирающегося не на конкретную теорию (будь то психоанализ, марксизм, герменевтика или различные структурализмы), но скорее на метод, который позволяет прийти к конкретным выводам на основе относительно объективных параметров анализируемого фильма (Корте, 2018), на объективные количественные критерии. И тогда этот результат будет гораздо лучше проверяем и воспроизводим.

Однако для реализации указанных преимуществ использования прототекста как средства интерпретации произведения необходимо применение достаточно строгого инструментария, не допускающего значительных различий. В этом-то качестве и может быть полезен контент-анализ.

Стандартная процедура контент-анализа предполагает создание кодификатора, позволяющего зафиксировать частоту появления определенных элементов содержания в тексте. Распространенность единиц анализа – элементов содержания (слов, ситуаций, описаний и т. п.) подсчитывается применительно к фиксированным мерам текста (страницы, количество знаков, статьи и т. п.) – единицам счета, в результате чего появляется возможность определения относительной частоты смысловых элементов в различных разрезах. Например, если в качестве единицы анализа взять разные окраски социальных ситуаций взаимодействия отца с детьми, то можно обнаружить, что в американских ситкомах с 1980 до 2017 года произошло общее сокращение таких ситуаций, и отцы в них стали рисоваться более глупыми и некомпетент-



ными (Scharrer et al., 2021). Эта интерпретация явным образом представляет собой резюмирующую «мораль» отношения проанализированных ситкомов к образу отца, то есть установление автореферентных интертекстуальных связей. Нам же необходимо расширить процедуру контент-анализа на гетерореферентные ситуации. Изложим его алгоритм, адаптированный к этому случаю.

В первую очередь, необходимо определиться с тем, какие единицы текста и прототекста должны подвергаться сравнению для доказательного обнаружения их общности. Решение этого вопроса напрямую зависит от того, как будет определена природа текстов, подлежащих сравнению. Рассмотрим этот вопрос на нашем конкретном примере. С одной стороны у нас имеется кинематографическое произведение – «Красотка», с другой – неограниченное множество других произведений, среди которых могут быть также кинематографические, литературные, музыкальные и даже живописные. Для проведения гетерореферентного контент-анализа все они должны рассматриваться как тексты одной природы. Она, следовательно, должна быть общей для любого художественного произведения. Так как любое художественное произведение сообщает своей аудитории нечто о событиях, чувствах, идеях, действиях, и/или состояниях, а все эти элементы в своей композиции образуют то, что называется «фабулой», искомая степень общности оказывается возможна, прежде всего, на фабульном уровне.

Если текст состоит из слов, то рассказываемая история состоит из событий, чувств, идей и прочих фабульных элементов. И подобно тому, как фраза объединяет между собой слова, обобщая их смысл на новом уровне, так элементы фабулы объединяются «мотивом». Таким образом, мотив – это единица повествования фабульного уровня, обобщающая ряд повествовательных элементов (Силантьев, 2004, с. 78-79). Как и фраза, мотив может включать одну обобщаемую смысловую единицу (например, «мотив инициации», «мотив ревности») или их группу («мотив возвращения из царства мертвых», «мотив зависти животного к человеку» и т.д.).

Итак, инструментами контент-аналитического сопоставления двух текстов – явного и скрытого – для нас служат фабула (как целостный текст повествования) и мотив (как фразовая комбинация повествовательных элементов). В таком случае открываются две возможности обнаружения прототекста: на уровне фабулы как таковой или на уровне совокупности мотивов. Первая возможность оказывается полностью реализуемой только в том случае, когда речь идет о более или менее сохраняющих первоначальное произведение переработках. Например, в основе фильма Тома Мэддена «Влюбленный Шекспир» (1998) зрителем легко обнаруживается фабула «Ромео и Джульетты», которая переключается с встроенной в кинематографическое повествование постановкой той же пьесы. Однако уже с «Гамлетом» и «Королем львом» ситуация выглядит не так однозначно. Если бы у нас не было





свидетельства авторов мультфильма о связи между этими произведениями, на уровне целостного текста она оставалась бы скорее гипотетической, поскольку в одном случае речь все же идет о датском королевском дворе, а в другом – о львином прайде. И здесь нужна вторая возможность обнаружения прототекста: на уровне мотивов. Элементы сходства в данном случае сводятся к простому совпадению мотивов.

Если мы видим, что в двух текстах встречается одинаковый набор мотивов, то при каких условиях более ранний из этих текстов можно считать прототекстом по отношению к более позднему? Очевидно, одни и те же мотивы могут возникать независимо и/или заимствоваться параллельно из одних и тех же источников, то есть совпадение их вполне может оказаться случайным. Но чем больше мотивов совпадает в двух текстах, тем меньше оказывается вероятность того, что такое совпадение случайно. Следовательно, для получения достаточно достоверного вывода о взаимосвязи двух текстов необходимо, чтобы в них обнаруживалось такое количество одинаковых мотивов, которое практически исключает шансы случайного совпадения (свести их к полному нулю невозможно, но, например, шансы один к миллиону разумно оценивать как *практически нулевые*).

На вероятность совпадения также влияет оригинальность мотивов. Ясно, что чем более редко мотив встречается в культуре, тем менее вероятно, что он случайно появляется в двух независимых произведениях, и наоборот. Например, два стихотворения про леопарда, крадущего луну, с высокой вероятностью имеют общность происхождения. В то время, как если в двух стихотворениях встречается ревность, то этот мотив настолько тривиален, что не говорит ни о каких интертекстуальных связях. В идеале необходимо учитывать частоту распространенности тех или иных символических конструкций в культуре для того, чтобы оценивать вероятность их заимствования. К сожалению, точная оценка такой частоты – это дело будущего, возможно не слишком (видимо, это задача для систем искусственного интеллекта, прототипы которых имеются уже сейчас), но все же отдаленного. Поэтому на данный момент мы вынуждены ограничиться упрощенным подходом, ориентированным только на количество мотивов, а не на их специфичность. В таком случае все мотивы рассматриваются как одинаково неоригинальные, и результаты проверки гипотезы обеспечивают статистическую надежность выводов с некоторым запасом. Каким образом обеспечивается эта надежность?

Пусть всего существует  $g$  различных мотивов. Каждое произведение включает выборку из  $d$  мотивов. В двух произведениях часть из этих  $d$  мотивов может совпадать в силу чисто случайных причин или же быть заимствована. Эту общую часть мотивов обозначим как  $n$ . Вероятность того, что в двух произведениях, каждое из которых включает в себя  $d$  мотивов, их совокупности будут совпадать в объеме  $n$ , изменяется следующим образом. При увеличении



$g$  и  $n$  она снижается, при увеличении  $d$ , наоборот повышается. Например, если в двух произведениях имеется по 30 мотивов, то, очевидно, что если они берутся из совокупности всего в 40 мотивов, то вероятность совпадения двух наборов будет весьма велика (минимум 20 мотивов будут заведомо совпадать). Если же совокупность  $g$  достигает 500, то вероятность совпадения оказывается намного ниже. Далее, если мы рассматриваем вероятность совпадения 5 мотивов ( $n$ ) в двух выборках по 10 мотивов ( $d$ ) из генеральной совокупности в 1000 ( $g$ ), то она будет намного меньше, чем вероятность совпадения 5 мотивов в двух выборках по 200 из той же генеральной совокупности. Вероятность совпадения всего 3 мотивов ( $n$ ) из 100 ( $d$ ), должна быть намного выше, чем вероятность того, что в обе выборки попадут по 30 одинаковых мотивов.

Описанные соотношения вероятностей дают ключ к пониманию того, каков должен быть критерий истинности гипотезы о прототексте в гетерорентном контент-анализе. Во-первых, в анализируемом произведении и в предполагаемом прототексте должно быть выделено достаточно много общих мотивов, то есть величина  $n$  должна быть достаточно велика. Во-вторых, общая совокупность мотивов, из которой черпают свои наборы сравниваемые тексты, тоже должна быть достаточно велика, чтобы случайные комбинации мотивов получались достаточно редко. В-третьих, набор мотивов, выделяемых в одном произведении, должен быть не слишком велик, так как в противном случае он даст высокую вероятность случайного совпадения.

Какова величина общего набора мотивов художественных произведений ( $g$ )? Очевидно, ответ на этот вопрос может иметь очень большой разброс, в зависимости от того, какую степень общности мотивов мы предполагаем, насколько широко охватываем культурный универсум и т. п. Например, если считать значимым для нашего анализа мотивом каждое возможное в культуре сочетание нарративных элементов типа «леопард, крадущий луну», то их общая совокупность должна достигать многих миллионов. Но следует ли нам брать столь широкий охват? Ведь очевидно, что мотивы типа «леопарда, крадущего луну» в медиа-произведениях, которые составляют предмет нашего исследования, будут встречаться заведомо очень редко — в отличие от таких мотивов как «ревность» или «обман делового партнера». Логично ввести предположение, что универсум  $g$ , величину которого нам необходимо определить, должен состоять из распространенных в современной медиа-культуре мотивов. К сожалению, нам неизвестны базы данных или словари кинематографических мотивов, поэтому воспользоваться можно только соответствующими разработками в области литературоведения, которые, к счастью, достаточно развиты. В различных справочниках и словарях по литературным мотивам (Seigneuret, 1988; Daemrich, 1995; Ceserani, Dominichelli & Fasano, 2006) количество основных статей достигает, в среднем, полутора сотен. Но так как некоторые крупные мотивы могут включать в себя несколько более детализированных (например, мотив глаз включает мотив дурного глаза,



всевидающего ока и т.п.), то консервативной оценкой количества распространенных мотивов можно считать величину порядка 1000. С одной стороны, она отвечает требованию достаточной величины, с другой – разумно ограничивает анализируемый универсум.

