Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
Cinema and Popular Culture Studies | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.751

The Carnivalization of the Superhero Film: The Antihero as a Figure of Cultural Transgression in the Context of Mikhail Bakhtin's Theory

Anastasia V. Kucherova

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia.
Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru ORCID https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Received: 29 March 2026 | Revised: 10 April 2026 | Accepted: 17 April 2026

Abstract

This article explores the transformation of superhero cinema in the first quarter of the twenty-first century and the rise of the antihero as a central figure in contemporary popular culture. Increasingly, superhero films depart from the classical model of the morally flawless savior, foregrounding protagonists who operate within zones of ethical ambiguity. This shift invites a reconsideration of the genre as a cultural mechanism that reflects both a crisis of the heroic narrative and broader changes in the collective imagination. Despite the popularity of antiheroic figures, the phenomenon remains undertheorized, particularly with regard to the systemic nature of carnivalesque strategies in the genre.

The study aims to identify the mechanisms of carnivalization in contemporary superhero cinema through close analysis of "Deadpool" (2016), "Joker" (2019), and "Birds of Prey" (2020), drawing on Mikhail Bakhtin's theory of carnival. The analysis shows that the antiheroes in these films enact key elements of the carnivalesque worldview: grotesque corporeality, profanation, eccentricity, and the inversion of hierarchies, – thereby destabilizing dominant narratives of heroism, masculinity, and social order.

This enables the genre to renew itself through the symbolic subversion of its own foundations; at the same time, however, carnivality proves to be inherently ambivalent, combining critical potential with full embeddedness in the logic of commercial production. The study further shows that the carnivalization of the genre constitutes a systemic cultural logic that cannot be reduced to any single studio or franchise. The article concludes that the antihero operates as a cultural symptom of a condition in which neither full acceptance nor radical rejection of the existing order is possible – a figure that holds popular culture in a productive state of ironic relativity and dialogism. The article is addressed to researchers in the fields of cultural studies, philosophy of culture, film studies, and media studies.

Keywords

Carnival; Carnivalization; Bakhtin; Antihero; Superhero Film; Popular Culture; Grotesque Body; Cultural Transgression; Inversion of Hierarchies; Laughter Culture

This work is licensed under a Creative Commons "Attribution" 4.0 International License
© 2026 Anastasia V. Kucherova

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
Исследования кинематографа и массовой культуры | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.751

Карнавализация супергеройского фильма: антигерой как фигура культурной трансгрессии в контексте теории М. М. Бахтина

Кучерова Анастасия Валерьевна

Институт философии РАН. Москва, Россия.
Email: kucherova-v-a[at]yandex.ru ORCID https://orcid.org/0009-0004-5965-3142

Рукопись получена: 29 марта 2026 | Пересмотрена: 10 апреля 2026 | Принята: 17 апреля 2026

Аннотация

В исследовании рассматривается проблема трансформации супергеройского кинематографа в первой четверти XXI века и возрастающей популярности антигероя как центральной фигуры массовой культуры. Современный супергеройский фильм все чаще отказывается от классической модели нравственно совершенного героя, обращаясь к персонажам, действующим в пространстве этической неопределенности. Это требует переосмысления жанра как культурного механизма, отражающего кризис героического нарратива и изменение коллективного воображения. Массовая востребованность антигероических образов свидетельствует о глубинных сдвигах в культурном сознании современного общества, однако теоретическое осмысление этого феномена остается недостаточным. В частности, слабо изученным является вопрос о системном характере карнавальных стратегий в супергеройском жанре. Цель исследования — выявить механизмы карнавализации в современном супергеройском кинематографе на материале фильмов «Дэдпул» (2016), «Джокер» (2019) и «Хищные птицы» (2020), определив специфику антигероя как фигуры культурной трансгрессии посредством обращения к теории карнавала М. М. Бахтина. В результате анализа установлено, что антигерои указанных фильмов последовательно реализуют ключевые категории бахтинского карнавального мироощущения (гротескную телесность, профанацию, эксцентричность, инверсию иерархий), функционируя как фигуры культурной трансгрессии, дестабилизирующие господствующие нарративы о героизме, маскулинности и социальном порядке. Это позволяет жанру обновляться через символическое подрывание собственных оснований, однако при этом карнавальность носит амбивалентный характер, т. к. соединяет критический потенциал с включенностью в логику коммерческого производства. Показано, что карнавализация жанра является системной культурной логикой, не сводимой к отдельной студии или франшизе. Сделан вывод о том, что антигерой выступает как культурный симптом состояния, при котором невозможны ни полное принятие, ни радикальное отрицание существующего порядка; он удерживает массовую культуру в продуктивном режиме иронической относительности и диалогичности. Статья адресована исследователям в области культурологии, философии культуры, киноведения и медиаисследований.

Ключевые слова

карнавал; карнавализация; Бахтин; антигерой; супергеройский фильм; массовая культура; гротескное тело; культурная трансгрессия; инверсия иерархий; смеховая культура

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0
© 2026 Кучерова Анастасия Валерьевна

Введение

За время своего существования комиксы и их экранные адаптации прошли путь от периферийного культурного феномена до ключевого медиума, посредством которого современное общество артикулирует свои культурные, социальные и политические установки. Исследования супергеройского кинематографа активно присутствуют в академической среде и встречаются в работах по культурологии, медиа- и киноисследованиям, политической теории и этике. Анализ жанра демонстрирует, что супергеройское кино функционирует как пространство осмысления вопросов власти, идеологии и политической культуры (Costello & Worcester, 2014), гендерных исследований (Cocca, 2016; Gray & Kaklamanidou, 2011), изучения процессов глобализации (Gray & Kaklamanidou, 2011), репрезентации гражданских ценностей (демократии, гуманизма, правосудия) (Hammonds K., 2021). Исследуется также связь супергероев с конкретными социально-политическими проблемами: миграционной политикой, наследием фашизма, экологическим кризисом (Wilson & Piatti-Farnell, 2023) и т. п. Исследования демонстрируют, как супергеройские истории соотносятся с политической и культурной средой их создания (DiPaolo, 2011), функционируют в качестве инструмента артикуляции вопросов безопасности и контроля (A. A. Adams, F. BenYoussef, B. Schneier, K. Murata, 2020), а также — как пространство реализации моральных добродетелей: мужества, смирения, жертвенности и ответственности (Yogerst, 2017).

Количество ежегодно выпускаемых супергеройских фильмов выросло от 1–4 в начале 2000-х до 5–12 в 2010-х — начале 2020-х, в общей сумме достигнув 191 фильма от ведущих студий к 2025 году (Nash Information Services, n. d.). Дж. А. Браун в монографии «Современный супергерой в кино и на телевидении» (2017) пишет, что «в XXI веке в Голливуде доминируют супергеройские франшизы <…> супергерои являются нынешней основой экономической стабильности, которая помогает поддерживать многомиллиардные империи» (Brown, 2017, p. 16). Уже к середине 2010-х годов двадцать супергеройских фильмов вошли в сотню самых кассовых картин всех времен, а с 2002 года хотя бы один супергеройский фильм неизменно присутствовал в топ-10 наиболее успешных релизов года. В 2014 году шесть из двенадцати самых кассовых фильмов принадлежали к супергеройскому жанру (Ibid.). Согласно исследованиям, подъем жанра пришелся на 2000-2019 годы, когда после событий 9/11 у аудитории возросла потребность в героических нарративах; кульминацией этого процесса стали «Мстители: Финал», вышедшие в 2019 году и собравшие в глобальном прокате рекордные 2,79 млрд. долларов (Wang & Cao, 2025, p. 139).

Параллельно с коммерческим триумфом произошла трансформация образности персонажей. Все чаще главная роль отводится фигурам, которые невозможно назвать традиционными героями: Дэдпул, Джокер, Харли Квинн, Каратель, персонажи «Отряда самоубийц» (2016, 2021) и «Пацанов» (2019 —

наст. вр.), — таков далеко не исчерпывающий перечень антигероев, демонстрирующих несвойственные жанру черты, среди которых аморальность, деструктивное поведение; такой персонаж может быть внутренне противоречив и склонен к неповиновению официальным властным институтам (Greenwood et al., 2020; Perreault, 2023; Wang, 2023). Антигерой рассматривается как промежуточная фигура между классическим героем и злодеем, не соответствуя всецело ни героическому идеалу добродетели, ни архетипу абсолютного зла: его отличает смертная природа, индивидуализированный моральный кодекс, скептицизм, готовность применять насилие как допустимое средство достижения цели. Важно, что при этом аморальность и деструктивность оказываются не отклонением, а структурной частью его нарративной функции (Freire Sánchez & Vidal-Mestre, 2022). Если традиционный супергерой был носителем твердых моральных убеждений и служил нравственным ориентиром, демонстрируя, что личный выбор способен изменить несправедливую реальность, то антигерой действует в пространстве этической неопределенности, где границы между добром и злом, порядком и хаосом оказываются размыты. Популярность подобного типа персонажей демонстрирует востребованность у зрителей не столько традиционных утешительных нарративов о торжестве справедливости, сколько желание проживания хаоса, насилия и разрушения в безопасном эстетическом пространстве. Антигерой — это фигура, обитающая на руинах героического нарратива, и его массовая востребованность требует осмысления.

