Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
Исследования кинематографа и массовой культуры | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.752

Is a Metamodern Horror Film Possible?

Denis D. Chumakov

National Research University Higher School of Economics (HSE University). Moscow, Russia.
Email: dchumakov[at]hse.ru ORCID https://orcid.org/0009-0006-9069-692X

Received: 29 March 2026 | Revised: 15 April 2026 | Accepted: 23 April 2026

Abstract

This article examines the applicability of metamodernism as a theoretical framework for the analysis of contemporary horror cinema. It remains unclear whether metamodernism possesses sufficient analytical rigor for interpreting horror films or whether it represents a set of fragmented and weakly formalized intuitions. Particular attention is paid to the question of whether metamodernism can replace postmodernism as the dominant model for describing cultural sensibility in cinema and account for the development of the genre in the twenty-first century. The aim of the study is to critically assess the potential of metamodernism in relation to horror cinema and to identify the limitations of its application to empirical material. The findings demonstrate that, in contrast to postmodernism which is characterized by a stable set of formal and narrative features and a well-developed analytical framework, metamodernism does not constitute a coherent theoretical system. Its application to specific films appears fragmented and largely dependent on the researcher's subjective interpretation, making it difficult to establish consistent criteria for identifying metamodern horror. The study concludes that, at this stage, metamodernism cannot be regarded as a fully developed alternative to postmodern analytical models, although it remains valuable as an indicator of shifts in contemporary cultural sensibility. The article is intended for scholars of film studies, cultural theory, and contemporary horror.

Keywords

Horror Studies; Horror Film; Postmodernism; Postpostmodernism; Metamodernism; Structure of Feeling; Oscillation; Superposition; Torture Porn; Slasher Film

This work is licensed under a Creative Commons "Attribution" 4.0 International License
© 2026 Denis D. Chumakov

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 3 | ISSN: 2658-7734
Cinema and Popular Culture Studies | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i3.752

Возможен ли метамодернистский хоррор-фильм?

Чумаков Денис Дмитриевич

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).
Москва, Россия. Email: dchumakov[at]hse.ru ORCID https://orcid.org/0009-0006-9069-692X

Рукопись получена: 29 марта 2026 | Пересмотрена: 15 апреля 2026 | Принята: 23 апреля 2026

Аннотация

В статье рассматривается проблема применимости метамодернизма как теоретической оптики для анализа современного хоррор-кинематографа. Остается неясным, обладает ли она достаточной аналитической строгостью для интерпретации фильмов ужасов или же представляет собой совокупность разрозненных и слабо формализованных интуиций. Особое внимание уделяется вопросу о том, может ли метамодернизм заменить постмодернизм как доминирующую модель описания культурной чувствительности в кино и отражать специфику развития жанра в XXI веке. Цель исследования — критически оценить потенциал метамодернизма применительно к хоррор-фильмам и выявить ограничения его использования на эмпирическом материале. В результате показано, что, в отличие от постмодернизма, обладающего устойчивым набором формальных и нарративных характеристик и разработанным аналитическим аппаратом, метамодернизм не формирует целостной теоретической системы. Его применение к конкретным фильмам оказывается фрагментарным и во многом зависит от субъективной интерпретации исследователя, что затрудняет выделение устойчивых критериев метамодернистского хоррора. Сделан вывод о том, что метамодернизм на данном этапе не может рассматриваться как полноценная альтернатива постмодернистской модели анализа, однако представляет интерес как индикатор изменений культурной чувствительности. Статья адресована исследователям кино, культурной теории и современного хоррора.

Ключевые слова

исследования хоррора; хоррор-фильм; постмодернизм; постпостмодернизм; метамодернизм; структура чувства; осцилляция; суперпозиция; пыточное порно; слэшер-фильм

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0
© 2026 Чумаков Денис Дмитриевич

Введение

В 2024 году в издательстве Эдинбургского университета вышла книга «Метамодернистский слэшер-фильм». Ее автор, Стив Джонс, специалист по исследованиям хоррора (“horror studies”), известен в первую очередь своими работами о «пыточном порно» (“torture porn”) — одном из субжанров фильмов ужасов, сформировавшихся в XXI веке[1]. В «Метамодернистском слэшер-фильме» Джонс продолжает попытки концептуализировать современные явления в хорроре, но берется за куда более неоднозначную тему, чем еще один хоррор-субжанр.

Следует отметить, что с формальной точки зрения книга обладает значительными достоинствами. Александр Павлов пишет, что

> «в то время как многие следуют конвенциональным методологиям (психоанализ, гендерный анализ, постгуманизм и т. д.), а также известному эмпирическому материалу ..., Джонс очень хорошо осваивает именно эмпирический материал и вместо того, чтобы в очередной раз обсудить психоанализ и гендер, пытается применить инновационную теоретическую оптику анализа» (Павлов, 2024, с. 8).