Величина  $d$  определяется легче и зависит напрямую от объема произведения. Ясно, что в тексте, состоящем из трех фраз, очень трудно выразить тридцать мотивов. Продолжительность фильма «Красотка» составляет 120 минут, и он включает до 50 относительно самостоятельных сцен (эпизодов, сопровождающихся сменой декораций и/или действующих лиц). Многие сцены не раскрывают существенных самостоятельных мотивов, а только повторяют их, но некоторые включают более одного мотива. Кроме того, ряд эпизодов может рассматриваться как последовательность изолированных сцен. Исходя из этого, величину  $d$  можно определить со значительным запасом как достигающую 100. В целом это достаточно разумная и консервативная оценка выборки мотивов для самостоятельного произведения масштаба полнометражного фильма.

Имея условную оценку генеральной совокупности мотивов (1000) и величины их выборки в произведении (100), можно оценить вероятность попадания одного и того же набора мотивов в две разные выборки, в зависимости от величины этих наборов (т.е. от величины  $n$ ).

Пусть событие  $A_k$  – в двух произведениях встретится ровно  $k$  одинаковых мотивов. Обозначим событие  $B_n$  – в двух произведениях встретится не менее  $n$  одинаковых мотивов. Обратное событие  $\overline{B_n}$  – в двух произведениях встретится менее  $n$  одинаковых мотивов. Тогда по общеизвестным правилам комбинаторики, исходя из классического определения вероятности, имеем

$$P(\overline{B_n}) = \sum_{i=0}^{n-1} P(A_i) = \sum_{i=0}^{n-1} \frac{C_{100}^i C_{900}^{100-i}}{C_{1000}^{100}}.$$

$$P(B_n) = 1 - P(\overline{B_n}) = 1 - \sum_{i=0}^{n-1} \frac{C_{100}^i C_{900}^{100-i}}{C_{1000}^{100}} \quad n = 1, 2, \dots, 100 \quad \text{— формула для расчета вероятности того, что в двух произведениях встретится не менее } n \text{ одинаковых мотивов.}$$

ятности того, что в двух произведениях встретится не менее  $n$  одинаковых мотивов.

Например, вероятность того, что в двух произведениях при указанных условиях встретится не менее 5 одинаковых мотивов, составляет 98%. Иными словами, наблюдая всего пять одинаковых мотивов в двух произвольных фильмах, мы не можем быть уверены, что это не случайное совпадение. Действительно, если взять, например, фильм «Привидение» (Джерри Цукер, 1990) и тот же самый «Король Лев», то в них легко найти пять совпадающих мотивов (общение с мертвыми, потерянная и найденная любовь, предательство близкого, корыстное убийство близким, африканский мистицизм) при том, что эти произведения друг с другом явно никак не связаны. Аналогичные примеры установления случайных тематических связей можно легко умно-



жить. Однако если по приведенной выше формуле вычислить зависимость вероятности от  $m$ , то мы увидим, что она имеет резко сокращающуюся величину, и уже для 20 мотивов вероятность случайного совпадения составляет всего 0,00107, несмотря на то, что все эти 20 мотивов являются неспецифическими и часто встречаются в культуре. Это значит, что из 1000 сравнений лишь одно даст нам такое количество случайных совпадений. Для 26 совпадений вероятность составляет уже меньше одной миллионной, а для 30 – меньше одной миллиардной. Обычный уровень достоверности, принятый для статистической проверки гипотез в социальных и гуманитарных науках, составляет 0,95 (5% вероятность ошибки) или 0,99 (1% вероятность ошибки), то есть означает вероятность ошибочного вывода 1 к 20 или 1 к 100. Вероятность случайного совпадения меньшая 5% достигается при количестве общих мотивов, достигающем 15. Вероятность меньшая 1% – 17. Но в случае с выделением мотивов присутствует дополнительная неопределенность, связанная с субъективизмом исследователя. Мотивы, кажущиеся очевидными одному читателю, могут показаться отсутствующими в тексте другому. Эта неопределенность не абсолютна, но она может влиять на достоверность выводов. Для того, чтобы ее компенсировать, мы предлагаем взять запас прочности на «сомнительные» и «спорные» мотивы. Пусть к ним может быть отнесено не менее трети выделенных единиц членения фабулы (что является очень высоким показателем). Тогда, если критической величиной выбрать 26 мотивов, то даже при исключении 9 из них достоверность вывода все равно остается на высоком для социальных и гуманитарных наук уровне 0,99 (вероятность ошибки всего 1%). Таким образом, для среднего медиа-произведения масштаба полнометражного фильма критической массой совпадающих мотивов, которая достоверно свидетельствует в пользу истинности гипотезы о прототексте, можно считать число не менее 26.

Представив с необходимой подробностью предложенный алгоритм контент-анализа, мы можем приступить к его эмпирическому применению. Однако, как говорилось выше, «Красотка» уже неоднократно становилась предметом интерпретационных исследований, поэтому собственным результатам мы считаем необходимым предпослать хотя бы краткий обзор уже проделанной другими авторами работы.

## **Обзор предыдущих исследований**

---

В нашем обзоре мы сосредоточимся только на попытках выявления прототекста «Красотки». Они достаточно многочисленны и могут быть классифицированы, прежде всего, по тому, какое произведение рассматривается в качестве прототекста.

Существуют единичные наблюдения, не получившие широкого признания, например, интерпретация фильма как развития средневекового романа о рыцаре, освобождающем прекрасную даму из заточения в башне



(Scala, 1999). Эта трактовка апеллирует к прямому тексту реплик персонажей (Вивиан рассказывает о своих детских мечтах о принце, а Эдвард символически реализует их в финале, забираясь по лестнице при помощи зонтика, выполняющего роль рыцарского меча). Однако в общем повествовании фильма заточение героини именно в башне никак не акцентируется, а поведение главного героя в большинстве эпизодов (использование оплаченных услуг проститутки, указание ей на ее место и т. п.) совершенно не выглядит рыцарским.

Еще одним очевидным источником, прямо цитируемым в фильме, служит «Травиата» Дж. Верди. Помимо очевидного параллелизма между занятиями Виолетты и Вивиан, интерпретаторы усматривают общность их романтических устремлений к любви и созданию семьи с мужчиной из высшего общества (Scala, 1999; Кнаус, 2012). Ария из «Травиаты» также сопровождает финальные сцены фильма. Но, как и в случае с рыцарским романом, это лишь эпизодическое проявление общих мотивов. Вивиан не богата, определенно здорова и остается в живых, а Эдвард акцентированно свободен от семейных обязательств, которые определяют основную драматическую линию в «Травиате».

Попытки обнаружить другие источники, вдохновившие фильм, сосредотачиваются, в основном, на двух историях: Пигмалиона и Золушки. Первая из них включает общие мотивы с «Красоткой», благодаря драматическому переосмыслению Б. Шоу, в котором представитель высшего общества формирует из простолюдинки настоящую леди (James, 2011). Причем такую леди, которая, в свою очередь, оказывает формирующее влияние на покровительствующего ей мужчину (Graham-Smith, 1993). Этот мотив преображения «простушки» роднит пьесу «Пигмалион» не только с «Красоткой», но и с некоторыми сказочными сюжетами типа принца, превращенного в лягушку (Murphy, 2015, с. 66-101) или «Золушки» (Hamburger & Pramataroff-Hamburger, 2014; Varacco, 2017b; Andrews, 2020, p. 67). Последняя прямо упоминается в разговоре Вивиан с подругой-проституткой, и в этой истории прослеживаются и некоторые другие общие с фильмом Г. Маршалла мотивы: принца, «природной принцессы» (прекрасной героини), покровительства (со стороны феи-крестной/менеджера отеля) и бала (Cooks, Orbe & Bruess, 1993; Kelley, 1994, p. 87). С. Бруцци отмечает также важность и трансформационное значение мотива модной дорогой одежды в «Красотке», что легко поставить в качестве параллели к смене нарядов Золушки (Bruzzi, 2012, p. 14).

Нет никаких сомнений, что все выделенные различными авторами произведения оказали влияние на нарратив «Красотки». Часть из них, такие как «Травиата», прямо цитируются в фильме, а часть (например, «Золушка» или «Пигмалион») даже составляют столь привычный элемент культурного контекста, что ни создатели фильма, ни зрители не могли бы не видеть тут явных смысловых связей. Тем не менее, все эти произведения пока должны рассматриваться лишь как цитируемые в «Красотке» тексты, но не как истинные прототексты этого фильма – по той простой причине, что количе-



ство совпадающих мотивов, выделяемых интерпретаторами в каждом случае, оказывается недостаточно велико. Ни одно из проанализированных исследований не использует количественного критерия проверки гипотезы о прототексте, все они полагаются скорее на импрессионистский подход – проведение правдоподобных, но немногочисленных параллелей. А, как мы продемонстрировали в методическом разделе настоящей статьи, если параллели оказываются немногочисленными, то они легко могут быть и случайными. Поэтому наш собственный анализ эмпирического материала будет основан, прежде всего, на накоплении объема статистики, достаточного для строгого подтверждения гипотезы о прототексте.