Теоретической базой настоящего исследования является теория карнавала, разработанная М. М. Бахтиным (Бахтин, 1963; Бахтин, 1990), получившая чрезвычайно широкое распространение в современный гуманитаристике: она активно применяется в литературоведении, культурологии, киноанализе, гендерных и медиа-исследованиях, — вследствие чего привести даже фрагментарный перечень трудов, подтверждающих ее востребованность, не представляется возможным. Можно предположить, что продуктивность обращения к теории карнавала М. М. Бахтина обусловлена ее способностью схватывать культурные процессы, которые существуют в режиме одновременного утверждения и отрицания господствующего порядка. Карнавал у Бахтина — не просто конкретный исторический феномен — средневековый народный праздник — но аналитическая категория, необходимая для понимания особого типа культурного сознания, основанного на временном переворачивании официальных иерархий, амбивалентном смехе и гротескной телесности. В бахтинском карнавале представлена альтернативная онтология, где разворачивается «жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере “жизнь наизнанку”, “мир наоборот”» (Бахтин, 1963, с. 184): святое становится предметом пародии, авторитеты низлагаются, телесность выходит за границы норм, при этом смех выполняет функцию релятивизации, лишая социальные структуры их претензии на окончательность и стабильность. Добавим, что Бахтин

выделял четыре категории карнавального мироощущения: фамильярный контакт между людьми, эксцентричность, карнавальные мезальянсы, профанацию (карнавальные кощунства), — которые создают аналитическую оптику для понимания культурных феноменов, основанных на логике инверсии и трансгрессии (1963, с. 184).

При том, что применении бахтинской теории к анализу кино встречается часто, рассмотрение сквозь ее призму супергеройских фильмов относительно редко. Между тем бахтинская оптика применительно к последним обнаруживает особую продуктивность: жанр зафиксировал целый комплекс эстетических приемов — от пародийной иронии до визуального гиперэксцесса, — которые очевидно резонируют с бахтинской концепцией карнавала и гротеска. Кроме того, супергеройское кино как форма массового зрелища воспроизводит ту же амбивалентность, которая приписывается карнавалу: оно одновременно критикует и воспроизводит властные структуры, подрывает и укрепляет господствующие нарративы. Антигерои в данном случае могут быть рассмотрены как фигуры карнавального типа, в которых соединяются вышеуказанные карнавальные категории.

Выбор «Дэдпула» (2016), «Джокера» (2019) и «Хищных птиц: Потрясающая история Харли Квинн» (2020) в качестве основного корпуса исследования обусловлен несколькими взаимодополняющими причинами. Во-первых, все три фильма стали в свое время коммерчески успешными и спровоцировали широкий общественный резонанс, что свидетельствует об их способности артикулировать актуальные культурные запросы. Во-вторых, каждый из них воплощает различные аспекты бахтинской карнавальности, что будет показано ниже, в связи с чем последнюю можно рассматривать не как единичный прием, но как системную культурную логику современного массового кинематографа; также все три персонажа обладают «гротескным телом». Наконец, принадлежность к разным франшизам (20th Century Fox/Marvel для «Дэдпула», Warner Bros./DC для «Джокера» и «Хищных птиц») демонстрирует, что карнавализация супергеройского кинематографа не является феноменом, характерным лишь для одной студии или картины.

Дэдпул

«Дэдпул» (2016) режиссера Тима Миллера, собравший в прокате $783 млн при бюджете в $58 млн, неожиданно стал хитом: исследователи неоднократно высказывали мысль о том, что «популярность Дэдпула объясняется тем, что < … > он представляет собой исключение из сложившихся норм супергеройского жанра. Его образ заслуживает особого критического внимания, поскольку он резко контрастирует с большинством персонажей мейнстримного супергеройского пантеона» (Day, 2015, p. 41).

Фильм рассказывает историю наемника Уэйда Уилсона (в исполнении Р. Рейнольдса), который, заболев раком, соглашается подвергнуть себя серии

экспериментов на фабрике мутантов, в ходе пыток изуродовавших его внешность, но наделивших его способностью к регенерации. Став Дэдпулом, персонаж стремится отомстить обезобразившим его мучителям, из-за которых, как считает герой, он не может быть с любимой женщиной.

Фильм, получивший рейтинг R (запрещен до 17 лет), являет собой образцовой пример кинематографической реализации ключевых карнавальных стратегий. Одно из наиболее очевидных проявлений карнавальности в фильме — активное использование персонажем низовой лексики. Количественный анализ выявил в «Дэдпуле» 95 случаев дисфемизмов — бранных, непристойных и оскорбительных выражений, среди которых преобладают вульгаризмы, основной функцией которых является унижение адресата (Pretty Sitanggang et al., 2020, p. 126). Использование дисфемизмов, большинство которых имеют сексуальные коннотации, связано с реализацией и иных задач — достижением комического эффекта, эскалацией эмоционального напряжения, интенсификацией высказываний, репрезентацией индивидуальности персонажа и снижением степени формальности общения (2020, p. 126, 137). Схожие результаты были получены в аналогичной работе, авторы которой обнаружили в «Дэдпуле 2» 74 сленговых единицы, преимущественно относящиеся к обсценной лексике или словам религиозного характера, используемым в светском контексте, задачи которых, по мнению исследователей — создать узнаваемый речевой портрет персонажа, достичь комедийного эффекта и вербализовать интенсивные эмоциональные состояния (Nur & Rosida, 2020). Не менее значимым карнавальным элементом является гротескное тело Дэдпула, радикально контрастирующее с идеализированными супергеройскими телами (Супермен, Капитан Америка). После эксперимента, даровавшего ему способность к регенерации, кожа Уэйда покрылась ужасными шрамами, так что его тело буквально воплощает бахтинский гротескный реализм: в силу возможного и постоянно происходящего восстановления поврежденных тканей и потерянных органов оно принципиально не завершено, непрерывно трансформируется, умирает и возрождается, что и делает его носителем карнавального обновления (Бахтин, 1990, с. 34). Примечательно, что Дедпул не стесняется своего уродства и превращает его в предмет шуток. Маску он носит не для того, чтобы скрыть обезображенное лицо от окружающих, но чтобы не пугать свою возлюбленную Ванессу — что может рассматриваться как пародия на типичный супергеройский мотив скрытия героем своей личности для сохранения возможности нормальной человеческой жизни. Особенно показательна сцена, в которой Дэдпул, лишившийся руки, вынужден существовать с растущей на ее месте детской конечностью, что ставится для него поводом для многочисленных (и не всегда приличных) шуток. В связи с этим коротко добавим, что таким образом фильм превращает темы, которых общество часто избегает — например, травму и инвалидность, — в объект карнавальной игры, переосмысляя «нормальность» и одновременно являясь

инструментом критики доминирующей модели мужественности с ее характерными атрибутами — физической неуязвимостью и эмоциональной сдержанностью.

Итак, фильм последовательно культивирует особый низовой юмор, обращаясь к внешности персонажа, насилию, сексу и т. п. — всем тем проявлениям телесного низа, которые Бахтин описывал как основу грубого народного юмора. Систематическое использование табуированной в такого рода фильмах лексики трансформирует классический образ супергероя, т. е. карнавальная инверсия обновляет жанр: юмор и пародия здесь оказываются направлены на деконструкцию самого супергеройского мифа. Классический супергерой, как известно, мотивирован трагедией (убийство родителей Бэтмена, гибель дяди Человека-Паука), жертвует личным счастьем ради общественного блага, руководствуется бескорыстными побуждениями. Дэдпул последовательно переворачивает эти тропы: его мотивация носит сугубо эгоистический характер (вернуть «нормальное» лицо), он убивает врагов с явным удовольствием, ругается матом и непристойно шутит. Так, когда Дэдпул обращается к зрителю с вопросом: «Вы, наверное, задаетесь вопросом: “Почему на мне красный костюм?”», — он воспроизводит типичную экспозицию супергеройского фильма, но немедленно подрывает ее ироничным ответом: «чтобы враги не видели, как я истекаю кровью». В рамках карнавальной пародии «Дэдпул» смеется над претензией жанра на серьезность.

Фильм открыто пародирует и традиционную структуру истории: Дэдпул часто прерывает повествование, возвращается в прошлое, забегает вперед, комментирует события с позиции «после», порождая темпоральный хаос, что можно рассматривать не просто как стилистический прием, но как карнавальное разрушение официального времени — последовательности «начало-развитие-кульминация-развязка», которая структурирует традиционный героический миф. Наряду с нарушением темпоральности необходимо отметить и ломку «пространства» — границ между разными кинематографическими вселенными. Примером является введение в «Дэдпул 2» (вселенная X-Men) персонажа Кейбла, сыгранного Джошем Бролином — актером, одновременно исполнявшим роль Таноса в «Мстителях» (вселенная Marvel). В одной из сцен Дэдпул прямо обращается к Кейблу, называя его Таносом — именем злодея из конкурирующей франшизы, а также же шутит, что тот настолько мрачен, что, должно быть, попал в его фильм из вселенной DC — что карнавальным образом стирает границы между разными медийными пространствами, подчиняя их общей логике смеха.