Действительно, как и в своей предыдущей книге («Пыточное порно: Популярный хоррор после “Пилы”») Джонс чрезвычайно бережно обращается с эмпирикой — фильмами. Монография выделяется широким набором киноматериала, где анализу подвергается не только известное кино с широким прокатом по типу «Счастливого дня смерти» (Happy Death Day, 2017, режиссер Кристофер Лэндон), ремейка «Хэллоуина» (Halloween, 2018, режиссер Дэвид Гордон Грин), «Топора» (Hatchet, 2006, режиссер Адам Грин), но и нишевое кино — «Резня чуваков на братской вечеринке» (Dude Bro Party Massacre III, 2015, режиссеры Томм Якобсен, Майкл Руссле, Джон Сэлмон)), «Я сюда не помирать приехал» (I Didn’t Come Here to Die, 2010, режиссер Брэдли Скотт Салливан), «Тюрьма обреченных» (KillerKiller, режиссер Пэт Хиггинс, 2007) и т. д. Более того, в книге даже упоминается современный российский фильм ужасов — «Путевой обходчик» (режиссер Игорь Шавлак, 2007) — тоже не очевидный и не мейнстримный.

Однако наиболее спорным аспектом этой книги остается оптика — метамодернизм. Как заявляет сам автор: «Это первая монография, в которой кино рассматривается последовательно с использованием метамодернизма, и первая научная работа, в которой хоррор-фильмы анализируются через призму метамодерна» (Jones, 2024, p. 3). По той причине, что даже комплексная и развернутая аргументация Джонса о существовании (или даже доминировании) метамодернистского хоррора сегодня по меньшей мере вызывает сомнения, а часто и вовсе оказывается теоретически уязвимой, в этой статье

1 «Пыточное порно» — субжанр фильмов ужасов, для которого характерен фокус на персонажей, тело которых подвергается длительным, зрелищным и изощренным формам пытки.

будут проанализированы основные сложности рассмотрения того или иного фильма через линзу метамодернизма. При этом отметим, что, избегая формата рецензии, мы все равно будем вынуждены многократно обращаться именно к книге Стива Джонса, поскольку на сегодняшний день она остается главным и наиболее систематизированным примером применения метамодернистской теории к эмпирическому материалу.

Хотя основной исследовательский вопрос данной статьи уже вынесен в ее название («Возможен ли метамодернистский хоррор?»), хотелось бы пояснить, что под ним скрывается более фундаментальное сомнение: справедлив ли тезис о том, что постмодернизм больше не соответствует господствующей культурной чувствительности, а наиболее уместная альтернатива — метамодернизм? Иными словами, можем ли мы говорить о том, что метамодернизм принципе операционализируем в применении к фильмам ужасов или понятие слишком расплывчато, чтобы быть аналитически полезным?

Для ответа на поставленные вопросы сначала мы изложим концепцию метамодернизма, объявленную культурной парадигмой так, как его представляют теоретики концепции. Затем мы продемонстрируем применение постмодернизма к эмпирическому материалу для того, чтобы показать то, как оказывается конвенционально возможным отражение масштабной культурной парадигмы в анализе кинохоррора. Кроме того, поскольку теоретики метамодернизма утверждают, что именно он приходит на смену постмодернизму, нам необходимо достаточно точно и подробно реконструировать логику функционирования постмодернистского фильма (если таковой существует), чтобы было возможным проследить динамику кинопроцесса. Наконец, мы рассмотрим то, каким образом метамодернизм применяется к конкретным фильмам, а также то, какие методологические проблемы сопутствуют этому подходу.

Заранее разграничим несколько уровней анализа, которые в данной статье будут последовательно соотноситься, но не отождествляться. Первый уровень — критика метамодернизма как общей культурной теории и ее аналитических возможностей. Второй — критика реализации этой теории применительно к хоррор-кинематографу, представленной прежде всего в работе Стива Джонса. Поскольку Джонс — единственный автор, который посвятил отдельную монографию применению метамодернистской концепции к хоррору, именно его работа составляет основной эмпирический фокус настоящего исследования. Третий уровень — рассмотрение потенциала метамодернизма как устойчивой аналитической категории применительно к фильмам ужасов. Эти уровни взаимосвязаны, однако ни критика Джонса не тождественна критике метамодернизма в целом, ни недостатки теории не предрешают автоматически несостоятельность ее эмпирических применений в дальнейшем. Выводы о применимости метамодернизма к хоррор-кинематографу в более широком смысле следует считать предвари-

тельными: они намечают проблематику, требующую дальнейшей разработки на расширенном корпусе теоретических источников и кинематографического материала.