## **Результаты анализа**

---

Гипотеза, которую мы собираемся проверить с помощью контент-анализа, состоит в том, что основным прототекстом для «Красотки» служит история «Красавицы и Чудовища». Эта связь ранее отмечалась в литературе (Griswold, 2004, p. 21; Farrell, 1998, p. 267), но всегда мимоходом, и никогда не подвергалась самостоятельному подробному исследованию. Это делает ее еще более интересным предметом для предложенного исследовательского подхода. Но прежде, чем перейти к его применению, необходимо остановиться на основаниях выдвигаемой гипотезы. Почему именно историю «Красавицы и Чудовища» можно считать когерентным «Красотке» прототекстом?

С когерентностью Красавицы все более или менее ясно, ибо само название фильма “Pretty Woman” прямо указывает на эту интерпретацию, но характер главного героя фильма как Чудовища далеко не столь очевиден. На первый взгляд, Ричард Гир играет обаятельного, интеллигентного и чуткого миллионера – мечту женщин, настоящего принца без каких-либо признаков темного колдовства. Для понимания чудовищности его природы требуется некоторое погружение в контекст времени и места создания фильма – США начала 90-х годов. Эпохи, когда общественное внимание уже много лет было приковано к так называемым «враждебным поглощениям», при которых корпоративные рейдеры, вооружившись заемными средствами и коррупционными связями, дешево выкупали испытывавшие трудности компании и распродавали их имущество, выбрасывая на улицу тысячи сотрудников (Стюарт, 2021). Именно этим занимается Эдвард, как он сам объясняет Вивиан. А его адвокат Филипп Стаки на 45-й минуте фильма добавляет конкретики: «А вот бриллиант в короне Морса: первоклассные промышленные предприятия, расположенные между портом Лонг-Бич и Лос-Анджелесом. Их потенциал безграничен, но большую часть мы просто уничтожим». Разумеется, для последующей продажи дорогой земли. По признанию сценариста «Красотки» Дж. Ф. Лоутона, в его первоначальный план входило столкнуть финансиста с кем-то, чья жизнь была разрушена подобным корпоративным рейдерством (Erbland, 2015).



К 1990 г. в Голливуде уже был создан яркий образ фигуры, аналогичной Эдварду Льюису. Это был Гордон Гекко – главный герой появившегося чуть раньше фильма «Уолл-стрит» (Оливер Стоун, 1987). Гекко сугубо отрицательный герой, потому что он без романтического обаяния воплощает ту же беспринципность, коррумпированность и бесчеловечность, которая свойственна Льюису в начале «Красотки»: оба используют в биржевой игре подкуп и инсайдерскую информацию, игнорируют социальные последствия своих действий, относятся к окружающим людям как к вещам. У них есть даже специфическое сходство в повадках: оба не спят ночами, потому что им нужно следить за азиатскими рынками. Более того, Ричард Гир рассматривался как один из кандидатов на роль Гордона Гекко (Mell, 2005, p. 251).

Таким образом, американские зрители на премьере Красотки могли довольно легко распознать в Эдварде Льюисе опасного корпоративного хищника, который разрушает компании и лишает людей работы ради быстрой выгоды. И только встреча с Красавицей меняет его чудовищную сущность. Это общесюжетное подобие фильма и сказки служит основанием для выдвижения гипотезы о прототексте, но само по себе еще не является достаточно доказательным. На том же уровне проведения аналогий работают ранее рассмотренные интерпретации «Красотки» как истории «Золушки», «Пигмалиона» и т. п. Для надежной проверки гипотезы о прототексте необходимо свести вероятность случайного совпадения повествовательных элементов к микроскопической величине, что требует обнаружения гораздо большего количества парных (присутствующих в обоих текстах) мотивов. К их поиску мы теперь и переходим.

В случае с «Красавицей и Чудовищем» для начала поиска необходимо определить, какой конкретно текст из литературной традиции мы будем считать прототекстом. Сама по себе традиция широко распространена, может считаться примером универсального мифа, и, по классификации Аарне-Томпсона-Утера относится к типу 425 (поиск исчезнувшего супруга) (Uther, 2004, p. 247–252), который широко распространен в мировой культуре и включает среди прочих, такие широко известные произведения как «Амур и Психея» Апулея. Но наиболее яркими (по крайней мере, для западного творческого воображения, в России, разумеется, важную роль играет также «Аленький цветочек») представителями собственно типа «Красавица и зверь» (425C) выступают две истории “La Belle et la Bête” – авторства Габриэль Барбо де Вильнёв и Жанны Лепренс де Бомон (Defrance, 2008). Первая была опубликована в 1740-м году в сборнике новелл «Юная американка, или истории, рассказанные в море». Лепренс де Бомон, вероятно (сама она об этом не упоминает), сократила сказку де Вильнёв, сделав ее более «детской» и нравоучительной. Хотя из этих двух текстов самым известным является вариант Лепренс де Бомон, обстоятельство сокращения и упрощения указывает на то, что более глубокие структуры могут быть найдены (Леви-Строс,



1985) при анализе книги де Вильнёв. Поэтому она и послужит нам кандидатом на роль прототекста.

Поиск общих для двух текстов мотивов может производиться в разном порядке и разными способами, которые, однако, основаны на общем принципе «проходки» каждого из двух произведений. Мы полагаем, что удобнее всего осуществлять ее в рамках основного анализируемого текста, держа наготове прототекст как образец, с которым могут сравниваться обнаруживаемые мотивы. Иными словами, в отличие от классического количественного контент-анализа, кодификатором должна служить не теоретически обоснованная система категорий, а сам предполагаемый прототекст. Единицей счета здесь становится каждое из двух сравниваемых произведений в отдельности.

Соответственно, ниже будет представлен подробный разбор фильма «Красотка» по сценам, с указанием мотивов, общих для него и сказки «Красавица и Чудовище» в варианте Барбо де Вильнёв. Всего мы выделили 45 сцен, но подробное обсуждение будет предложено только для тех из них, в которых усматриваются общие мотивы. Остальные же эпизоды фильма упоминаются только для целей контроля полноты анализа.

1. Эдвард на вечеринке у Филиппа Стаки. Уже с этой первой сцены начинает разворачиваться мотив *силы денег*: в первых кадрах демонстрируются фокусы с монетой и произносится фраза «Дело всегда в деньгах» (“It’s all about money”), пока Эдвард с помощью своего богатства ловко манипулирует жизнями окружающих людей. Может показаться, что это слишком широко распространенный мотив, но он безусловно является ключевым для фильма, поскольку именно доступ к большим деньгам формирует основные отличительные черты фигуры Эдварда, и деньги являются основным поводом для выстраивания отношений всех героев между собой, даже второстепенных. Так, менеджер отеля, помогающий Вивиан вроде бы по доброте душевной, в момент их знакомства прямо говорит о том, что мистер Льюис – особенный гость (то есть, снимающий самый дорогой номер), а особенные гости – его друзья. Подруга менеджера, одевающая Вивиан в приличное платье, тоже проявляет доброту на коммерческих началах, как и подруга Вивиан Кит де Лука. В сказке один из основных двигателей сюжета – это также финансовый интерес: купец разоряется и попадает в замок Чудовища именно в поездке, предпринятой для того, чтобы вернуть деньги. Красавица при каждом возможном случае «выводит деньги» из замка: либо набивает ими сундуки своего отца, либо везет их ему сама. Ее сестры больше всего в жизни хотят выйти замуж, и единственное средство для этого – деньги.

2. Эдвард уезжает на машине Филиппа. В сказке де Вильнёв имеется средство передвижения – конь Принца (Чудовища), который самостоятельно, без управления со стороны героев перевозит их из одного мира в другой (из замка в дом купца и обратно). Машина, на которой едет Эдвард, не слушается его и привозит из мира Филиппа в мир Вивиан, что служит очевидной





параллелью к сказке. Мотив волшебного коня еще раз проявляется в конце фильма, когда лимузин привозит главного героя к Вивиан опять же без его руководства (Эдвард попросту не знает адреса).

3. Панорама улиц Лос-Анжелесса.

4. Появление Вивиан. Оно сопровождается фотографиями героини в компании с мужчинами, лица которых оторваны. Впоследствии Вивиан расскажет Эдварду про серию «мерзавцев», в которых влюблялась, и романы с которыми в конце концов привели ее на панель. Зрителю также продемонстрируют целый ряд потенциальных клиентов и сутенеров, с которыми ей приходится иметь дело. Все это позволяет утверждать, что фотографии с оторванными лицами отчетливо вводят в повествование «Красотки» мотив ложных женихов. В сказке он раскрывается через ухаживания за Красавицей и ее сестрами, которые прекращаются сразу же, как только их отец разоряется, и возобновляются после получения денег от Чудовища.

5. Вивиан спускается по лестнице. Главная героиня слышит, как владелец дома грозит выгнать соседа, если он не заплатит за квартиру и обнаруживает, что у нее самой нет денег на оплату жилья. Семья главной героини в сказке де Вильнёв теряет свое жилище в городе после разорения отца. Это позволяет нам усмотреть общий мотив *потери дома* из-за бедности.

6. Голливудский бульвар.

7. Клуб «Голубой банан». Кит де Лука, которая живет вместе с Вивиан, ведёт слишком дорогой образ жизни подобно сестрам Красавицы, тратит деньги, превышающие то, что они зарабатывают, чтобы соответствовать статусу в обществе, в котором она живёт. Здесь виден мотив *расточительности близких*.