Подобная метатекстуальность может быть интерпретирована в русле бахтинского понимания карнавала как особой формы культурного опыта, в которой временно отменяются традиционные иерархии и размываются границы между разными уровнями художественной реальности. Бахтин писал о мениппеи — жанре античной философской сатиры, для которой характерно

сочетание серьезного и комического, проверка философских идей в пародийных формах, рефлексия героя над условностью своего существования (Бахтин, 1963, с. 177–181). «Дэдпул» можно рассматривать как современную актуализацию этой традиции в формате массового кинематографа. Во-первых, в духе мениппеи герой подвергает смеховой проверке идеи жертвенности, героического долга и морального превосходства, доводя их до абсурдного предела. Кроме того, разрушение «четвертой стены» — условной границы между вымыслом и реальностью, героем и зрителем — становится, пожалуй, центральной карнавальной стратегией фильма. Постоянные обращения Дэдпула к зрителю и комментирование им происходящего подрывают иллюзию замкнутого художественного мира и переводят фильм в режим карнавальной игры. Это соответствует бахтинской идее о том, что карнавальное сознание не знает «разделения на исполнителей и зрителей» (1963, с. 183) — Дэдпул разрушает границу между ними, превращая зрителя в соучастника карнавального действа.

В итоге если в средневековом карнавале осуществлялось ритуальное развенчание власти и символическое «переворачивание» социального порядка, то в «Дэдпуле» аналогичному снижению подвергаются сами конвенции кинематографа: герой открыто демонстрирует искусственность происходящего и насмехается над механизмами кинопроизводства. Показательны в этом отношении вступительные титры, где имена создателей заменены уничижительными и гротескными характеристиками (напр., “directed by an overpaid tool”, в русском дубляже: «режиссер — козел с зарплатой до колен»), — что также можно рассматривать как характерное для карнавала снижение.

Карнавальный юмор «Дэдпула», однако, не исчерпывается деконструкцией жанровых конвенций, и в более широкой перспективе выступает как инструмент подрыва доминирующих идеологических структур, в частности, политических. Он функционирует как форма сопротивления биовласти, дестабилизируя логику контроля над телом и жизнью индивида. Так, М. Брейк показывает, что юмор Дэдпула становится попыткой противостоять фабрике мутантов — программе нелегальных медицинских экспериментов, в рамках которых у людей насильственно активируют суперспособности посредством создания экстремальных стрессовых ситуаций. Будучи подопытным участником этой программы, Дэдпул даже в условиях физического насилия и пыток продолжает иронизировать над своим антагонистом Аяксом: парадоксальным образом он дестабилизирует власть мучителя посредством юмора — его шутки разрушают авторитет Аякса даже в ситуации полного физического контроля над телом подопытного (Brake, 2024). Используя теоретический аппарат А. Грамши, исследователи подчеркивают: в то время как Аякс воплощает гегемоническую власть (Atthoriq, 2024, p. 21), манипулируя Уэйдом посредством медицинских экспериментов в рамках

корпоративной системы, стремящейся контролировать тело и жизнь человека, Дэдпул противостоит ей через юмор и отклоняющееся поведение, что можно интерпретировать как форму контр-гегемонии и критику капиталистической логики, превращающей человека в ресурс и объект манипуляций. Отсюда карнавальность фильма обретает явное политическое измерение, которое реализуется на двух уровнях. Насмешки Дэдпула над авторитетами — киностудией, супергероями, самим жанром и в целом дискурсами нормы, контроля и подчинения — рассматривается как форма скрытого сопротивления в смысле концепции скрытых и публичных транскриптов Дж. Скотта (Atthoriq, 2024): они формируют альтернативный дискурс, подрывающий официальную идеологию супергеройства и властные структуры; «нарратив “скрытого транскрипта” всегда насыщен элементами карнавальной субкультуры, это та сфера, где циркулирует “неофициальное” и “смеховое” в бахтинском смысле слова» (Березняков, 2012, с. 59). Напротив, насильственная месть Аяксу и финальное убийство злодея представляют собой уже открытую форму сопротивления, переходящую в прямую конфронтацию, в итоге Дэдпул как карнавальная фигура объединяет оба типа сопротивления одновременно. Характерно, что обе эти стратегии — как насмешка, так и прямое действие — оказываются неразрывно связаны со смехом и карнавальным переворачиванием иерархий.

Таким образом, карнавальное поведение Дэдпула не является бессмысленным, но, напротив, раскрывает новые уровни социального и культурного критицизма. Фильм последовательно подвергает снижению и переосмыслению ключевые элементы доминирующего супергеройского дискурса: жанровые конвенции героического повествования, традиционную модель маскулинности, идеализированное представление о теле, а также устойчивые способы легитимации насилия и связанные с телом формы контроля над субъектом. Вместе с тем критический импульс фильма оказывается включен в логику капиталистического производства: «Дэдпул» является коммерческим продуктом корпоративной индустрии (Marvel и 20th Century Fox), которая не только позволяет, но и поощряет насмешку над собой, поскольку это оказывается экономически выгодным (Eagleton, 1981; Эко, 2007).

Тем не менее факт, что подобная насмешка оказывается возможной и находит массовую аудиторию, свидетельствует о расширении пространства для альтернативных нарративов в рамках мейнстримного кино: карнавальные стратегии фильма открывают возможность для критического отношения к жанровым конвенциям и идеологическим структурам, их поддерживающим. В итоге можно предположить, что карнавальная функция «Дэдпула» заключается не в тотальном ниспровержении супергеройской мифологии, но в ее освежении и обновлении через смех. Примечательно, что успех «Дэдпула» отразил и усилил более широкую тенденцию к ироническому переосмыслению супергеройского жанра («Стражи Галактики» (2014), «Тор: Рагнарек» (2017), «Лего Фильм: Бэтмен» (2017), «Шазам!» (2019)), что указы-

вает на желание зрителей не только размышлять о справедливости, но смеяться над неприкосновенными прежде темами, освободиться от пафоса и серьезности супергеройского мифа.

Джокер

«Джокер» (2019) Тодда Филлипса наиболее радикально переосмысляет супергеройский нарратив, карнавальным образом осуществляя инверсию классической оппозиции герой/злодей. Фильм рассказывает о превращении неудачливого комика Артура Флека в одного из ключевых персонажей супергеройского пантеона — Джокера, который, в отличие от других кинематографических воплощений, в данном случае является протагонистом. Каждый поворот сюжета связан со столкновением Артура с различными формами социальной несправедливости, постепенно формирующими у него жажду мщения и обретение своего «я» в Джокере, образ которого традиционно связан с клоунскими атрибутами. Применяя концептуальный аппарат М. Бахтина, можно обнаружить, что фильм последовательно реализует карнавальную логику инверсии, где клоунский образ становится инструментом разрушения официального дискурса и обнажения условности социального порядка.

Примечательна уже сама по себе символика клоуна, образ которого восходит к комедии дель арте и архетипу трикстера — типично карнавального персонажа, противника границ, одна из функций которого — переворачивать привычный порядок вещей, включать «в рамки дозволенного опыта недозволенного» (Радин, 1999, с. 257). Соответственно, в фигуре Джокера этот архетип проявляется через хаос, который Артур сеет в упорядоченном, но лицемерном обществе Готэма: его «проказы» в виде актов насилия и бунта изменяют сложившийся порядок, разоблачая хрупкость социальных норм и предлагая альтернативный взгляд на реальность. Важно, что Джокер здесь теряет своего классического антагониста — Бэтмена, и его подрывное поведение направлено против официальной культуры: проблемы Артура социально обусловлены, к породившим их условиям и обращен его разрушительный потенциал, карнавальным образом реализуемый через смех и пародию.

Смех героя — изначально непроизвольный и патологический — обретает контркультурную силу постепенно: если в начале фильма он функционирует исключительно как симптом психического расстройства и маркер исключенности из социума (неконтролируемый хохот Артура провоцирует агрессию окружающих, из-за чего он вынужден показывать карточку с объяснением своего состояния), то по мере развития фильма он превращается в активный инструмент разрушения официального дискурса. Бахтин писал, что карнавальный смех «включает в себя момент победы <…> над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает» (1990, с. 106); в фильме он становится оружием против персонажей, воплощающих официальную культуру Готэма:

банкиров, комика Мюррея Франклина, капиталиста Томаса Уэйна. Так, в сцене конфликта в метро непроизвольный смех Артура интерпретируется банкирами как провокация, из-за чего они начинают избивать его. В итоге Артур убивает этих представителей элиты, которые в данном случае оказываются побеждены не только буквально, но и символически при посредстве смеха. В итоге, после неудачных попыток присоединиться к официальной культуре, Артур становится ее разрушителем.