Теоретические основания метамодернизма

«На сегодняшний день из всех упомянутых концепций метамодернизм является наиболее успешным вариантом постпостмодернизма» — пишет Александр Павлов (2023, с. 396). Действительно, хотя метамодернизм и не монополизировал дискурс постпостмодернизма, о нем приходится слышать намного чаще, чем об альтернативных проектах: перформатизме, гипермодернизме, автомодернизме, диджимодернизме, альтермодернизме, реновализме и многих других. Истоки становления понятия в его современном виде можно найти в статье философа Робина ван ден Аккера и теоретика медиа Тимотеуса Вермюлена «Заметки о метамодернизме» 2010 года (Vermeulen & van den Akker, 2010). Эссе выступает в качестве попытки зафиксировать изменения культурной чувствительности после истощения едкой иронии постмодернизма, тотального релятивизма и доминирования пастиша — того, что Фредерик Джеймисон описывает как «бесцельную пародию», то есть имитацию уникального, лишенную сатирического импульса (2019, с. 110). Вместо этого теоретики предлагают обратить внимание на «структуру чувства»[1] (“structure of feeling”). Хотя ван ден Аккер и Вермюлен достаточно вольно обращаются с термином Реймонда Уильямса, истолковывая его так, как удобно для их концепции (Павлов, 2023, с. 405), проявим благожелательность к тексту и рассмотрим логику авторов.

Ключевой методологической категорией метамодернизма является осцилляция, то есть маятниковое колебание между модернистскими и постмодернистскими стратегиями. В данном случае речь идет о непрерывном движении между полюсами. Вероятно, самыми значимыми здесь оказываются колебания между модернистским энтузиазмом (или искренностью) и постмодернистской иронией (или цинизмом), но можно привести практически бесконечное количество подобных оппозиций: наивность и осведомленность, единство и множественность, эмпатия и апатия, целостность и фрагментация и многие другие. По определению такое движение мыслится постоянным, поскольку полюса не синтезируются, а всегда находятся в состоянии напряженного сосуществования.

Иными словами, на данных примерах становится более понятно, что ван ден Аккер и Вермюлен в большей степени сконцентрированы на чувствительности, чем на формировании строгой онтологии или эстетики. Метамодернистский тип чувствительности способен смещаться к одному,

1 В разных работах Реймонд Уильямс мог менять определение термина. В «Долгой революции» Уильямс пишет: «Структура чувства — это культура определенного времени: особый живой результат взаимодействия всех элементов общей организации» (Williams, 2019, p. 48).

когда другого становится слишком много, и наоборот. В этом смысле «мета», которое вынесено в название парадигмы — это скорее не «после» или «над», а «между» или «сквозь» — между разными культурными логиками.

Среди остального теоретического аппарата, который используют метамодернисты, можно также выделить «прагматический идеализм» (“pragmatic idealism”) и «информированную наивность» (“informed naivety”). Эти концепты скорее выполняют иллюстративную функцию. Они направлены на то, чтобы продемонстрировать логику осцилляции. Первая показывает, что идеализм не отвергается, а становится прагматическим и более осознанным, рефлексивным: надежда и вера уравновешиваются пониманием ограничений и рисков. Абсолютные цели трансформируются в мотивацию действий так, «как если бы» (“as if”) эти цели были достижимы (Vermeulen & van den Akker, 2010, p. 2). В продолжение этой логики позднее Люк Тернер написал, что «существование обогащается, если мы приступаем к выполнению своей задачи так, как если бы (“as if”) пределы могли быть превышены, ибо такие действия раскрывают мир» (Turner, 2011). Вторая категория означает возвращение к модернистским «великим нарративам», но с полным пониманием их ограничений и принципиальной недостижимости их реализации.

Авторы последующих работ (Эллисон Гиббонс, Николин Тиммер и др.) продолжили разработку интуиций Вермюлена и ван ден Аккера через попытки выявления повторяющихся, но не строго кодифицированных характеристик метамодернистской чувствительности: аффективной искренности вместо цинизма, новой этики эмпатии и «радикальной беззащитности», постиронии и неоромантизма. Так корпус метамодернистских текстов расширялся, но сохранял свою разрозненность и фрагментарность, что в нашем случае особенно проявится в оценке аналитического потенциала оптики.

Постмодернистский хоррор-фильм

Вермюлен и ван ден Аккер утверждают, что «постмодерн — это всего лишь броская фраза для обозначения множества противоречивых тенденций, «модное словечко» для множества непоследовательных чувств» (2010, p. 4). Известный исследователь хоррора Эндрю Тюдор вводит свой термин для описания постмодернистского хоррора второй половины XX века — «параноидальный хоррор» (paranoid horror) (Tudor, 2002, p. 115). Но, по его мнению, термин не так важен, потому что автор согласен с основными представлениями о хорроре, которые выдвигают основоположники концепции постмодернистских фильмов ужасов.

О постмодернизме в хорроре пишут очень много и с разных сторон. Например, Линда К. Чериэлло и Грег Дембер утверждают, что для постмодернистских фильмов ужасов «характерно отсутствие “голливудских концовок”», вместо этого «они предпочитают истории, которые оставляют вопросы без ответа» (Ceriello & Dember, 2019, p. 45). Эндрю Сайдер пишет, что «исполь-

зование саморефлексии и интертекстуальности в постмодернистских фильмах ужасов явно обнажает и демистифицирует риторическую природу репрезентаций неизвестного, побуждая зрителей воспринимать монстра/неизвестное как вымышленную конструкцию, которая может существовать только в языке» (Syder, 2002, p. 85).