8. Вивиан и Кит выгоняют конкурентку со своего участка. Появляется Эдвард на машине.

9. Знакомство Эдварда и Вивиан. Хотя проституция как таковая не является прямой параллелью к занятиям главной героини «Красавицы и Чудовища», этот контекст из фильма разительно совпадает с особенностями знакомства героев сказки. Как Эдвард недвусмысленно нанимает Вивиан для оказания сексуальных услуг, так и Чудовище сразу предлагает Красавице интимную связь. Эта параллель образует, как бы вульгарно это ни звучало, мотив *быстрого секса*.

10. Эдвард проводит Вивиан в отель. Выглядящий как замок, в антитезе с обычным местообитанием главной героини он дает следующий мотив *богатого и бедного пространства*, между которыми регулярно перемещаются герои как фильма, так и сказки. Кроме того, на стенах номера Эдварда видны многочисленные изображения растений и животных, добавляя сказочной специфичности мотиву фильма.

11. Эдвард и Вивиан общаются в номере и заключают договор. Элементы одной и той же сделки присутствуют и в сказке, и в фильме. Купец получает



от хозяина замка неожиданно крупную сумму денег за проживание там его дочери, как и Вивиан за свое время, проведенное в отеле с Эдвардом. Этот общий мотив может быть описан как *щедрые дары гостю*. Здесь же, при знакомстве героев, впервые появляется красная роза (на подносе с клубникой и шампанским), цветок, который затем еще раз возникнет в финальной сцене фильма уже в руках у Эдварда. Мотив *заветного цветка* может быть связан с символикой жениха и невесты, ведь Красавица отправляется в замок к Чудовищу потому, что захотела розу из его сада. В финале сказки Принц прямо говорит, что обязан своей счастливой любовью кусту роз, и эти цветы Эдвард использует в последней сцене для того, чтобы показать Вивиан окончательную трансформацию их отношений из деловых в любовные.

12. Вивиан чистит зубы в ванной.

13. Просмотр старой комедии, переходящий в секс. Здесь возникает важный мотив, лежащий в основе сюжета сказки и неоднократно всплывающий в фильме – *магическая сила физической любви*. Чудовище преобразуется после того, как Красавица добровольно отдается ему. Но не менее волшебную силу в глазах Вивиан имеет поцелуй, который каким-то загадочным образом заставляет проститутку влюбиться в своего клиента. Поэтому она сначала говорит Эдварду, что не целуется, а впоследствии нарушение этого табу рассматривается Кит де Лукой как причина любви Вивиан.

14. Эдвард видит Вивиан спящей без парика. Это еще один ключевой мотив *истинного облика героя, приобретаемого во сне*, образующий важную сюжетную деталь в сказке де Вильнёв (во сне Красавица видит настоящую внешность Принца).

15. Утро. Появление менеджера отеля Томпсона. Этим небольшим эпизодом в фильм вводится мотив *волшебных слуг*. В сказке де Вильнёв нет людей-слуг, помогающих героине, однако, когда она проходит по комнатам замка, волшебным образом появляется всё, что ей нужно, когда нужно, кроме того, в определённый момент она находит птиц и обезьян, которые начинают служить ей и вести себя как люди. В фильме служащие отеля также не полноценные личности, а скорее незаметные исполнители желаний для таких постояльцев как Эдвард – об этом ясно говорит неудачная попытка Томпсона представиться своему «особенному гостю и другу». И только Вивиан удается увидеть в них настоящих людей, что образует параллель с очеловечиванием животных в сказке.

16. Эдвард разговаривает о делах с Филиппом и объясняет их суть Вивиан. Параллельно выясняется, что у Вивиан отсутствует образование, как и у Чудовища в сказке. Хотя тут мотив *невежества* инвертирован относительно героев, как будет подробно обсуждаться ниже, сама структура «Красотки» не только допускает, но и создает такие инверсии. Оба героя красивы внешне, но один из них является чудовищем в моральном плане (богач, уничтожающий жизни людей), а другой – в глазах добропорядочного общества (проститутка).



17. Вивиан в ванной. Эдвард предлагает ей более длительный контракт. Вновь появляется мотив щедрых даров госте, однако в этой сцене более важным представляется то, что Эдвард видит героиню, которая поет в наушниках с закрытыми глазами, думая, что она одна, то есть, вновь сталкивается с ее истинным обликом. Параллелью к этому невольному раскрытию Вивиан служит разговор в ванне, в котором Эдвард рассказывает о том, как он зол на отца, помогая героям стать истинными. Эти две сцены вместе с разговором у бассейна с Кит, когда последняя видит, что Вивиан не годится в проститутки, позволяют усмотреть мотив *водяной стихии*. Именно у воды (возле канала) Красавица встречает Принца в своих снах, и вид этого канала в реальности помогает героине осознать, что Принц из сна как-то связан с реальным миром. И именно с помощью воды героиня оживляет Принца в сказке, что по сути является переходом из царства смерти, в царство жизни.

Дальнейший ход событий позволяет найти также общие мотивы организации времени. В обоих произведениях оно делится на две части. День как общественное время – в течение которого происходят внешние события (в фильме встречи Эдварда в офисе, посещение Вивиан магазинов, их совместные выезды в разные места, в сказке – изучение Красавицей замка, посещение оперы, общение с животными). Ночь как время разговоров, когда главные герои остаются наедине друг с другом и открываются друг другу. В фильме каждый день заканчивается беседой между героями (в ванной, в холле отеля, в номере) и сексом (кроме одного дня), в сказке каждый день в замке Чудовища заканчивается совместным ужином Красавицы и Чудовища и разговором, предложением отправиться в постель и сном Красавицы, в котором она разговаривает уже с Принцем. И в сказке, и в фильме именно в пространстве ночи происходит рефлексия главных героев и их внутренняя трансформация.

18. Вивиан звонит подруге.

19. Неудачная попытка купить одежду на Родео-драйв. Здесь ярче всего проявляется мотив *сословного неравенства*. Когда Вивиан приходит в роскошный бутик, чтобы купить приличную для общества одежду, ей отказывают не потому, что у нее нет денег (их волшебная сила пока не действует в ее руках), а потому что этот магазин не предназначен для «таких как она». В сказке этому соответствует одна из последних сцен – когда Принц расколдован и главным героям понятно, что они любят друг друга, между ними возникает неожиданное препятствие. Принц не может жениться на Красавице из-за её *мещанского происхождения*.

20. Разговор с мистером Томпсоном. В сказке добрая Фея (мотив *волшебного помощника*) решает проблему сословного неравенства между Красавицей и Принцем с помощью нахождения истинных родителей Красавицы – Короля и Королевы. Барнард Томпсон, выполняя функцию волшебного помощника Вивиан (эта его роль существенно отличается от роли волшебного слуги,



который только обеспечивает бытовые удобства, а не решает проблемы героя), исправляет положение ровно тем же способом: называя ее племянницей Эдварда – человека, уже имеющего высокий статус (кстати, Красавица в сказке – племянница доброй феи). Только после этого Вивиан получает право войти в высшее общество. Идентичность этих решений дает нам в руки еще один мотив – *фиктивного родства*, устанавливаемого благожелательной внешней силой для достижения целей героев.

21. Обсуждение сделки в офисе Эдварда. Среди героев фильма не только Эдварда и Вивиан можно соотнести с персонажами сказки де Вильнёв. Выше уже говорилось, что Барнард Томпсон выполняет функцию доброй Феи, но она довольно ограничена по времени. Более весомые фигуры, которым, начиная с этой сцены можно найти сказочные параллели – это Филипп Стаки и Джеймс Морс. Первый из них вводит в повествование мотив *злой феи*, заколдовавшей Принца. На самом деле именно он, а не Эдвард принимает жестокие решения. Главный герой периодически пытается вырваться из-под влияния Стаки, но тот цепко удерживает власть над ним, все время апеллируя к волшебной силе денег, и очень злится, когда эта власть начинает улечиваться из-за Вивиан. При общении со Стаки у Эдварда всегда поджаты губы, только в моменты, когда речь заходит о Вивиан, его лицо меняется.

Близкий к враждебному поглощению компанией Эдварда бизнес Джеймса Морса, как и у разорившегося купца из сказки, связан с кораблями. Как и в сказке, причины трудностей лежат где-то вне самого бизнеса, они связаны не с плохим управлением (во всяком случае, об этом ничего не говорит даже злобный Стаки), а с внешними, объективными и стихийными обстоятельствами. Фигура Морса сближается со сказочным купцом и в двух других отношениях. Во-первых, он относится к Вивиан, а впоследствии и к Эдварду по-отечески, сочувствуя и помогая в сложных ситуациях с высоты своего опыта. Во-вторых, хотя Морс и крупный бизнесмен, внутри кинематографического нарратива он не ровня Эдварду. Последний, как принц, имеет доступ к власти и может на неё влиять (дает указания политикам и банкам). Морс, несмотря на богатство, вынужден подчиняться власти. Все эти сближения позволяют нам выделить мотив *купца, потерпевшего неудачу с кораблями*.

22. Вивиан покупает платье у подруги мистера Томпсона и возвращается в отель.