У Бахтина карнавал неотделим от пародии — иронического повторения общеупотребительного языка, создания двойников (1963, с. 187), при котором карнавальный плут «пародийно перерабатывает дискурс других людей так, чтобы лишить их силы <…> чтобы высмеять их язык и таким образом превратить то, что было прямым дискурсом, в легкую самопародию» (Hoy, 1992, p. 771). Неудачные стендап-выступления Артура — не просто провал начинающего комика, но вторжение «низкого» народного языка в сферу «высокой» культуры телевизионного шоу: Артур, «как “неофициальный” шут, хотя сначала и непреднамеренно, превращает шутки в безвкусные, дрянные непристойности. Шокированная реакция аудитории, особенно на шоу Мюррея, иллюстрирует контркультурную силу его острот» (Javanian & Rahmani, 2021, p. 52). Перед убийством ведущего (переход к которому осуществляется также через шутку) Артур заявляет: «Все вы, система, которая так много знает, — вы решаете, что правильно или неправильно. Точно так же, как ты решаешь, что смешно, а что нет!» — что становится прямым обвинением монологизма официальной культуры, которая присваивает себе право определять границы допустимого смеха, а значит — и границы свободы.

Второй уровень пародии — высмеивание капиталистического иерархического порядка, воплощенного в фигуре бизнесмена Томаса Уэйна — олицетворения официальной серьезности. В логике деконструкции пародия в этом случае раскрывает внутренние механизмы и мифологические основания сложившегося классового неравенства, маскируемого риторикой благотворительности и социальной ответственности. Так, речи Уэйна, в которых он обещает «спасти Готэм», сидя в роскошном театре, монтажно контрастируют со сценами насилия и бедности на улицах; в фильме в принципе неоднократно сопоставляется роскошь с нищетой. При этом сам язык элиты становится объектом пародийного переворачивания: когда Уэйн в телеинтервью называет протестующих «клоунами», Артур и толпа буквализируют эту метафору, надевая клоунские маски и превращая уничижительную характеристику в символ протестов, — в карнавальной логике серьезность разрушается, власть показывается как смешная, неестественная, неустойчивая. Примечательно, что пронизывающее фильм насилие, которое претерпевает Артур, связано в основном с действиями привилегированного класса, для которого бедняки подобны крысам, наводнившим улицы (Ghorab & Harize, 2022, p. 95). Разворачивание ключевых сцен в городском пространстве, насыщенном мусором и

пронизанном ощущением упадка, также визуально усиливает репрезентацию классового конфликта как системного и повсеместного. Отсюда столкновение Артура с представителями власти уже не является исключительно его личной проблемой, и «на этот раз борьба идет не о символическом противостоянии добра и зла. Вместо этого борьба становится намного глубже, поскольку мы видим в Джокере не злодея, а антигероя, бросающего вызов культуре, которая маргинализировала состояние и боль его самого и таких, как он <…> Джокер — это не просто очередной фильм о супергероях, а серьезная критика реальной культуры, которая противостоит тем, кого считают никчемными, рассказанная на этот раз с точки зрения злодея» (Javanian & Rahmani, 2021, p. 54).

Таким образом, примечательным изменением в конвенции жанра является изначально ущемленное положение Артура и тот факт, что именно социальные проблемы приводят его к превращению в Джокера. Важность ключевой для карнавала телесности его образа подчеркивается ролью танца, являющегося ключевым инструментом трансформации персонажа, который «перестраивает свое тело через спонтанные, эмоционально насыщенные танцы» (Howell, 2021, p. 80). В духе гротескного реализма худоба Артура, выпирающие кости, его изможденность, шрамы на спине, неконтролируемые конвульсии при смехе, — буквально визуализируют бахтинскую концепцию незавершенного тела, что резко контрастирует со здоровыми телами его антагонистов. Связанная с телом логика распространяется и на психологический уровень: насилие, совершенное в отношении Артура в детстве, оказывается записано на нем как буквально (шрамы), так и метафорически (возникшее психическое расстройство), что помещает «Джокера» в традицию современного биополитического дискурса, где тело становится объектом власти и одновременно — полем сопротивления ей (работы М. Фуко, Дж. Агамбена, Р. Эспозито и др.).

Места и время этого сопротивления в фильме также карнавализированы. Так, именно в метро — подземном пространстве (символика низа), лиминальной зоне между домом и работой, Артур совершает первое убийство, запуская процесс, который в конце фильма приведет к городскому бунту. Ключевые сцены картины вообще разворачиваются в туалете: в рамках рассмотрения телесного низа как зоны карнавального обновления, туалет — пространство, ассоциированное с «грязным» и «низким» — становится ареной рождения Джокера, обретения им субъектности и силы (Ghorab & Harize, 2022, p. 98). Одним из наиболее ярких примеров карнавализации является инверсия символики лестниц: вопреки конвенциям кинематографа, движение вверх (как в буквальном смысле — подъем к квартире матери, так и символически — попытки Артура «поднять» свой статус и получить общественное признание) оказывается источником страдания, спуск же — особенно в культовой сцене танца на лестнице, где уже полностью превратившийся в Джокера герой

ликующе движется вниз под музыку — становится освобождением и обретением самости, что также можно рассматривать как критику общественного устройства (Javanian & Rahmani, 2021, p. 49). Интересным элементом хронотопической карнавализации, который отмечают исследователи, является и остановка времени в фильме: все часы указывают на 11:11, «что подчеркивает вневременный характер карнавала» (2021, p. 50). Это, безусловно, маркер утопического; Бахтин писал о карнавале как о времени, когда жизнь «выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы» (1990, с. 103).

В кульминации разворачивается бунт: вдохновленная героем толпа в масках клоунов устраивает погром, выступая против правящего класса. Визуальный ряд финальных сцен амбивалентен: Джокер ликующе возвышается на капоте полицейской машины, окруженный аплодирующей ему толпой, при этом показаны горящие улицы, разбитые витрины, насилие. Двойственность финала отражает критическая рецепция фильма. С одной стороны, в анализе присутствует скептическое отношение к карнавальному измерению протеста. Карнавал рассматривается как санкционированное властью событие (Eagleton, 1981, p. 148), он не ведет к подлинному обновлению общественных структур, а лишь временно снимает социальное напряжение, функционируя как пространство «утопичной свободы», в связи с чем было бы ошибочно придавать чрезмерное значение реальной роли народных масс (Javanian & Rahmani, 2021, p. 45–46): после завершения карнавального действа общество неизбежно возвращается к своему исходному состоянию, что «ставит зрителей перед удручающим выбором между перспективой анархии и сохранением существующего положения вещей» (Doidge & Rosenfeldt, 2022, p. 75); кроме того, фильм подвергается критике за склонность редуцировать сложные социальные проблемы до упрощенных экономических причин (Ibid.)

Вместе с тем в исследовательской литературе представлен и альтернативный взгляд, подчеркивающий эмансипаторный потенциал карнавального начала. Т. Иглтон пишет, что карнавал функционирует как «своего рода фикция: временная ретекстуализация социальной формации, которая разоблачает ее “фиктивные” основания» (Eagleton, 1981, p. 149), т. е. карнавальный бунт, даже будучи временным, выполняет критическую функцию деконструкции официального дискурса, обнажая произвольность властных структур и показывая возможность иного мироустройства. В связи с этим Джокер рассматривается как «надежда общества» и «революционный лидер» (Brown, 2021, p. 11). Сторонники этой интерпретации подчеркивают, что сама суть народной карнавальной традиции заключается в отрицании рационализма и утилитарной практичности, а позитивная роль персонажа усматривается в его отказе от позиции лидера протестного движения: в отличие от официальной культуры с ее иерархическими структурами, Джокер воплощает принцип децентрализованного «народного тела», несовместимого с любой формой

авторитарной организации (Javanian & Rahmani, 2021, p. 46). Представляется важным также подчеркнуть, что в бахтинской перспективе критический потенциал карнавала заключается в обнажении условности любого социального порядка, и в этом смысле финальный бунт в «Джокере» не следует понимать как проект реального социального обновления.

В итоге единый ответ на вопрос, ведет карнавал к обновлению или хаосу, в исследовательской литературе отсутствует. А. Куриел артикулирует эту двойственность: «Артур Флек — и, следовательно, толпа тоже — колеблется между фигурой клоуна-бунтаря, выступающего против истеблишмента, анархиста, вовлеченного в классовую борьбу, и мстительным клоуном, заботящимся о ранимой белой жизни» (Kuryel, 2021, p. 83), что лишь усиливает карнавальную природу фильма в силу соединения в нем противоположных начал: Джокер — одновременно жертва и агрессор, освободитель и террорист. Р. Стэм в своей классической работе «Подрывные удовольствия: Бахтин, культурная критика и кино» (“Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film”, 1989) отмечал, что

> «бахтинская оксюморонная карнавальная эстетика, в которой все чревато своей противоположностью, подразумевает альтернативную логику неисключающих противоположностей и постоянного противоречия, которая выходит за рамки монологического мышления по принципу “истина или ложь”» (Stam, 1989, p. 22).

Представляется, что именно это придает многомерность фильму и позволяет зрителям различных политических взглядов и культур проецировать на Джокера собственные переживания, что делает его явлением глобального культурного значения.