Для хоррора и жанрового фильма в целом основные постмодернистские проявления заключены в метатекстуальности и жанровой гибридизации. Однако и это исследователи оценивают по-разному. Так, Тодд Ф. Титхен утверждает, что метатекстуальность создает опосредованную репрезентацию, а «поток визуальной информации дестабилизируется» (Tietchen, 1998, p. 103).

Поскольку мы говорим о метамодернизме — концепции, которая пытается объяснить чувствительность начала XXI века, — для иллюстрации жанровой гибридизации мы можем обратиться к «пыточному порно», субжанру, который некоторые авторы называют самым успешным явлением в хорроре 2000-х годов (Reyes, 2012, p. 244). Например, в «Хостеле» (“Hostel”, 2005, режиссер Элай Рот) каждая треть радикально отличается по жанру: фильм начинается как молодежная секс-комедия по типу «Евротура» (EuroTrip, 2004, режиссер Джефф Шаффер, Алек Берг, Дэвид Мэнделл), затем становится хоррором, а заканчивается как шпионский экшен-триллер, близкий к «Идентификации Борна» (The Bourne Identity, 2002, режиссер Даг Лайман). Завязка «Хостела 3» (Hostel: Part III, 2011, режиссер Скотт Шпигель) ничем не отличается от завязки комедии «Мальчишник в Вегасе» (The Hangover, 2009, режиссер Тодд Филлипс). «Любимые» (The Loved Ones, 2009, режиссер Шон Бирн) — gore-хоррор, наполненный визуальными гэгами и нарративными элементами из молодежных комедий о выпускном, а «Изгнанные дьяволом» (The Devil’s Rejects, 2005 режиссер Роб Зомби) — это и хоррор, и криминальная драма, и семейная комедия, и роуд-муви, которое то отсылает к дешевым эксплуатационным фильмам 1970-х, то к «Бонни и Клайду» (Bonnie and Clyde, 1967, режиссер Артур Пенн). В то же время фильмы франшизы «Пила» примерно в равной степени отсылают к триллерам, полицейским процедуралам и хоррорам.

В свою очередь, метатекстуальный аспект постмодернистского хоррора подробно описывает Сотирис Петридис, характеризуя такие фильмы ужасов как самореферентные. По его определению их самореферентность «направлена на то, чтобы выдвинуть на передний план повествования процесс производства фильмов, вопрос об их творческом статусе, их интертекстуальном влиянии или их восприятии аудитории» (Petridis, 2019, p. 106–107). Другое определение метатекстуально ориентированного хоррор-фильма говорит о том, что это фильм, «уникальность которого проистекает из того факта, что несмотря на то, что он составлен из фрагментов предыдущих текстов, они переосмыслены для создания набора пересмотренных эстетических и повествовательных характеристик жанра» (Pheasant-Kelly, 2015, p. 149). Иными

словами, постмодернистским хоррором можно считать фильм ужасов, в рамках мира которого фильмы ужасов существуют и являются факторами, влияющими на действия персонажей фильма.

Эдвин Пэйдж, помимо уже упомянутых пунктов, выводит еще несколько особенностей постмодернистского кинематографа.

Первый признак — это «стирание моральных границ» (Page, 2005, p. 19). В постмодернистском фильме традиционная и понятная бинарная оппозиция хорошего и плохого теряет свою устойчивость. В этом случае Изабель Пинедо добавляет, что постмодернистский хоррор характеризуется «размытием границ добра и зла» (1997, p. 14).

Второй — «склонность к фрагментарному повествованию» (Page, 2005, p. 20). Та же Пинедо описывает этот процесс как «отказ от завершенности повествования в соответствии с нестабильной, параноидальной вселенной» (1997, p. 14). То есть нарратив начинает допускать лакуны и неопределенности.

Третий — «отсутствие различия между так называемым “высоким” и “низким” искусством» (Page, 2005: 20). Об этом также пишет и М. Кит Букер, упоминая, что именно эта особенность постмодернизма открыла возможность популярной культуры приобрести новое значение в мире (2007, p. XVI).

Совокупность всех этих особенностей формирует устойчивый, подробный и конкретный профиль постмодернистского хоррора. Постмодернистская модель анализа оказывается продуктивной и полезной для исследования. Классическим примером постмодернистского хоррора является фильм «Крик» (Scream, 1996, режиссер Уэс Крейвен). В «Крике» все жанровые конвенции становятся предметом обсуждения внутри повествования: персонажи знают правила выживания в слэшере, осознают свою включенность в хоррор- нарратив и действуют с учетом этих знаний. Как добавляют Линда К. Чериэлло и Грег Дембер «постмодернистский фильм ужасов сочетает в себе дань уважения и скрытую насмешку над традиционными для жанра клише, на которые раз за разом попадаются герои» (2019, p. 45). «Крик» также привносит ироническую дистанцию и умело сочетает жанры: хоррор и комедию. Поэтому Стивен Уэст отмечает, что «Крик» стал тем фильмом, который «ввел термин “постмодернистский” в киножурналы» (2019, p. 27). Автор подразумевает, что именно «Крик» легитимизировал обсуждение постмодернизма в контексте кинематографа.