23. Звонки Эдварда Вивиан. Назначается ужин в ресторане «Вольтер». Это название не просто вводит в повествование мотив *Франции XVIII века* через хорошо известное публике имя, но и косвенно отсылает к сказкам того периода, которые писались в том числе Вольтером. Он, кроме того, был лично знаком с де Вильнёв достаточно близко, чтобы в письмах называть ее «старой мегерой» (Voltaire, 1880, p. 93).

24. Томпсон учит Вивиан правилам этикета.



25. Эдвард в холле встречается с Томпсоном и находит Вивиан.

26. В ресторане «Вольтер».

27. В отеле. Эдвард после разговора уходит из номера, а Вивиан остается смотреть старое кино. По телевизору показывают «Шараду» с Одри Хэпберн и Кэри Грантом, фильм про разведчиков, скрывающихся в разных странах под разными именами и масками. Акцентируется заключительная сцена, в которой героиня Хепберн говорит: «Я люблю тебя, Адам, Брайан, Питер, Алекс, Джеймс...» и показывается нарезка кадров с масками главного героя. Тем самым этот фильм в фильме воплощает главный мотив «Красавицы и Чудовища» – *важность внутреннего, а не внешнего*. Но более удивительной параллелью со сказкой в этом эпизоде служит само *телевидение*. Красавица, как и Вивиан, находясь в замке одна, оказывается в комнате, где через стекло может наблюдать за созданными на большом расстоянии посредством хитрой системы зеркал отражениями лучших театральных сцен мира, ярмарки в Сен-Жермен, вида на Тюильри и просто разнообразных событий (таких как свадьбы знаменитостей и революции), происходящих повсюду в мире. Как видим, де Вильнёв изображает даже новостные передачи, разделяя те провидческие идеи о современных медиа, которые были свойственны мыслителям Просвещения (Эйзенштейн, 2013).

28. Эдвард играет на рояле в ресторане отеля. Вместе с пением Вивиан в ванной из сцены №17 этот эпизод позволяет выделить мотив *музыкальности* героев. В сказке Красавица все время сталкивается с музыкальными инструментами (которые, очевидно, соответствуют вкусам Принца) и сама играет на клавесине (предшественнике того инструмента, на котором играет Эдвард).

В этом же эпизоде опять проявляется сущность Эдварда, как Принца, который может приказывать буквально всем и всегда, и люди его слушаются. Вивиан говорит об этом прямым текстом, когда, по приказу Эдварда, все сотрудники отеля покидают зал, где находятся герои.

29. Покупка нарядов с Эдвардом. Как было сказано выше, мотив *новой одежды* часто связывается исследователями с историей Золушки. Однако эта сцена – одна из самых долгих и ярких в фильме (в том числе сопровождаемая центральной музыкальной композицией “Pretty Woman” Роя Орбисона), знаменующая серьезную внешнюю (окончательный пропуск в высшее общество) и внутреннюю (приобретение самоуважения) трансформацию героини, не выглядит параллелью к односторонним действиям феи-крестной, ведь источником волшебства выступают деньги Эдварда, то есть сила Принца, а выбор нарядов принадлежит героине. Между тем, в сказке де Вильнёв также присутствует дарение новой одежды Красавице, но уже со стороны Чудовища, и способом весьма близким тому, что мы наблюдаем в фильме: в замке обнаруживается шкаф, который предоставляет героине *неограниченное количество нарядов*, соответствующих ее вкусу, и она с энтузиазмом занимается их примеркой под *восхваления волшебных слуг*. Эти два мотива – не только одни



из самых запоминающихся в фильме, но и чаще всего подвергающихся критике в качестве апофеоза консюмеризма.

30. В своем офисе Эдвард обсуждает с Филиппом сделку по поглощению. Эдвард сомневается, Стаки пытается удержать власть над ним, напоминая про деньги.

31. Вивиан и Эдвард беседуют в ванне. Эдвард рассказывает историю, сделавшую его тем, кто он есть. Она включает смерть матери и уход отца, который удалился к своим делам, не интересуясь сыном. Вследствие этой личной драмы Эдвард стал заниматься разорением компаний, то есть попал в руки к Стаки. История Принца из сказки де Вильнёв имеет аналогичные элементы: смерть одного из родителей (отец умер до его рождения, мотив сиротства) и уход в свои дела другого (королева-мать вынуждена была вести войну с соседями, мотив оставленности), в результате чего Принц был отдан на воспитание злой фее, сделавшей из него Чудовище.

32. На игре в поло. В сцене с сёстрами Олсен, которые «превратили брак в искусство» вводится мотив охоты на женихов, которой увлечены сестры Красавицы.

33. Ссора в отеле. Вивиан и Эдвард обсуждают смену внешнего облика, что образует очевидный мотив, связанный с визуальной трансформацией Чудовища.

34. Разговор в постели. Вивиан рассказывает свою историю

35. Эдвард в офисе. Стаки переживает, что Эдвард никак не подпишет контракт.

36. Герои летят смотреть «Травиату». В сказке опера – любимое развлечение Красавицы. Возможно, это объясняет происхождение очередного магического правила, которое Эдвард сообщает Вивиан: когда впервые смотришь оперу, то сразу влюбляешься в нее или начинаешь ненавидеть. Ложное в общем виде (так как любовь к опере явно прививается культурой), оно имеет смысл, когда речь идет о проявлении истинной сущности героини. Если она в душе Красавица из сказки, то, разумеется, должна обнаружить соответствующие вкусы. Так и происходит, Вивиан успешно проходит испытание и мотив любви к опере еще больше сближает ее со сказочным образом.

37. Выходной день Эдварда. Герои отправляются на пикник.

38. Утро. Эдвард предлагает Вивиан стать содержанкой. Она в ответ рассказывает ему историю о том, как в детстве после наказания матерью вообразила себя принцессой, запертой в башне. Эта история, обыгрываемая также в финальных кадрах, вводит в повествование мотив заточения, явным образом прослеживаемый и в сказке де Вильнёв.

39. Встреча Кит и Вивиан у бассейна.

40. Встреча с Морсом.

41. Эдвард гуляет по траве.

42. Стаки и Вивиан в отеле.



43. Эдвард и Вивиан прощаются, Вивиан уезжает.

44. Вивиан прощается с Кит. Передает ей деньги, называя их «стипендией фонда Эдварда Льюиса». Как зритель узнает во время прохода Эдварда в следующем эпизоде, эти деньги изменяют жизнь Кит, что происходит и с сестрами Красавицы. Вместе с тем моментом истории, в котором Вивиан своим влиянием помогла Морсу спасти его компанию, деньги для Кит образуют мотив даров Красавицы. В фильме, как и в сказке, их источником являются богатства Эдварда/Чудовища.

45. Воссоединение. Опять появляется тема «волшебного коня», с которой начиналась история. Вивиан из отеля-замка в её прежнее бедное жилище отвозит «волшебный конь Принца» – водитель на лимузине из отеля. Эдвард так же отправляется за Вивиан на этом «волшебном коне». Но, в отличие от истории Золушки, он не предпринимает никаких активных действий по розыску возлюбленной. Главный подвиг, который должен совершить Эдвард – это смириться с сословным различием и принять избранницу такой, какая она есть. Именно эту дилемму и решает Принц в Красавице и Чудовище. Но все ключевые действия и в сказке, и в фильме за главного героя совершают волшебные помощники – Фея и мистер Томпсон соответственно. Последняя реплика, обращенная к Эдварду, которую мы слышим перед его визитом к Вивиан: «Ваш рейс не задерживается, прилетите в Нью-Йорк вовремя, сэр». Значит, в этот момент Эдвард ещё не принял роль жениха, не решил, что ему нужно. Но в следующем кадре он покупает букет роз, и зрителю становится очевидна произошедшая с ним трансформация. Наконец, в финальной реплике Вивиан появляется один из наиболее характерных мотивов «Красавицы и Чудовища»: *спасение Принца Принцессой*.

К этому моменту читатель, вероятно, уже порядком устал от перечисления мотивов, поэтому мы не будем злоупотреблять их повторением в виде общего списка. Укажем только, что нам, без учета общего сюжетного подобия, удалось насчитать 35 достаточно убедительных с нашей точки зрения параллелей между «Красоткой» и «Красавицей и Чудовищем». При этом многие параллели были опущены как недостаточно очевидные, и еще неизвестное количество могли быть не замечены. Часть из обнаруженных парных мотивов широко распространена в художественных произведениях (волшебные помощники, сила денег и т.п.), часть довольно специфична (например, любовь к опере или разорившийся из-за своих кораблей купец, контекст получения героиней новой одежды и т.п.). Но ни один из них не является уникальным. Тот же купец с кораблями может быть найден и в «Венецианском купце» Шекспира, и в историях о Синдбаде. Показательным является не каждый мотив в отдельности, а их общая масса, которая, как следует из приведенных выше формул, практически исключает случайное совпадение (вероятность его меньше одной миллиардной). Следовательно, можно с высокой степенью уверенности констатировать, что проведенный анализ доказал отношение



«Красотки» к сказке «Красавица и Чудовище» как к прототексту. Это, конечно, не означает, что данная сказка была единственным источником для сюжета фильма. Как известно, количество осознанных и тем более неосознанных заимствований ничем априорно не ограничивается, вплоть до того, что существует особый жанр центона. Но на «Красавицу и Чудовище» определенно можно указать как на один из основных прототекстов, существенным образом формирующих смысл «Красотки».