В связи с этим интересно отметить своеобразный выход персонажа за пределы кинематографического нарратива в сферу реального политического действия. В главе из сборника «Разбирая Джокера» (“Breaking Down Joker”, 2022), посвященной связи фильма с арабскими революциями, описывается, как протестующие в Алжире, Ливане, Ираке, Египте (и Гонконге) в выступлениях использовали образ Джокера, накладывая характерный для него грим и надевая маски, создавая изображения, на которых он помещался в местные реалии (от рынков Багдада до медин Танжера), в связи с чем «в арабском мире этот персонаж практически стал архетипической революционной фигурой» (Ghorab & Harize, 2022, p. 92). Примечательно, что это транснациональное присвоение образа Джокера произошло вопреки его устойчивой ассоциации с западным культурным контекстом: для арабского зрителя Готэм функционировал как гетеротопия, символизирующая все коррумпированные государства (Ibid, p. 91). Перформативный характер выступлений — нанесение грима, танцы, юмористические лозунги, — воплощали карнавальную логику инверсии и десакрализации власти, в рамках которой смех становился способом «бросить вызов иерархии, уменьшить страх и создать радостное, привлекательное альтернативное пространство» (Takovski, 2019, цит. по: Ghorab & Harize, 2022,

p. 97). Это позволяет в определенной степени говорить о выходе карнавала за пределы художественного текста и его воздействии на реальные социальные процессы, что представляет собой примечательную импликацию бахтинской теории.

Хищные птицы: Потрясающая история Харли Квинн

Образ Харли Квинн открывает возможность для анализа гендерного измерения карнавала в супергеройском кинематографе. Фильм (реж. Кэти Янь, 2020) начинается с краткого изложения биографии героини: от травматичного детства до получения докторской степени по психиатрии и работы в лечебнице Арнхейм, где произошло ее знакомство с Джокером, ради любви к которому Харли совершила символический акт самоотречения — прыжок в котел с кислотой, трансформировавший ее психику до необходимого персонажу-антигерою состояния безумия. Ключевой акцент повествования связан с расставанием Харли и Джокера, обнажающем структуру зависимости героини: в рамках этих отношений она пользовалась неприкосновенностью, и жители Готэма продолжали долгое время бояться ее, не веря в долгосрочность разрыва. Таким образом, зависимость Харли от Джокера раскрывается не только как личностно-психологическая проблема, но и как социальная детерминанта, определяющая ее положение в обществе. Стремясь показать свою самостоятельность, Харли взорвала завод — известный всем символ их с Джокером любви, что стало отправной точкой основного нарратива: на героиню открылась охота, и началось ее противостояние со злодеем Романом Саенисом, в ходе которого Харли, объединившись с другими женщинами-изгоями, спасла укравшую необходимый Роману бриллиант девочку, обретя тем самым новое измерение субъектности.

Во-первых, специфически женскую версию карнавального гротеска представляет репрезентация тела Харли Квинн: в отличие от мужских гротескных тел (шрамированного Дэдпула, анорексичного Джокера), в которых подчеркивается уродство, гротеск Харли связан с яркостью, нарушением приличий и избыточной женственностью. В работе «Пол, который не единичен» Л. Иригарей сформулировала идею женского мимесиса как тактики сопротивления фаллологоцентризму. Женский мимесис, согласно Иригарей, — это не пассивное воспроизводство навязанных женщинам стереотипов, но гиперболизирование, обнажающее их искусственность (Irigaray, 1985, p. 76). В патриархальной логике женское тело должно быть соблазнительным, но не вызывающим, Харли же нарушает это правило, ее сексуальность избыточна, нефункциональна, гипертрофирована: яркие волосы, короткие блестящие шорты, футболка с надписью “Caution”, массивные серьги, детские резинки для волос, — это костюм, который кричит о себе как о костюме и является тем, что Иригарей называет «женским избытком» — отказом вписываться в мужскую экономию желания. Харли носит не функциональную

одежду супергероини (наподобие латексного костюма), но скорее карнавальный наряд — где один сапог может быть без каблука — встраивающий телесность в логику нарочитого нарушения норм. Исследователи описывают ее костюмы как «карнавальную форму панк-стиля и стиля бондажа» (Geczy & Karaminas, 2019, p. 176), прослеживая происхождение Харли от Арлекина в комедии дель арте: «Подобно традиционному Арлекину, Харли Квинн лжива, остроумна, полна мрачного озорства, излучает избыток сексуальной энергии и является символом хитрости и игры» (Ibid., p. 175), в фильме же «новая Квинн теперь уверена в себе и сексуально напориста» (Ibid.).

Вопреки стереотипам классического Голливуда с доминирующим в нем изображением женского тела как идеально подтянутого и лишенного телесных потребностей, героиня постоянно ест — сэндвичи, хлопья, бургеры. Бахтин подчеркивал, что тело в карнавале — неготовое, оно «раскрывает свою сущность <…> только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение» (Бахтин, 1990, с. 33). Это оказывается буквально воплощено в образе Харли, которая во время погони оберегает бутерброд с таким неистовством, с которым оберегала бы свою жизнь, и с удовольствием вгрызается в него в финале фильма. Такая гиперболизация являет собой типичный карнавальный механизм: профанное возводится в ранг сакрального, порождая одновременно комический и дестабилизирующий эффект, что объясняет, почему «большая часть преобразующего потенциала Харли Квинн проистекает из обращения к карнавальной традиции» (Burke, 2021, p. 1). Ее тело отказывается быть идеальным объектом male gaze (Малви, 2000), оно голодно и избыточно.

Пародия на male gaze встречается во многих сценах фильма: например, в эпизоде драки в полицейском участке камера фокусируется не на привлекательности Харли, но на хаотичности и абсурде происходящего. Комплементарную перспективу к идеям Иригарей предлагает Дж. Батлер через концепцию перформативности гендера. В «Гендерном беспокойстве» она утверждает, что гендер — это не природная сущность, но эффект повторяющихся перформативных актов, «многократная стилизация тела, серия актов, повторяемых внутри весьма жестких регуляторных в рамок и со временем остывающих, производя видимость субстанции, своего рода природной сущности» (Батлер, 2022, с. 94). Когда Харли совершает насилие, она цитирует мужскую агрессивность, но с избытком: ее насилие яркое, театральное, сопровождается смехом и цветными дымовыми шашками, — это насилие пародийно, оно знает, что цитирует мужское и делает это видимым.

Итак, карнавальная эстетика в фильме используется для деконструкции гендерных конвенций супергеройского жанра и создания пространства феминистского нарратива. Уже в завязке фильма в соответствии с бахтинскими идеями о карнавальном переворачивании иерархий, Джокер — метафорический король хаоса, всегда занимающий центральное место в мужских историях

(фильмы 1989, 2008, 2019 гг.) — оказывается низведен до статуса «бывшего», упоминаемого лишь вскользь. На протяжении фильма Харли приходится отстаивать свою субъектность во враждебной социальной среде, где она оказывается маргинализирована, несмотря на ее престижное образование и профессию психиатра: общество видит в ней лишь жертву токсичных отношений, вынуждая ее к борьбе за самоопределение (Qodarain, 2021), что переходит в карнавальное переосмысление маскулинности — атрибута традиционно мужского, но здесь присвоенного женщиной для разрушения гендерных стереотипов (Hutabarat et al., 2020, p. 66–67). Исследователи отмечают ключевые маркеры маскулинности Харли: смелость и готовность рисковать; силу, агрессивность и владение разным оружием; независимость и влияние — что подтверждается анализом конкретных сцен (2020, p. 81). Таким образом, фильм сознательно насмехается над тропом «женщина как награда/жертва»: «“Хищные птицы” стремится вытеснить мужского героя как главенствующую фигуру в кинематографе супергеройского жанра» (Rahmawati et al., 2021, p. 121). Также Харли объединяется с четырьмя другими женщинами, что представляет собой инверсию традиционной мужской команды супергероев и создает карнавал вокруг коллектива (Бахтин подчеркивал, что карнавал — это коллективное событие, где индивидуальность растворяется в массе (Бахтин, 1990, с. 12)).

В фильме присутствует и карнавальная сниженная лексика, причем соотнесенность с женским персонажем усиливает ее норморазрушающую функцию. В «Хищных птицах» исследователи выявили несколько типов нецензурных слов и выражений (Andika & Setyawan, 2024; Syahla & Hartati, 2023), которые используются для выражения личных эмоций, оскорблений, создания юмористического эффекта и обозначения намерений говорящего, усиления эффектности речи (Andika & Setyawan, 2024, p. 610). Предпринятый в другом исследовании аналогичный анализ выделяет двадцать два типа стратегий неучтивости в речи Харли, среди которых доминирует позитивная неучтивость (7 из 22 случаев), направленная на ущемление чувства собственного достоинства собеседника, его стремления быть принятым и уважаемым (Yulianti, 2023, p. 11, 22). Данная стратегия функционирует как совокупность речевых актов, основанных на использовании табуированной лексики, ироническом унижении и игнорировании собеседника, а также намеренном создании дискомфорта, что позволяет Харви утверждать собственное превосходство и власть над другими персонажами. Подобная стратегия соотносится с бахтинским понятием профанации — безнаказанного нарушения религиозных и иных социальных норм в пространстве карнавала, где брань, богохульство и святотатство становятся формами символического обновления (1990, с. 23). Характерный для Харли юмор строится на неожиданных сопоставлениях и реконтекстуализации, например, когда она шутит в опасной ситуации, что «не только создает юмористический эффект, но и возвышает Харли Квинн

над ее оппонентами, представляя ее как “эдированного” человека, способного побеждать не только физически, но и интеллектуально» (Jürgens et al., 2024, p. 848).