Мы можем заметить, что постмодернистский хоррор представляет четкую систему со своим обширным корпусом фильмов; тем интереснее попытаться определить, что может представлять собой метамодернистский хоррор-фильм.

Метамодернизм и кинематограф

Еще в своей программной статье Вермюлен и ван ден Аккер признают, что их размышления о метамодернизме представляют скорее «серию взаимо-

связных наблюдений, а не единое направление мысли» (2010, p. 2). Попыткой компенсировать эту проблему, предложив содержательный компонент вместо разрозненных тезисов, стала книга «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма». Речь идет о сборнике под редакцией самих Вермюлена и ван ден Аккера, где они написали введение. Впрочем, в нем авторы скорее еще раз напоминают о том, что «постмодернистская лексика все больше демонстрирует неспособность справиться с изменившейся социальной ситуацией» (ван ден Аккер и Вермюлен, 2020, с. 36), чем добавляют какие-то новые содержательные тезисы.

Таким образом, метамодернизм с самого начала описывается не как строго оформленная теория, а как особая «структура чувства», характеризующая современную культуру. Концепция скорее описывает культурные сдвиги метафорическим языком, чем предлагает четкие дефиниции и тезисы. Александр Павлов также отмечает в качестве одной из основных проблем то, что «авторы выбирают тактику уклонения от определения содержательного компонента» (Павлов, 2023, с. 399). Избегание конкретики, вероятно, помогло популяризации метамодернизма, но сделало его уязвимым.

Изначально заложенная пустота содержательной программы оказывается заметна при попытках применения метамодернистской оптики к эмпирическому материалу. Практически каждое обращение любых последователей теории к тем или иным культурным артефактам вынуждает их использовать новые опосредующие термины. Для того, чтобы приписать к парадигме автора «Бесконечной шутки», писателя Дэвида Фостера Уоллеса, используют «новую искренность» (New Sincerity) (Gutiérrez Echeverría, 2024: 219–220), а для кинематографа Уэса Андерсона и Мишеля Гондри кинокритик Джеймс Макдауэлл вводит термин “quirky”[1] (Макдауэлл, 2020: 69). При этом сам Макдауэлл признает, что само по себе такое «чувствование» в кино не является чем-то принципиально новым. Сегодня даже основные “quirky”-авторы уже начинают выдыхаться. Последний игровой полнометражный фильм Спайка Джонса («Она» (Her, 2013) вышел больше 10 лет назад; Уэс Андерсон продолжает активно снимать кино, но последние два его фильма не стали кассово успешными («Город Астероидов» (Asteroid City), 2023; «Финикийская схема» (The Phoenician Scheme), 2025). Остается не очень понятно, в чем тогда заключается связка “quirky” как описательной конструкции с метамодернизмом, если, во-первых, такое кино существовало и до, а во-вторых, такое кино не доминирует сегодня и не является востребованным.

Кинематограф как искусство вполне продуктивно может сочетаться с манифестами. Обычно они очень конкретны и понятно реализуемы, то есть в них есть хотя бы что-то похожее на шаги, которым можно следовать. В конце

1 “Quirky” — один из типов чувствительности в кинематографе, продиктованных присущей метамодерну «структурой чувства» (Макдауэлл, 2020, с. 73). Например, относительно фильмов упомянутых Уэса Андерсона и Мишеля Гондри он означает ориентацию на «воспроизведение детского простодушия в мире взрослых циников» (Павлов, 2023, с. 398).

концов, когда есть какие-то руководства к действию, с ними даже возможно случайное совпадение. Так, известен манифест, написанный специально для кинематографа за последние десятилетия — манифест движения «Догма 95» за авторством датских режиссеров Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга. В этом случае практически понятен и реализуем абсолютно каждый пункт. Среди них есть следующие:

- «Съемки должны происходить на натуре…
- Фильм не должен содержать мнимого действия (убийства, стрельба и тому подобное не могут быть частью фильма)
- Сюжеты, где действие происходит в другой стране или другую эпоху, запрещены (действие должно происходить здесь и сейчас)
- Жанровое кино запрещено» (Цыркун, 2020).

И если текст Вермюлена и ван ден Аккера можно назвать манифестом лишь условно, то в 2011 году Люк Тернер написал настоящий манифест метамодернизма (Turner, 2011). Ясно, что он не делает это специально для кинематографа или для какого-либо другого вида искусства, но сам формат текста предполагает хотя бы какую-то позитивную программу. Однако восемь пунктов Тернера все также не дают дополнительной практической ясности. Содержание этого манифеста в полной мере отражает его завершающая фраза: «Мы должны идти вперед и осциллировать!» (Ibid). Иными словами, в нем мы вновь можем прочитать риторически насыщенные, но содержательно слабо операционализируемые тезисы, а также вспомнить, что осцилляция это важно («1. Мы признаем осцилляцию естественным порядком вещей в мире», «3. Отныне движение будет осуществляться посредством колебаний (oscillation) между позициями» (Ibid)).