## **Обсуждение результатов**

Выявление прототекста открывает перед нами две альтернативные интерпретации «Красотки» как медиа-произведения. Первая интерпретация, очевидно, состоит в том, что сценарий этого фильма был просто существенной переделкой рассказа де Вильнёв. Для этого необязательно даже предполагать близкое знакомство авторов с первоисточником. Многие детали могли быть заимствованы ими не непосредственно из текста 1740 г, а, например, через экранизации, такие как знаменитый фильм Жана Кокто «Красавица и чудовище» (1946). В конце концов, одновременно с «Красоткой» снявшая ее компания Дисней создавала по той же сказке мультфильм, который вышел всего годом позже. Однако у нас есть основания предпочесть более интересную интерпретацию, состоящую в том, что вся выделенная совокупность мотивов прототекста оказалась встроенной в «Красотку» не как сознательное заимствование, а в результате реализации внутренней логики культурного кода.

Во-первых, ни в одном опубликованном источнике по истории создания «Красотки» нет ни одного упоминания о переработке «Красавицы и Чудовища». Никто из его основных творцов не специализировался на французской литературе или культуре. Более того, согласно воспоминаниям и режиссера (Marshall, 1995; 2012), и основного автора сценария (Erbland, 2015) в работе над сюжетом на разных этапах участвовали как минимум пять человек (и еще несколько внесли вклад в отдельные детали, такие как финальная фраза Вивиан). Сценарий менялся в том числе под влиянием игры актеров – образы, созданные Ричардом Гиром и Джулией Робертс в некотором смысле заставили создателей выбрать определенный финал. Иными словами, «Красотка» – это плод не стройного замысла, а подверженного множеству случайностей коллективного творчества. Тем более интересно, что у такого произведения обнаруживается достаточно надежно проверяемый прототекст. Если он складывается сам собой, это значит, что мы имеем дело с некоторыми внутренними закономерностями культуры. Тогда вполне возможно, что и последовавший на следующий год после «Красотки» триумф мультипликационного воплощения «Красавицы и Чудовища» был не случайным совпадением, а следствием тех же культурно-исторических потребностей публики, которые





обусловили длящийся до сих пор успех фильма Гарри Маршалла (как он неоднократно признавался, неожиданный для него самого).

Что же это за потребности? Какую соответствующую им самоорганизующуюся в «Красавицу и Чудовище» внутреннюю логику повествования имеет сюжет «Красотки»? Ответ на эти вопросы требует специальных исследований, но в нашей статье он может быть дан в виде рабочей гипотезы, которая проиллюстрирует объяснительный потенциал такого инструмента как гетерореферентный контент-анализ. Эта гипотеза состоит в том, что история Красавицы и Чудовища, по крайней мере для европейской (в широком смысле) цивилизации, играет роль культурного кода, описывающего сближение будущих супругов.

Первое, на что можно обратить внимание – это бинарность рассматриваемого кода. Девушка по имени Красавица и мужчина Чудовище будто бы образуют символические полюса, такие как распространенные в культуре оппозиции левого/правого, мужского и женского, хорошего и дурного. Уже в их именах постулируется основной мотив истории – красота против уродства, а также соответствие внутреннего наполнения внешнему проявлению. Однако, если внимательнее взглянуть в сюжет, то такое разделение перестаёт быть очевидным. В фильме мы видим внешнюю привлекательность как Эдварда, так и Вивиан (её внешняя красота даже постулируется названием фильма). Но у них обоих есть черты, присущие Чудовищу. Профессия Вивиан в социальном пространстве однозначно классифицируется, как низкая, чудовищная, аморальная, это понимает сама героиня, рассказывая, например, Эдварду, свою жизнь. С другой стороны, поступки Эдварда оцениваются как чудовищные – не соответствующие некоему общему представлению о норме. Он использует женщин, которые рядом с ним, для достижения своих бизнес-целей. При первом же появлении персонажа мы видим, как он просит девушку приехать, потому что она нужна ему в Лос-Анжелесе для ведения переговоров, и когда она отказывается, то с лёгкостью её бросает. Тут же он встречает свою давнюю пассию, от которой мы узнаём, что в их отношениях он вёл себя так же. Эдвард зарабатывает деньги на том, что уничтожает то, что создали другие. Он не производит, не создаёт, не творит, а разрушает. И наиболее сказочный элемент «Красотки», то есть то, что должно быть более всего заимствовано из прототекста – это именно преодоление обоими героями в процессе общения своих отрицательных черт. Проститутка, поднимающаяся с общественного дна и стремящаяся к лучшей жизни, и биржевой воротила, превращающийся в обычного доброго парня, сами по себе воспринимаются как фантастические образы. Но помещение их в контекст любовных взаимоотношений внезапно делает фантастическое правдоподобным. Потому что зрители понимают, что в этом контексте подобные трансформации действительно происходят.



Таким образом, культурный код истории Красавицы и Чудовища может рассматриваться как символическое описание такого взаимного изменения двух людей, которое сближает их и делает одним целым, без чего невозможно возникновение счастливого брака. Изменения, в ходе которого посторонние чудовища друг для друга становятся прекрасными возлюбленными.

Эта же интерпретация позволяет понять, какую функцию выполняют три «официально заявленных» в фильме истории, которые могли бы быть его прототекстом: «Золушка», «Травиата» и рыцарский роман о принцессе в башне. Если фильм на глубинном уровне основан на сюжете Красавицы и Чудовища, то зачем нужны отсылки к этим трем нарративам? Ответ, с нашей точки зрения, заключается в том, что они раскрывают внутренний взгляд персонажей на окружающую их действительность. Взгляд, который формируется определенными культурными стереотипами.

«Золушка» – это то, как Вивиан видит свою идеальную жизнь. Именно от неё мы всё время слышим упоминания о ногах, именно в её разговоре с Кит де Лука всплывает имя Золушки, в одном из кадров мы видим, как Вивиан буквально примеряет на себя туфли Эдварда. Этот детско-сказочный взгляд Вивиан на жизнь с одной стороны приводит её к социальному краху (она следует за «подонками», потому что в её восприятии они те самые принцы, способные её спасти и защитить), с другой стороны помогает проявить для Эдварда её истинную сущность. Именно то, что Вивиан не утратила веру в историю про Золушку, помогает ей увидеть красоту жизни.

Взгляд же Эдварда на жизнь и отношения с людьми описывается через историю «Травиаты». Эдвард представляет себя бедным Альфредом, жертвой жестокосердного отца, романтическим персонажем. Вивиан же в его представлении поднимается из статуса уличной проститутки всего лишь до уровня содержанки, когда он предлагает купить ей квартиру и давать деньги. Да и выбор оперы для просмотра, и подспудная уверенность главного героя, что необразованная Вивиан с первого просмотра поймет ее прелесть, рождается именно из взгляда на жизнь через призму «Травиаты». Преодоление такого взгляда и становится основным испытанием Эдварда. Он чуть не теряет любовь, предлагая Вивиан отношения на основе своего восприятия жизни.

Воссоединение героев, их окончательную трансформацию и преодоление собственных стереотипов знаменует финал, в котором Эдвард под арию из «Травиаты» приезжает к Вивиан, но уже в качестве рыцаря, а не Альфреда. Вивиан же встречает его не как Золушка или Виолетта, а как принцесса. Внутренние миры героев переплетаются и становятся единым целым, новым совместным миром, в котором оба могут существовать, и символизм этого мира формируется третьим нарративом – об освобождении из башни (отсылающим нас к историям об обычаях женских инициациях, например, Рапунцель).



## Заключение

Проблема обнаружения скрытого смысла, которая представляет собой один из основных фокусов интереса в анализе кинематографических произведений, была концептуализирована нами как проблема установления интертекстуальных связей – либо исходного произведения с резюмирующим скрытый смысл текстом («моралью»), либо с иным самостоятельным произведением (прототекстом). Для реализации второго подхода мы разработали алгоритм контент-анализа, который включает в себя следующие шаги:

- 1) предполагаемый прототекст рассматривается как кодификатор, содержащий совокупность мотивов, которые должны быть найдены в анализируемом тексте;
- 2) эти мотивы выделяются путем разделения обоих текстов на совокупность обобщений событий, чувств, идей и прочих фабульных элементов;
- 3) подсчитывается количество совпадающих мотивов, при этом совпадение по каждому мотиву должно быть достаточно убедительным, но процедура остается устойчивой и при появлении спорных и неочевидных интерпретаций (до трети выделенных мотивов);
- 4) с учетом запаса надежности, заложенного на спорные мотивы, результат истолковывается в соответствии с простым статистическим правилом: более 25 параллелей для двух произведений свидетельствуют в пользу гипотезы о прототексте (вероятность случайного совпадения меньше одной миллионной, если все мотивы установлены надежно и меньше одной сотой, если надежно установлено лишь 2/3 мотивов).

Примененный к «Красотке», этот подход позволил насчитать 35 параллелей и тем самым доказательно установить, что, как минимум, одним из основных ее прототекстов служит история «Красавицы и Чудовища».

Достаточно надежно выявленный прототекст, в свою очередь, становится инструментом для интерпретации исследуемого произведения. В тот момент, когда мы понимаем, что «Красотка» – это история «Красавицы и Чудовища», а не, например, «Золушки», смысл фильма приобретает новые измерения. В частности, становится видимой перспектива реалистической трансформации героев под влиянием взаимных чувств – модель развития, которая отсутствует в «Золушке» (и принц и Золушка изначально хороши и должны только найти друг друга, пройдя испытания), и вместо пропаганды проституции средствами сказки (если бы Вивиан была Золушкой, – это награда за антисоциальное поведение) перед нами предстает нарратив о личностном росте, необходимом для истинной любви. Эта интерпретация позволяет объяснить культурную роль и сохраняющуюся привлекательность «Красотки» как произведения кинематографа.