Карнавальная логика смены авторитетов достигает кульминации в сцене противостояния героини с ее главным антагонистом, где Харли предстает как хаотичная, смеющаяся шутовская фигура в ярком, карнавально-гротескном костюме, а убийство ею противника сопровождается взрывом красок и фейерверком, что отсылает к мотиву низложения короля и символически освобождает Харли для новой самодостаточной жизни. В итоге она утверждает свою субъективность и независимость, причем делает это выходя за рамки заранее навязанных ролей (жертвы, злодейки, ученой, возлюбленной), а ее эксцентричность, непредсказуемость, гротескный вид и поведение, как и другие перечисленные карнавальные атрибуты, в совокупности демонстрируют условность социальных категорий, которые общество стремится навязать индивиду.

Интересно, что, как и в случае с Джокером, карнавальность Харли Квинн не исчерпывается рамками фильма, продолжаясь в практиках фанатского присвоения. Респонденты соответствующих исследований назвали три причины привлекательности Харви для косплея — возможность достоверно воспроизвести ее образ, присущие ему разнообразные характеристики и веселье (Burke, 2021, p. 7), подчеркивая, что «Харли Квинн допускает любое количество интерпретаций» (2021, p. 8) в силу соединения в ней самых разных начал («она в некотором роде психованная и творческая, но дерзкая»; «у нее почти раздвоение личности, и она как бы просто переключается между ними»; «у нее непостоянная натура, которую так трудно определить» (2021, p. 4)). Р. Стэм указывает, что «Бахтина больше интересует символическое опрокидывание социальных иерархий в рамках своего рода оргиастического эгалитаризма» (Stam, 1989, p. 89-90), и косплей Харли создает это эгалитарное пространство, в котором фанаты, в отличие от работы с другими комиксными персонажами, не чувствуют давления канона. Как писал Бахтин, карнавал — это «вторая жизнь народа, организованная на начале смеха» (1990, с. 13) и Харли Квинн активно живет такой второй жизнью.

Вместе с тем успех этой карнавальной стратегии не следует переоценивать: образ Харли Квинн обнаруживает противоречивость, укорененную в самой природе женского гротеска. Исследователи этой проблематики (в частности М. Руссо, П. Сталлибрасс и А. Уайт), указывают на парадоксальность положения женщины, выносящей гротескную телесность в пространство зрелища: если мужское тело становится гротескным только при явных отклонениях, то на женском теле всегда заранее «лежит печать гротескных ассоциаций» (Граната, 2024, с. 37), в результате чего оно по определению оказывается за пределами телесной нормы. Одновременно теоретиками признается продуктивный потенциал такого присвоения: гротеск открывает возможность для критического переосмысления самих границ «нормы» и

«отклонения», позволяя подвергнуть сомнению господствующие стандарты телесности и поведения. В связи с этим М. Руссо рассуждает о женщине, которая не боится «выставить себя на показ» и потому всегда рискует стать объектом осуждения (Russo, 1994, p. 53). Харли не стыдится делать из себя зрелище, однако неочевиден ответ на вопрос: является ли ее «бесстыдство» действительно подрывающим господствующие нормы — или лишь ожидаемым перформансом для зрителей, потребляющих подобный тип контента. Эта амбивалентность особенно ярко артикулируется в исследовании, авторы которого связывают образ Харли с феминизмом третьей волны, где женщины реаппроприируют порнографические элементы для выражения агентности (Geczy & Karaminas, 2019, p. 176). Харли Квинн представляет собой противоречивую фигуру, которая воплощает феминистскую идею сильной женщины, разрушающей традиционные гендерные роли, при этом в то же время рискует стать просто объектом мужского взгляда (2019, p. 185). К. Кларк обнаруживает эту двойственность в сцене исполнения песни “Diamonds Are a Girl’s Best Friend”, где проблематика женской экономической зависимости от мужчин становится предметом рефлексии. Исследовательница связывает эту сцену с наследием Мэрилин Монро и Мадонны, чьи образы одновременно демонстрируют женскую уязвимость и разрушают стереотипы, становятся бунтом против объективации (Clarke, p. 451–452, 459), в связи с чем можно резюмировать, что образ Харли Квинн не подводит черту под однозначным решением проблем неравенства, но скорее становится пространством для их артикуляции и коллективного смеха над абсурдностью патриархальных норм.

Выводы

Рассмотрение антигероев супергеройского кинематографа через призму бахтинской теории карнавала позволяет выйти за пределы анализа отдельных художественных приемов и обратиться к более общим сдвигам в культурных механизмах современного массового воображения. Карнавал в данном контексте выступает не как исторически локализованная форма народной смеховой культуры, но как универсальный способ символической дестабилизации, становящийся востребованным в кризисных условиях. Экономический анализ супергеройского жанра обнаруживает устойчивую закономерность: зародившись во время Великой депрессии, традиционно он процветает в периоды социальной нестабильности — после событий 11 сентября 2001 года, в разгар финансового коллапса 2008 года — в то время, когда супергеройские нарративы дают зрителям пространство, где можно скрыться от внешних проблем и выстроить компенсаторную идентификацию с героическими персонажами, наделенными способностью восстанавливать нарушенный порядок (Wang & Cao, 2025, p. 141). При этом, как отмечает Дж. Браун, на фоне возникших в период 2010-х гг. разговоров о возможной усталости аудитории от супергеройских фильмов, последние показали в то время не только суще-

ственный количественный рост, но и эстетическую диверсификацию: успех картин, радикально отклоняющихся от присущих жанру клише — таких как «Дэдпул» (2016) — продемонстрировал его жизнеспособность при условии постоянного обновления (Brown, 2017, p. 150–156). Антигероический нарратив и карнавализация оказались именно такой транформационной стратегией, которая позволяет жанру отвечать изменяющимся культурным запросам.

Если популярность супергеройского кино коренится в коллективных тревогах и стремлении к символическому решению социальных проблем, то антигерой представляет собой фигуру, посредством которой эти тревоги артикулируются. В его образе отражается противоречие между традиционными ожиданиями от героя как спасителя и невозможностью реализации этой миссии в рамках существующего социального порядка: классический супергерой воплощал культурную фантазию о том, что моральный поступок даже отдельного индивида способен восстановить справедливость в мире, антигерой же артикулирует утрату веры в эту возможность. Так, Дэдпул демонстрирует иронически-циничное отношение к самой концепции героизма и механизмам кинопроизводства; Джокер визуализирует превращение жертвы системного насилия в того, кто обращает это насилие против породивших его институтов; образ Харли Квинн обнажает сложность достижения женской самостоятельности в обществе, где еще сильны патриархальные отношения.

Антигерой в этой перспективе предстает не как революционный субъект трансформации официального порядка и не как фигура подлинной эмансипации, а скорее как культурный симптом специфического состояния сознания, в котором оказываются невозможны ни полное некритическое согласие с существующим устройством общества, ни его радикальное и окончательное отрицание. Карнавальность антигероя заключается не в реальном разрушении системы, а в постоянном символическом напоминании о ее исторической условности, сконструированности и некоторой уязвимости. Возможно, именно поэтому фигура антигероя столь устойчиво занимает центральное место в структуре современной массовой культуры: она позволяет зрителю критически относиться к существующему порядку, не обязывая предлагать взамен конкретную альтернативу, — и карнавальная логика проявляется здесь не в обещании катарсического обновления, а в постоянном удержании культурного пространства в состоянии смеховой относительности, амбивалентности и незавершенности.

Применение бахтинской теории к анализу такого рода фильмов обнаруживает также ее концептуальные пределы и ограничения. Бахтин мыслил карнавал как событие, вписанное в циклическое время аграрного календаря и обеспечивающее регулярное символическое обновление социального организма. Современный франшизный способ голливудского производства создает иную темпоральность — перманентный карнавал, который не может вернуться

к некой «норме» и делается постоянным состоянием культуры. Это порождает ситуацию, которую можно описать как нормализацию трансгрессии: нарушение табу, высмеивание традиций и авторитетов, пародирование властных инстанций, — превращается в привычные компоненты массового развлечения, постепенно теряющие свой шоковый и освобождающий эффект; в современных условиях карнавал неизбежно трансформируется в коммерчески производимый продукт, куда смех встроен заранее. Важно, что карнавальное сознание, описанное Бахтиным как народная альтернатива официальной культуре, в условиях XXI века оказывается продуктом крупных корпораций, которые в духе надзорного капитализма конструируют и последовательно монетизируют зрительский запрос на символическую субверсию, что ставит под вопрос саму возможность карнавального освобождения в эпоху, когда власть функционирует не через механизмы прямого запрета и подавления, но преимущественно через инкорпорацию и капиталистическое присвоение любых потенциально оппозиционных культурных форм.