И именно тут оказывается полезна и интересна книга Стива Джонса. Никто не пытался настолько системно использовать метамодернизм как методологию на таком объеме эмпирического материала. Разбор постмодернистского фильма в предыдущем разделе был необходим именно для того, чтобы показать, что мы приблизительно понимаем, что это такое, какие у подобного фильма особенности, тогда как подобную попытку с применением метамодернизма проделал только лишь Стив Джонс.

Метамодернистский хоррор-фильм?

Монография Джонса состоит из 9 глав, сгруппированных в три тематических блока. Первые три главы посвящены фундаментальным вопросам соотношения метамодернизма, знания и реальности; главы с четвертой по шестую предлагают анализ способов переосмысления устоявшихся жанровых конвенций в метамодернистском стиле; заключительные три главы сфокуси-

рованы на трансформации временного измерения слэшера и его отношения к собственной истории и наследию.

Аргументация Джонса направлена на то, чтобы поставить под вопрос представление о нынешнем этапе развития субжанра как об «эре ремейков» (Jones, 2024, p. 6). Похожий тезис выдвигал не только Джонс. Например, недавняя книга Лоры Ми, «Реанимированные. Современные ремейки американского хоррора» (Mee, 2022), тоже выступает в качестве апологии современного периода развития хоррора. Как пишет Александр Павлов, Ми «выдает ремейкам большой кредит доверия, полагая, что они занимают важнейшее место в жанре» (2023, с. 232).

Вернемся к Джонсу; на протяжении всей книги он противопоставляет циничный (постмодернистский) слэшер прошлого искреннему (метамодернистскому) слэшеру XXI столетия. Отметим, что через год после монографии о метамодернистском хорроре, в 2025 году, Джонс выпустил книгу «Постмодернистский слэшер-фильм», в которой продолжил разрабатывать концепцию постмодернистского хоррора (Jones, 2025).

Оговоримся, что внимание к слэшеру в данной работе обусловлено не только тем, что этот субжанр является центральным объектом в наиболее разработанной версии метамодернистского хоррора — версии Стива Джонса. Важно, что слэшер — показательный аналитический случай. Он обладает наиболее устойчивым и подробно описанным набором жанровых конвенций и поэтому оказывается особенно чувствительным к теоретическим вмешательствам. Если метамодернизм не способен предложить работающую аналитическую рамку применительно к субжанру с настолько хорошо известной жанровой структурой, это свидетельствует о более глубокой проблематичности парадигмы.

Согласно Джонсу, ключевым культурным сдвигом начала столетия оказывается отказ от ироничного, обращенного на самого себя фаталистического цинизма постмодернистского слэшера в пользу искренности. При этом предполагается, что метамодернистский фильм не отказывается от иронии, но использует ее инструментально — как средство передачи искренних, аффективно значимых сообщений. В этом смысле Джонс строго следует за Вермюленом и ван ден Аккером. Главным оказывается движение от фатализма постмодернизма к оптимизму перед лицом кризиса, акценту на переживаемом опыте. Именно аффективная и эмоциональная переориентация, а не формальные или нарративные инновации становятся для автора маркером метамодернистского сдвига.

Перед тем как рассмотреть аргументацию Джонса, заметим, что были и другие авторы, которые писали о метамодернистском хорроре. Например, Линда К. Чериэлло и Грег Дембер рассматривают «Хижину в лесу» (Cabin in the Woods, 2011, режиссер Дрю Годдард) в качестве примера метамодернистского фильма ужасов. Авторы утверждают, что фильм Годдарда отлича-

ется «свойственным метамодернизму переплетением или сочетанием различных эпистемологических представлений о реальности» (Ceriello & Dember, 2019, p. 46) и не поддается постмодернистской трактовке.

Теперь рассмотрим подробнее аргументацию Джонса на примере кейс-стади. Самые подробные разборы мы можем наблюдать в главе об эпистемологии на материале фильмов «Грибы» (Shrooms, 2007, режиссер Пэдди Брэтнек) и «Треугольник» (Triangle, 2009, режиссер Кристофер Смит). Признаем, что это на самом деле внимательный анализ двух не самых популярных фильмов ужасов.

Джонс утверждает, что постмодернистские слэшеры, как правило, используют эпистемологическое выравнивание для сокрытия информации от зрителя, а метамодернистские фильмы обращаются к тому же приему, но для создания сопричастности опыту главных героев, а также акцентирования их экзистенциальной уязвимости в условиях нестабильности. В обоих случаях мы можем говорить об ограничениях знания, но, по мнению автора, в одном наблюдается манипуляция зрительскими ожиданиями, а в другом — эмпатическое сближение с персонажами. Здесь и далее Джонс иллюстрирует практически каждый свой значимый тезис через развернутый разбор одного фильма. Даже опуская тот факт, что доказательная база нововведений, как минимум, вызывает сомнения, мы видим доказательство того, что субъективная точка зрения является единственным источником знания именно и только на примере «Грибов». Мы также видим, что субъективность является основой жизненного опыта исключительно на примере «Треугольника».