## Благодарности

---

Авторы выражают признательность анонимным рецензентам за глубокие и ценные замечания к статье

## Список литературы

---

- Afi's 100 Years...100 Passions. (2002). American Film Institute. <https://www.afi.com/afis-100-years-100-passions/>
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203829455>
- Andrews, E. (2020). Mythic Transformations on Screen: Cinderella Meets Galatea. In N. Darwood & A. Weedon (Eds.), *Retelling Cinderella: Cultural and Creative Transformations* (pp. 67–86). Cambridge Scholars Publishing.
- Baracco, A. (2017a). *Hermeneutics of the Film World*. Springer.
- Baracco, A. (2017b). *Pretty Woman: The Film World as Dream*. In *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation* (pp. 257–302). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-65400-3>
- Bruzzi, S. (2012). *Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203132203>
- Caputi, J. (1991). *Sleeping With The Enemy As Pretty Woman, Part II? Journal of Popular Film and Television*, 19(1), 2–8. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.9944102>
- Ceserani, R., Dominichelli, M., & Fasano, P. (2006). *Dizionario dei temi letterari [Dictionary of literary themes]*. Unione tipografico editrice torinese. (In Italian).
- Cooks, L. M., Orbe, M. P., & Bruess, C. S. (1993). The Fairy Tale Theme in Popular Culture: A Semiotic Analysis of *Pretty Woman*. *Women's Studies in Communication*, 16(2), 86–104. <https://doi.org/10.1080/07491409.1993.11089775>
- Daemmrich, H. S. (1995). *Themen und Motive in der Literatur. [Themes and motifs in literature]*. Basel. (In German).
- Dalla, R. L. (2006). *Exposing the “pretty woman” myth: A qualitative investigation of street-level prostituted women*. Lexington Books.
- Defrance, A. (2008). *Madame de Villeneuve , La Jeune Américaine et les contes marins (La Belle et la Bête), Les Belles Solitaires—Madame Leprince de Beaumont, Magasin des enfants: (La Belle et la Bête) [Madame de Villeneuve, The Young American and sea tales (Beauty and the Beast), The Solitary Belles—Madame Leprince de Beaumont, Children's Store: (Beauty and the Beast)]*. In É. Biancardi (Ed.), *Bibliothèque des Génies et des Fées [Library of Genies and Fairies]* (Vol. 15, pp. 255–258). Champion. (In French).
- Erbland, K. (2015, March 23). *The True Story of Pretty Woman's Original Dark Ending*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/03/pretty-woman-original-ending>
- Farrell, K. (1998). *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Johns Hopkins University Press.
- Global Top 10. *Weekly Top 10 lists of the most-watched TV and films*. (2023, December 31). Netflix. <https://www.netflix.com/tudum/top10?week=2023-12-31>



- Graham-Smith, G. (1993). Sculptor or Sculpted? The Subversion of the Pygmalion Myth in *Pretty Woman: A New Dialectic*. *Myth & Symbol*, 1(1), 86–101. <https://doi.org/10.1080/10223829308565847>
- Greenberg, H. R. (1991). *Pretty Woman's Co-opted Feminism*. *Journal of Popular Film and Television*, 19(1), 9–13. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.9944103>
- Griswold, J. (2004). *The Meanings of "Beauty and the Beast": A Handbook*. Broadview Press.
- Hamburger, A., & Pramataroff-Hamburger, V. (2014). Die Hure als Heilige [The whore as saint]. In S. Doering & H. Möller (Eds.), *Mon Amour trifft Pretty Woman* (pp. 437–449). Springer Berlin Heidelberg. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-44986-4\\_31](https://doi.org/10.1007/978-3-642-44986-4_31) (In German).
- James, P. (2011). *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: In Pursuit of the Perfect Woman*. Bloomsbury Publishing.
- Kelley, K. (1994). A Modern Cinderella. *Journal of American Culture*, 17(1), 87–92. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1994.00087.x>
- Knaus, K. (2012). Emotions Unveiled: Romance at the Opera in *Moonstruck* (1987), *Pretty Woman* (1990) and *Little Women* (1994). *Musicological Annual*, 48(1), 117–128. <https://doi.org/10.4312/mz.48.1.117-128>
- Lapsley, R., & Westlake, M. (1993). From *Casablanca* to *Pretty Woman*: The politics of romance. In A. Easthope (Ed.), *Contemporary Film Theory* (pp. 179–203). Routledge.
- Madison, D. S. (1995). "Pretty Woman" Through the Triple Lens of Black Feminist Spectatorship: The Politics of Film, Gender, and Culture. In E. Bell, L. Haas, & L. Sells (Eds.), *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture* (pp. 224–235). Indiana University Press.
- Marshall, G. (1995). *Wake Me When It's Funny*. Newmarket Press.
- Marshall, G. (2012). *My happy days in Hollywood*. Crown Archetype.
- Mell, E. (2005). *Casting Might-Have-Beens: A Film by Film Directory of Actors*. McFarland.
- Murphy, T. P. (2015). The Frog Prince Genotype in *Pretty Woman* (1990). In T. P. Murphy, *From Fairy Tale to Film Screenplay* (pp. 66–101). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/9781137552037\\_8](https://doi.org/10.1057/9781137552037_8)
- Radner, H. (2010). *Neo-Feminist Cinema* (0 ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203855218>
- Riffe, D., Lacy, S., Watson, B. R., & Lovejoy, J. (2023). *Analyzing Media Messages: Using Quantitative Content Analysis in Research* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003288428>
- Ruti, M. (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781501319457>
- Scala, E. (1999). *Pretty Women: The Romance of the Fair Unknown, Feminism, and Contemporary Romantic Comedy*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 29(1–2), 34–45. <https://doi.org/10.1353/flm.1999.a395986>
- Scharrer, E., Warren, S., Grimshaw, E., Kamau, G., Cho, S., Reijnen, M., & Zhang, C. (2021). Disparaged dads? A content analysis of depictions of fathers in U.S. sitcoms over time. *Psychology of Popular Media*, 10(2), 275–287. <https://doi.org/10.1037/ppm0000289>
- Seigneuret, J.-C. (Ed.). (1988). *Dictionary of literary Themes and Motifs*. Greenwood Press.
- Smith, C. J. (1997). Bodies and Minds for Sale: Prostitution in "Pretty Woman" and "Indecent Proposal." *Studies in Popular Culture*, 19(3), 91–99.



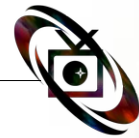
- Uther, H.-J. (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Academia Scientiarum Fennica.
- Voltaire, F. M. A. (1880). *Œuvres complètes de Voltaire. Vol. 37. Correspondance 1749-1753 [Complete works of Voltaire. Vol. 37. Correspondence 1749-1753]*. Garnier Freres. (In French).
- Бубнов, В. А. (2019). *Математические алгоритмы контент-анализа поэтических и прозаических текстов*. URSS.
- Ван, Л. (2023). *Новый взгляд на женский кинематограф: Феминизм, социализм и массовая культура в современном Китае*. Библиороссика.
- Данилевский, И. (2018). *Историческая текстология*. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1707-9>
- Делёз, Ж. (2022). *Кино. Ad Marginem*.
- Корте, Г. (2018). *Введение в системный киноанализ*. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1103-9>
- Леви-Строс, К. (1985). Как умирают мифы. В Д. А. Ольдерогге (Ред.), *Зарубежные исследования по семиотике фольклора* (с. 77–88). Наука.
- Леви-Строс, К. (2006). *Мифологии: В 4 томах*. ИД Флюид.
- Лотман, Ю. (1998). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Искусство.
- Метц, К. (2013). *Воображаемое означающее: Психоанализ и кино*. Издательство Европейского университета.
- Павлов, А. В. (2014). *Постыдное удовольствие: Философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа*. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
- Пропп, В. Я. (2021). *Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Русский героический эпос*. Азбука.
- Радаев, В. (2021). *Смотрим кино, понимаем жизнь. 19 социологических очерков*. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-2363-6>
- Силантьев, И. (2004). *Поэтика мотива. Языки славянской культуры*.
- Стюарт, Д. (2006). *Война за империю Дисней*. Альпина Бизнес Букс.
- Стюарт, Д. (2021). *Шайка воров с Уолл-стрит*. Интеллектуальная литература.
- Таршис, Е. Я. (2021). *Контент-анализ. Принципы методологии*. URSS.
- Фатеева, Н. А. (2006). *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*. Комкнига.
- Хантер, И. К. (2014). Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз». *Логос*, 5, 79–96.
- Хренов, Н. А. (2008). *Образы великого разрыва: Кино в контексте смены культурных циклов*. Прогресс-Традиция.
- Эйзенштейн, С. М. (2013). Дидро писал о Кино. В В. Д. Алташина (Ред.), *Д. Дидро: Pro et contra, антология* (с. 635–654). РХГА.
- Эльзессер, Т., & Хагенер, М. (2016). *Теория кино. Глаз, эмоции, тело. Сеанс*.