Итак, бахтинское понимание смеха как формы антимонологического мышления сохраняет продуктивность для анализа популярной культуры. Карнавал в массовом кино функционирует как механизм временной приостановки доминирующих нарративов — он не разрушает их окончательно, но лишает статуса единственно возможной истины. Отсюда, карнавал выступает не как радикальная альтернатива доминирующему порядку, а скорее как механизм его внутренней эрозии и постепенного размывания. Антигерой в этой перспективе предстает как культурная фигура, поддерживающая способность к критическому и ироническому отношению к любым претензиям внешних инстанций на абсолютную правду, карнавализация жанра открывает возможность культурного мышления вне режима окончательных истин, сохраняя культуру в продуктивном состоянии диалогичности, принципиальной незавершенности и внутреннего напряжения. В этом качестве антигеройский нарратив может быть осмыслен как одна из важных форм культурной саморефлексии первой четверти XXI века, требующая дальнейшего систематического философского анализа.

Заявления автора

Согласие с политиками и положениями сетевого издания

Автор данной рукописи был уведомлен и согласен с действующими политиками и положениями сетевого издания, изложенными на веб-сайте.

Оригинальность и эксклюзивность рукописи

Автор подтверждает, что рукопись является оригинальной, ранее не публиковалась ни полностью, ни частично и не находится на рассмотрении для публикации в других изданиях.

Авторство и вклад (CRediT)

Концептуализация, проведение исследование и написание текста статьи — Кучерова А. В.

Политика в отношении препринтов и предыдущих версий

Автор подтверждает, что нет препринта/рабочей версии.

Конфликт интересов

Конфликтов нет.

Финансирование

Финансирование отсутствует

Использование генеративного ИИ и вспомогательных инструментов

Инструменты искусственного интеллекта не применялись в исследовании и написании текста статьи.

Разрешения на использование (тексты, изображения, карты, иллюстрации)

Все материалы, защищённые авторским правом, воспроизводятся с разрешения правообладателя; соблюдаются условия лицензии (включая Creative Commons).

Благодарности и вклады без авторства

Отсутствуют.

Список литературы

Adams, A. A., Ben-Youssef, F., Schneier, B., & Murata, K. (2020). Superheroes on Screen: Real Life Lessons for Security Debates. *Security Journal*, 33(4), 565–582. https://doi.org/10.1057/s41284-019-00193-7

Andika, S. A., & Setyawan, A. H. (2024). Analysis of Swearing Words in Movie Birds of Prey (And The Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn). *Jurnal Ilmiah Wahana Pendidikan*, 10(24), 601–611.

Atthoriq, F. Z. (2024). *Deadpool's Resistance Against the Hegemonic Power as Represented in the Movie Deadpool* (2016) [S1 thesis, Universitas Muhammadiyah Purwokerto]. https://repository.ump.ac.id/17290/

Brake, M. (2024). Deadpool as Philosophy: Using Humor to Rebel Against the System. In D. A. Kowalski, C. Lay, & K. S. Engels (Eds.), *The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy* (pp. 967-981). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-24685-2_42

Brown, J. (2021). A City Without a Hero: *Joker* and Rethinking Hegemony. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 7–18. https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864177

Brown, J. A. (2016). *The Modern Superhero in Film and Television*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315708980

Burke, L. (2021). Harley Quinn and the Carnivalesque Transformation of Comic Book Fandom. *Transformative Works and Cultures*, 36. https://doi.org/10.3983/twc.2021.2015

Clarke, K. (2024). "Diamonds Are a Girl's Best Friend"? Tracing the Implications of a Song in Cathy Yan's *Birds of Prey (and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn)*. *Feminist Media Studies*, 24(3), 448–463. https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2200527

Cocca, C. (2016). *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. Bloomsbury Publishing USA. https://doi.org/10.5040/9781501316609

Costello, M. J., & Worcester, K. (2014). The Politics of the Superhero: Introduction. *Political Science and Politics*, 47(1), 85–89. https://doi.org/10.1017/S1049096513001625

Day, K. A. (2015). *Crazier than Sack of Ferrets!: Deadpool as the Post-Watchmen Superhero* [Masters Theses, Virginia Tech]. http://hdl.handle.net/10919/75308

DiPaolo, M. (2011). *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*. McFarland, Incorporated, Publishers.

Doidge, S., & Rosenfeldt, A. (2022). Send in the Clowns: Joker, Vigilante Films, and Populist Revolt. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 65–78). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*. Verso Editions and NLB.

Freire, A., & Vidal-Mestre, M. (2022). The Concept of Antihero or Antiheroine in Contemporary Audiovisual Transmedia. *Cuadernos.Info*, (52), 246–265. https://doi.org/10.7764/cdi.52.34771

Geczy, A., & Karaminas, V. (2019). 'Daddy's Lil Monster': Suicide Squad, Third-Wave Feminism and the Pornification and Queering[1] of Harley Quinn. *Film, Fashion & Consumption*, 8(2), 171-188. https://doi.org/10.1386/ffc_00005_1

Ghorab, A., & Harize, O. (2022). Resisting Tyranny with Laughter: Joker and the Arab Revolutions. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 90–103). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Gray, R. J., & Kaklamanidou, B. (Eds.). (2011). *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. McFarland.

Greenwood, D., Ribieras, A., & Clifton, A. (2021). The Dark Side of Antiheroes: Antisocial Tendencies and Affinity for Morally Ambiguous Characters. *Psychology of Popular Media*, 10(2), 165–177. https://doi.org/10.1037/ppm0000334

Hammonds, K. (2021). The Globalization of Superheroes: Diffusion, Genre, and Cultural Adaptations. In K. Hammonds, *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1112

Howell, A. (2021). "I Didn't Know If I Even Really Existed. But I Do": Music, Dance, and the Performance of Male Identity in *Joker*. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 78–88. https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1861880

Hoy, M. (1992). Bakhtin and Popular Culture. *New Literary History*, 23(3), 765–782. https://doi.org/10.2307/469229

1 In the Russian Federation, the "international LGBT social movement" has been designated an extremist organization | В Российской Федерации «международное общественное движение ЛГБТ» признано экстремистской организацией

Hutabarat, N. S., Lubis, F. M., & Oxcygentri, O. (2020). Analysis of the Meaning of Masculinity in Birds of Prey. *International Journal of Multi Science*, 1(8), 66–81.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press.

Javanian, M. H., & Rahmani, F. (2021). Killing Joke: A Study of the Carnivalesque Discourse in Todd Phillips' Joker. *Bakhtiniana: Revista de Estudos Do Discurso*, 16(3), 39–56. https://doi.org/10.1590/2176-457349985

Jürgens, A.-S., Fiadotava, A., & Clitheroe, C.-L. (2024). Vaude-Villain and Violent Funster: Harley Quinn and Humour. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 15(6), 842–861. https://doi.org/10.1080/21504857.2024.2330587

Kuryel, A. (2022). Looking at and with images: Crowds in Joker, Joker in the crowd. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 78–90). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Nur, D. L., & Rosida, A. (2020). An Analysis of Slang Words in "Deadpool 2" Movie Directed by David Leitch. *Journal of Advanced English Studies*, 3(2), 113–123. https://doi.org/10.47354/jaes.v3i2.90

Perreault, T. (2023). Rise of the Anti-Hero: Comparison of Moral Ambiguity in Films. *UF Journal of Undergraduate Research*, 25. https://doi.org/10.32473/ufjur.25.133438

Pretty Sitanggang, M. A., Setia, E., & Ganie, R. (2020). Dysphemism Used in Deadpool Movie Paper Title. *Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature)*, 4(2), 125–139. https://doi.org/10.33019/lire.v4i2.73

Qodarain, H. L. (2021). Redefining Femininity: Revealing Harley's Struggle to Exercise Agency in Movie "Birds of Prey." *LITERA KULTURA: Journal of Literary and Cultural Studies*, 9(1), 9–17.

Russo, M. J. (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Psychology Press.

Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Johns Hopkins University Press.

Syahla, D., & Hartati, S. (2023). Types of Swearing Words Used by The Characters In Birds of Prey. *LADU: Journal of Languages and Education*, 3(3), 107–113. https://doi.org/10.56724/ladu.v3i3.136

Takovski, A. (2019). Coloring Social Change: Humor, Politics, and Social Movements. *Humor*, 33(4), 485–511. https://doi.org/10.1515/humor-2019-0037

Wang, K., & Cao, Q. (2025). Superhero Movies and Hollywood Decline: The Influence of Economic Environments. *Advances in Economics, Management and Political Sciences*, 246(1), 139–145. https://doi.org/10.54254/2754-1169/2025.GL30777

Wang, Z. (2023). Popular Anti-heroes: Origin, Changes, and Influences. *Communications in Humanities Research*, 3(1), 1083–1088. https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/2022796

Wilson, C., & Piatti-Farnell, L. (2023). Re-Examining Superhero Politics in Popular Culture. *Australasian Journal of Popular Culture*, 12(1), 3–7. https://doi.org/10.1386/ajpc_00064_2

Yogerst, C. (2017). Superhero Films: A Fascist National Complex or Exemplars of Moral Virtue? *Journal of Religion & Film*, 21(1). https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.21.01.37

Yulianti, A. P. (2023). *Impoliteness Strategies Representing Power Relations in Birds of Prey Movie* [Thesis, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim]. http://etheses.uin-malang.ac.id/59983/

Батлер, Дж. (2022). *Гендерное беспокойство*. V-A-C Press.