Так появляются четыре значимые проблемы. Во-первых, предполагается, что метамодернизм должен быть каким-то объединяющим материал принципом, а не набором случайных разрозненных характеристик. При этом каждый фильм, который разбирает Джонс, соответствует лишь одному конкретному тезису метамодернизма и не подходит для всех остальных. Метамодернизм в этом случае оказывается набором разрозненных интуиций, а не концепцией.

Во-вторых, концентрация лишь на одном примере в каждом случае наводит на мысль, что другого фильма, на который бы также хорошо ложилась метамодернистская аргументация, просто не найти. Особенно странно это выглядит, если обратиться к работам автора *не* о метамодернизме — в них Джонс всегда использует крайне большой объем эмпирики.

В-третьих, Джонс то и дело противопоставляет фильмы из своей выборки ограниченному канону постмодернистского кино, как будто забывая все, что было сделано в слэшере кроме этого. Многие из примеров, которые приводит Джонс, выглядят отличными лишь от очень ограниченной выборки строго постмодернистского слэшера, чего не скажешь при их сравнении с каноном субжанра.

В-четвертых, Джонс по своему усмотрению трактует абсолютно одинаковые киноприемы как «плохие» (постмодернистские) и «хорошие» (метамодернистские). На материале «Треугольника» и «Грибов» мы видим это на примере эпистемологии и ограничения знания зрителя о личности убийцы. Ограниченность знания в метамодернистском фильме делает полученные знания особенно ценными, потому что «они глубоко личностны и переплетены с нашим фундаментально эмоциональным эмпирическим состоянием» (Jones, 2024, p. 42). Со своей стороны, по мнению автора, ограниченность знания в постмодернистском хорроре всего лишь сводится к «игре в детектива», в которой нужно разгадать кто является убийцей (Ibid, p. 44). Джонс использует этот прием систематически. Так, он утверждает, что постмодернистский хоррор постоянно напоминает зрителю о «фиктивности конструкции», тогда как метамодернистский помогает зрителю «игриво принять абсурдность конструкции», которая выступает главным «источником удовольствия» от фильма (Ibid, p. 30). Подобные дихотомии оказываются теоретически уязвимыми, поскольку опираются на слабо формализуемые категории и зависят от субъективности восприятия исследователя.

Проблематичность подхода проявляется во многом. Как особо склонные к метамодернизму Джонс выделяет слэшеры о временной петле. Делает он это на примере фильмов «Счастливого дня смерти» и «Треугольник». Признаем, что до XXI временная петля не была частой темой хоррор-франшиз, но если подобное нарративное решение — особенность метамодернистского хоррора, то она должна быть особенностью и метамодернистского фильма как такового. Однако сам по себе прием временной петли не нов. Мы могли его наблюдать в множестве других фильмов ранее: «День сурка» (Groundhog Day, 1993, режиссер Харольд Рэмис), «12 обезьян» (Twelve Monkeys, 1995, режиссер Терри Гиллиам), «Беги Лола, беги» (Lola rennt, 1998, режиссер Том Тыквер) и др. Относительно недавний подобный фильм, «Последние девушки» (The Final Girls, 2015, режиссер Тодд Штраус-Шульсон), использует прием временной петли, но при этом полностью построен на постмодернистских основаниях: фрагментарности, интертекстуальности, размывании привычной жанровой формулы.

При этом чем дальше, тем аргументация становится методологически менее состоятельной. Если вторая глава в общих чертах давала понять, почему эпистемологическая ограниченность может стать отличительным признаком метамодернистского фильма, то в восьмой главе метамодернистский концептуальный аппарат выглядит избыточным. Складывается впечатление, что Джонс стремился добавить научной фундированности метамодернистской концепции вполне основательными, но совершенно самодостаточными размышлениями о формах франшизации: ремейках, сиквелах, перезапусках, риквелах. Основной аргумент Джонса здесь строится на последней из форм. Риквел — продолжение, которое одновременно является перезапуском

(ремейк+сиквел) (Loock, 2020, p. 174) — автор рассматривает в качестве метамодернистской формы. По его мнению, в отличие от остальных вариантов развития франшиз, именно риквел способствует метамодернистскому раскрепощению, а не ограничениям (Jones, 2024, p. 189). Следовательно, риквел выступает своеобразной формой «продуктивной преемственности», где серия выборочно сохраняет и удаляет знакомые грани своей истории. Этот аргумент вновь очень сомнителен. Практически каждая большая франшиза, которая растянулась на десятилетия, так или иначе если не видоизменяла канон по ходу своего развития, то явно опускала какие-то его части ради нарративного удобства. Не ясно и то, по какой причине Джонс выделяет именно «Хэллоуин» (Halloween, 2018) режиссера Дэвида Гордона Грина как исключительный пример.