## References

---

- Afi's 100 Years...100 Passions. (2002). American Film Institute. <https://www.afi.com/afis-100-years-100-passions/>
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203829455>
- Andrews, E. (2020). Mythic Transformations on Screen: Cinderella Meets Galatea. In N. Darwood & A. Weedon (Eds.), *Retelling Cinderella: Cultural and Creative Transformations* (pp. 67–86). Cambridge Scholars Publishing.
- Baracco, A. (2017a). *Hermeneutics of the Film World*. Springer.
- Baracco, A. (2017b). Pretty Woman: The Film World as Dream. In *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation* (pp. 257–302). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-65400-3>
- Bruzzi, S. (2012). *Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203132203>
- Bubnov, V. A. (2019). *Mathematical algorithms for content analysis of poetic and prose texts*. URSS. (In Russian).
- Caputi, J. (1991). *Sleeping With The Enemy As Pretty Woman, Part II? Journal of Popular Film and Television*, 19(1), 2–8. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.9944102>
- Ceserani, R., Dominichelli, M., & Fasano, P. (2006). *Dizionario dei temi letterari [Dictionary of literary themes]*. Unione tipografico editrice torinese. (In Italian).
- Cooks, L. M., Orbe, M. P., & Bruess, C. S. (1993). The Fairy Tale Theme in Popular Culture: A Semiotic Analysis of *Pretty Woman*. *Women's Studies in Communication*, 16(2), 86–104. <https://doi.org/10.1080/07491409.1993.11089775>
- Daemmrich, H. S. (1995). *Themen und Motive in der Literatur. [Themes and motifs in literature]*. Basel. (In German).
- Dalla, R. L. (2006). *Exposing the “pretty woman” myth: A qualitative investigation of street-level prostituted women*. Lexington Books.
- Danilevsky, I. (2018). *Historical textology*. Publishing House of the National Research University Higher School of Economics. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1707-9> (In Russian).
- Defrance, A. (2008). Madame de Villeneuve , La Jeune Américaine et les contes marins (La Belle et la Bête), Les Belles Solitaires—Madame Leprince de Beaumont, Magasin des enfants: (La Belle et la Bête) [Madame de Villeneuve, The Young American and sea tales (Beauty and the Beast), The Solitary Belles—Madame Leprince de Beaumont, Children's Store: (Beauty and the Beast)]. In É. Biancardi (Ed.), *Bibliothèque des Génies et des Fées [Library of Genies and Fairies]* (Vol. 15, pp. 255–258). Champion. (In French).
- Deleuze, G. (2022). *Cinema. Ad Marginem*. (In Russian).
- Eisenstein, S. M. (2013). *Diderot wrote about Cinema*. In D. Altashina (Ed.), *D. Diderot: Pro et contra, an anthology* (pp. 635–654). RCHA. (In Russian).
- Elsesser, T., & Hagener, M. (2016). *Film theory. Eye, emotion, body. Session*. (In Russian).
- Erbland, K. (2015, March 23). *The True Story of Pretty Woman's Original Dark Ending*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/03/pretty-woman-original-ending>



- Farrell, K. (1998). *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Johns Hopkins University Press.
- Fateeva, N. A. (2006). *Intertext in the world of texts: Counterpoint of intertextuality*. Comkniga. (In Russian).
- Global Top 10. *Weekly Top 10 lists of the most-watched TV and films*. (2023, December 31). Netflix. <https://www.netflix.com/tudum/top10?week=2023-12-31>
- Graham-Smith, G. (1993). Sculptor or Sculpted? The Subversion of the Pygmalion Myth in *Pretty Woman: A New Dialectic*. *Myth & Symbol*, 1(1), 86–101. <https://doi.org/10.1080/10223829308565847>
- Greenberg, H. R. (1991). *Pretty Woman's Co-opted Feminism*. *Journal of Popular Film and Television*, 19(1), 9–13. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.9944103>
- Griswold, J. (2004). *The Meanings of "Beauty and the Beast": A Handbook*. Broadview Press.
- Hamburger, A., & Pramataroff-Hamburger, V. (2014). Die Hure als Heilige [The whore as saint]. In S. Doering & H. Möller (Eds.), *Mon Amour trifft Pretty Woman* (pp. 437–449). Springer Berlin Heidelberg. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-44986-4\\_31](https://doi.org/10.1007/978-3-642-44986-4_31) (In German).
- Hunter, Ia. Q. (2014). Beaver Las Vegas! A Fan's Defense of Showgirls. *Logos*, 5, 79–96. (In Russian).
- James, P. (2011). *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen: In Pursuit of the Perfect Woman*. Bloomsbury Publishing.
- Kelley, K. (1994). A Modern Cinderella. *Journal of American Culture*, 17(1), 87–92. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1994.00087.x>
- Khrenov, N. A. (2008). *Images of the great rupture: Cinema in the context of changing cultural cycles*. Progress-Tradition. (In Russian).
- Knaus, K. (2012). Emotions Unveiled: Romance at the Opera in *Moonstruck* (1987), *Pretty Woman* (1990) and *Little Women* (1994). *Musicological Annual*, 48(1), 117–128. <https://doi.org/10.4312/mz.48.1.117-128>
- Korte, H. (2018). *Introduction to systemic film analysis*. Publishing House of the National Research University Higher School of Economics. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1103-9> (In Russian).
- Lapsley, R., & Westlake, M. (1993). From Casablanca to *Pretty Woman*: The politics of romance. In A. Easthope (Ed.), *Contemporary Film Theory* (pp. 179–203). Routledge.
- Levi-Stross, K. (1985). How myths die. In D. A. Olderogge (Ed.), *Foreign studies on the semiotics of folklore* (pp. 77–88). Nauka Publ. (In Russian).
- Levi-Stross, K. (2006). *Mythologiques: In 4 Volumes*. Fluid Publishing House. (In Russian).
- Lotman, Y. (1998). Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. *Iskusstvo*. (In Russian).
- Madison, D. S. (1995). "Pretty Woman" Through the Triple Lens of Black Feminist Spectatorship: The Politics of Film, Gender, and Culture. In E. Bell, L. Haas, & L. Sells (Eds.), *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture* (pp. 224–235). Indiana University Press.
- Marshall, G. (1995). *Wake Me When It's Funny*. Newmarket Press.
- Marshall, G. (2012). *My happy days in Hollywood*. Crown Archetype.
- Mell, E. (2005). *Casting Might-Have-Beens: A Film by Film Directory of Actors*. McFarland.





- Metz, K. (2013). *Imaginative signification: Psychoanalysis and cinema*. European University Press. (In Russian).
- Murphy, T. P. (2015). The Frog Prince Genotype in *Pretty Woman* (1990). In T. P. Murphy, *From Fairy Tale to Film Screenplay* (pp. 66–101). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/9781137552037\\_8](https://doi.org/10.1057/9781137552037_8)
- Pavlov, A. V. (2014). *Shameful Pleasure: Philosophical and Socio-Political Interpretations of Mass Cinema*. Publishing House of the National Research University Higher School of Economics. (In Russian).
- Propp, V. Y. (2021). *Morphology of the magic fairy tale. Historical roots of the magic tale. Russian heroic epic*. Azbuka Publ. (In Russian).
- Radaev, V. (2021). *Watching movies, understanding life. 19 sociological essays*. Publishing House of the National Research University Higher School of Economics. <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-2363-6> (In Russian).
- Radner, H. (2010). *Neo-Feminist Cinema* (0 ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203855218>
- Riffe, D., Lacy, S., Watson, B. R., & Lovejoy, J. (2023). *Analyzing Media Messages: Using Quantitative Content Analysis in Research* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003288428>
- Ruti, M. (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781501319457>
- Scala, E. (1999). *Pretty Women: The Romance of the Fair Unknown, Feminism, and Contemporary Romantic Comedy*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 29(1–2), 34–45. <https://doi.org/10.1353/flm.1999.a395986>
- Scharrer, E., Warren, S., Grimshaw, E., Kamau, G., Cho, S., Reijven, M., & Zhang, C. (2021). Disparaged dads? A content analysis of depictions of fathers in U.S. sitcoms over time. *Psychology of Popular Media*, 10(2), 275–287. <https://doi.org/10.1037/ppm0000289>
- Seigneuret, J.-C. (Ed. ). (1988). *Dictionary of literary Themes and Motifs*. Greenwood Press.
- Silantiev, I. (2004). *Poetics of the motif. Languages of Slavic Culture*. (In Russian).
- Smith, C. J. (1997). Bodies and Minds for Sale: Prostitution in “*Pretty Woman*” and “*Indecent Proposal*.” *Studies in Popular Culture*, 19(3), 91–99.
- Stewart, D. (2006). *The war for the Disney empire*. Alpina Business Books. (In Russian).
- Stewart, D. (2021). *The gang of thieves from Wall Street*. Intellectual Literature. (In Russian).
- Tarshis, E. J. (2021). *Content analysis. Principles of methodology*. URSS. (In Russian).
- Uther, H.-J. (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Academia Scientiarum Fennica.
- Voltaire, F. M. A. (1880). *Œuvres complètes de Voltaire. Vol. 37. Correspondance 1749-1753 [Complete works of Voltaire. Vol. 37. Correspondence 1749-1753]*. Garnier Freres. (In French).
- Wang, L. (2023). *A new look at women's cinema: Feminism, socialism, and mass culture in contemporary China*. Bibliorossica. (In Russian).