Бахтин, М. М. (1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. Эксмо.

Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.

Березняков, Д. В. (2012). Протестная политическая активность в современной российской интернет-среде: Вариант интерпретации. *Вестник НГУ. Серия: История, филология*, 11(6), 57–62.

Граната, Ф. (2024). *Экспериментальная мода*. Новое литературное обозрение.

Малви, Л. (2000). Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. В Е. И. Гапова & А. Р. Усманова (Ред.), *Антология гендерной теории* (сс. 280–296). Пропилеи.

Радин, П. (1999). *Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи*. Евразия.

Эко, У. (2007). От игры к карнавалу. В *Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ* (сс. 54-57). Эксмо.

References

Adams, A. A., Ben-Youssef, F., Schneier, B., & Murata, K. (2020). Superheroes on Screen: Real Life Lessons for Security Debates. *Security Journal*, 33(4), 565–582. https://doi.org/10.1057/s41284-019-00193-7

Andika, S. A., & Setyawan, A. H. (2024). Analysis of Swearing Words in Movie Birds of Prey (And The Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn). *Jurnal Ilmiah Wahana Pendidikan*, 10(24), 601–611.

Atthoriq, F. Z. (2024). *Deadpool's Resistance Against the Hegemonic Power as Represented in the Movie Deadpool* (2016) [S1 thesis, Universitas Muhammadiyah Purwokerto]. https://repository.ump.ac.id/17290/

Bakhtin, M. M. (1963). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Eksmo. (In Russian).

Bakhtin, M. M. (1990). *Rabelais and His World*. Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).

Bereznyakov, D. V. (2012). Protest political activity in the contemporary Russian Internet environment: A possible interpretation. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 11(6), 57–62. (In Russian).

Brake, M. (2024). Deadpool as Philosophy: Using Humor to Rebel Against the System. In D. A. Kowalski, C. Lay, & K. S. Engels (Eds.), *The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy* (pp. 967-981). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-24685-2_42

Brown, J. (2021). A City Without a Hero: *Joker* and Rethinking Hegemony. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 7–18. https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864177

Brown, J. A. (2016). *The Modern Superhero in Film and Television*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315708980

Burke, L. (2021). Harley Quinn and the Carnivalesque Transformation of Comic Book Fandom. *Transformative Works and Cultures*, 36. https://doi.org/10.3983/twc.2021.2015

Butler, J. (2022). *Gender Trouble*. V-A-C Press. (In Russian).

Clarke, K. (2024). "Diamonds Are a Girl's Best Friend"? Tracing the Implications of a Song in Cathy Yan's *Birds of Prey (and the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn)*. *Feminist Media Studies*, 24(3), 448–463. https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2200527

Cocca, C. (2016). *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. Bloomsbury Publishing USA. https://doi.org/10.5040/9781501316609

Costello, M. J., & Worcester, K. (2014). The Politics of the Superhero: Introduction. *Political Science and Politics*, 47(1), 85–89. https://doi.org/10.1017/S1049096513001625

Day, K. A. (2015). *Crazier than Sack of Ferrets!: Deadpool as the Post-Watchmen Superhero* [Masters Theses, Virginia Tech]. http://hdl.handle.net/10919/75308

DiPaolo, M. (2011). *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*. McFarland, Incorporated, Publishers.

Doidge, S., & Rosenfeldt, A. (2022). Send in the Clowns: Joker, Vigilante Films, and Populist Revolt. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 65–78). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*. Verso Editions and NLB.

Eco, U. (2007). From play to carnival. In *Turning Back the Clock: Hot Wars and Media Populism* (pp. 54–57). Eksmo. (In Russian).

Freire, A., & Vidal-Mestre, M. (2022). The Concept of Antihero or Antiheroine in Contemporary Audiovisual Transmedia. *Cuadernos.Info*, (52), 246–265. https://doi.org/10.7764/cdi.52.34771

Geczy, A., & Karaminas, V. (2019). 'Daddy's Lil Monster': Suicide Squad, Third-Wave Feminism and the Pornification and Queering[1] of Harley Quinn. *Film, Fashion & Consumption*, 8(2), 171-188. https://doi.org/10.1386/ffc_00005_1

Ghorab, A., & Harize, O. (2022). Resisting Tyranny with Laughter: Joker and the Arab Revolutions. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 90–103). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Granata, F. (2024). *Experimental Fashion*. New Literary Observer. (In Russian).

Gray, R. J., & Kaklamanidou, B. (Eds.). (2011). *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. McFarland.

Greenwood, D., Ribieras, A., & Clifton, A. (2021). The Dark Side of Antiheroes: Antisocial Tendencies and Affinity for Morally Ambiguous Characters. *Psychology of Popular Media*, 10(2), 165–177. https://doi.org/10.1037/ppm0000334

Hammonds, K. (2021). The Globalization of Superheroes: Diffusion, Genre, and Cultural Adaptations. In K. Hammonds, *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1112

Howell, A. (2021). "I Didn't Know If I Even Really Existed. But I Do": Music, Dance, and the Performance of Male Identity in *Joker*. *New Review of Film and Television Studies*, 19(1), 78–88. https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1861880

Hoy, M. (1992). Bakhtin and Popular Culture. *New Literary History*, 23(3), 765–782. https://doi.org/10.2307/469229

Hutabarat, N. S., Lubis, F. M., & Oxcygentri, O. (2020). Analysis of the Meaning of Masculinity in Birds of Prey. *International Journal of Multi Science*, 1(8), 66–81.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press.

1 In the Russian Federation, the "international LGBT social movement" has been designated an extremist organization | В Российской Федерации «международное общественное движение ЛГБТ» признано экстремистской организацией

Javanian, M. H., & Rahmani, F. (2021). Killing Joke: A Study of the Carnivalesque Discourse in Todd Phillips' Joker. *Bakhtiniana: Revista de Estudos Do Discurso*, 16(3), 39–56. https://doi.org/10.1590/2176-457349985

Jürgens, A.-S., Fiadotava, A., & Clitheroe, C.-L. (2024). Vaude-Villain and Violent Funster: Harley Quinn and Humour. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 15(6), 842–861. https://doi.org/10.1080/21504857.2024.2330587

Kuryel, A. (2022). Looking at and with images: Crowds in Joker, Joker in the crowd. In S. Redmond (Ed.), *Breaking Down Joker: Violence, Loneliness, Tragedy* (pp. 78–90). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003171300

Mulvey, L. (2000). Visual pleasure and narrative cinema. In E. I. Gapova & A. R. Usmanova (Eds.), *An Anthology of Gender Theory* (pp. 280–296). Propilei. (In Russian).

Nur, D. L., & Rosida, A. (2020). An Analysis of Slang Words in "Deadpool 2" Movie Directed by David Leitch. *Journal of Advanced English Studies*, 3(2), 113–123. https://doi.org/10.47354/jaes.v3i2.90

Perreault, T. (2023). Rise of the Anti-Hero: Comparison of Moral Ambiguity in Films. *UF Journal of Undergraduate Research*, 25. https://doi.org/10.32473/ufjur.25.133438

Pretty Sitanggang, M. A., Setia, E., & Ganie, R. (2020). Dysphemism Used in Deadpool Movie Paper Title. *Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature)*, 4(2), 125–139. https://doi.org/10.33019/lire.v4i2.73

Qodarain, H. L. (2021). Redefining Femininity: Revealing Harley's Struggle to Exercise Agency in Movie "Birds of Prey." *LITERA KULTURA: Journal of Literary and Cultural Studies*, 9(1), 9–17.

Radin, P. (1999). *The Trickster: A Study in American Indian Mythology, with Commentaries by C. G. Jung and K. Kerényi*. Eurasia. (In Russian).

Russo, M. J. (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Psychology Press.

Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Johns Hopkins University Press.

Syahla, D., & Hartati, S. (2023). Types of Swearing Words Used by The Characters In Birds of Prey. *LADU: Journal of Languages and Education*, 3(3), 107–113. https://doi.org/10.56724/ladu.v3i3.136

Takovski, A. (2019). Coloring Social Change: Humor, Politics, and Social Movements. *Humor*, 33(4), 485–511. https://doi.org/10.1515/humor-2019-0037

Wang, K., & Cao, Q. (2025). Superhero Movies and Hollywood Decline: The Influence of Economic Environments. *Advances in Economics, Management and Political Sciences*, 246(1), 139–145. https://doi.org/10.54254/2754-1169/2025.GL30777

Wang, Z. (2023). Popular Anti-heroes: Origin, Changes, and Influences. *Communications in Humanities Research*, 3(1), 1083–1088. https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/2022796

Wilson, C., & Piatti-Farnell, L. (2023). Re-Examining Superhero Politics in Popular Culture. *Australasian Journal of Popular Culture*, 12(1), 3–7. https://doi.org/10.1386/ajpc_00064_2

Yogerst, C. (2017). Superhero Films: A Fascist National Complex or Exemplars of Moral Virtue? *Journal of Religion & Film*, 21(1). https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.21.01.37

Yulianti, A. P. (2023). *Impoliteness Strategies Representing Power Relations in Birds of Prey Movie* [Thesis, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim]. http://etheses.uin-malang.ac.id/59983/