Оригинальный «Хэллоуин» был снят Джоном Карпентером в 1978 году, и с того момента во франшизе вышло всего 13 полнометражных фильмов. За 20 лет до перезапуска Гордона Грина вышел фильм «Хэллоуин: 20 лет спустя» (Halloween H20: 20 Years Later, 1998, режиссер Стив Майнер). Его история точно так же игнорирует сюжеты большинства фильмов франшизы, кроме оригинала, и точно также она сфокусирована на ребенке главной героини в исполнении Джейми Ли Кертис. Конкретно здесь мы пишем именно о «Хэллоуине», поскольку это сделал сам Джонс, но ясно, что такую же картину мы можем наблюдать как в других слэшер-франшизах, так и в других хоррор-франшизах, которые вовсе не относятся к субжанру. Более того, Джонс противопоставляет «Хэллоуин» «Крику» как циничному и фаталистскому фильму. Однако, как отмечает Валери Ви: «“Крик” не просто продолжает постмодернистский цикл слэшеров 1980-х годов, но и не просто воспроизводит уже знакомую нам постмодернистскую тенденцию к стиранию границ между реальностью и кино», а «Хэллоуин», напротив, полон саморефлексии и отсылок (2005, p. 47). По мнению автора, франшиза «Хэллоуин» в большей степени направлена на ироничные намеки, тогда как фильмы серии «Крик» не ограничены случайными аллюзиями, которые замкнуты на уровне подтекста, а, напротив, функционируют как текст (Ibid). Эндрю Сайдер добавляет, что «Крик» «не столько знаменует разрыв с прошлыми проявлениями жанра, сколько подчеркивает взаимосвязь между ними, которая существовала всегда. Такие черты, как саморефлексивность и интертекстуальность, лишь переосмысливают диалектику известного и неизвестного и перестраивают отношения между восприятием мира и знаниями о нем» (Syder, 2002, p. 84).

Наконец, основная теоретическая новация Стива Джонса состоит в том, что он заменяет осцилляцию Вермюлена и ван ден Аккера на суперпозицию. В этом случае напряжение между полюсами исходит не из постоянного маятникового движения, а из одновременного существования множества одинаково правдоподобных возможностей. При этом важно, что они сосуществуют одновременно, даже если кажутся взаимоисключающими (Jones, 2024, p. 252).

Это интересное теоретическое решение и нововведение, о нем можно рассуждать и дискутировать, но мы упоминаем его здесь по той причине, что и оно никак не упрощает применение теории к эмпирике.

Упрощенно, суперпозиция, по Джонсу, сводится к тому, что особая метамодернистская чувствительность выражается через «выявление, казалось бы несочетаемых эмоций, влекущих за собой получение удовольствия от негативных эмоциональных состояний» (Ibid, p. 34). Не стоит говорить, что это базовая функция хоррор-фильма в принципе. Суперпозиция не проливает свет на то, что может делать фильм метамодернистским в совокупности, и остается на том же уровне разрозненных фактов. Такая проблема преследует всю метамодернистскую концепцию слэшера в каждом аргументе и примере, и очевидно, пока она не будет разрешена, сама идея существования метамодернистского фильма ужасов будет продолжать вызывать большие сомнения.

Выводы

Мы не можем спорить с тем, что и хоррор в целом, и слэшер как субжанр меняются в XXI веке. Они менялись в каждом десятилетии своего существования и попросту не могли не меняться в процессе своего развития. То, что постмодернизм больше не способен выступать основополагающим то ли описательным принципом, то ли методом современного хоррора, вызывает больше вопросов. Даже в 1990-е годы «Крик» был эталонным примером постмодернистского хоррора с очень большим отрывом, тогда как остальные оставались далеко позади и не отличались таким же уровнем самореферентности. Но то, что именно метамодернизм может отражать радикальные сдвиги в чувствительности XXI века, не подкреплено достаточными аргументами.

То, что основные теоретики метамодернизма выдают за метамодернистский фильм, на данный момент выглядит либо разрозненным набором суждений и очень разных характеристик, либо теми же постмодернистскими настройками, но с плохо артикулируемой «новой чувствительностью». Ни тот, ни другой вариант не получается собрать в единую структуру без чрезмерного уровня абстракции, при котором суждения перестают иметь содержание. Тогда непонятно, как мы можем говорить о существовании метамодернистского хоррора как типологически обособленного направления, если еще ни у кого не получилось выстроить позитивную и содержательную программу самого метамодернизма.

Тем не менее, отметим, что большое достоинство метамодернистской концепции состоит в том, что уже появились настоящие попытки ее приложения к большим пластам культуры, чего на данный момент не скажешь о большинстве альтернатив метамодернизма. В этой связи показательно, что интерес к метамодернизму как аналитической оптике не ослабевает, а значит, можно ожидать продолжения дискуссии. Например, в 2026 году выходит монография «Метамодернистская готика: исследование идентич-

ности в XXI веке» (Smith, 2026). Автор книги применяет метамодернистскую оптику к литературной готике. Подобные работы свидетельствуют о том, что попытки операционализировать метамодернизм на конкретном жанровом материале продолжаются — и их результаты позволят в будущем точнее оценить, способна ли эта парадигма обрести аналитическую строгость и позитивную программу.

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 исследования и написание текста статьи — Чумаков Д. Д.

Политика в отношении препринтов и предыдущих версий

Автор подтверждает, нет препринта/рабочей версии.

Конфликт интересов

Конфликтов нет.

Финансирование

Данная работа не профинансирована ни одним спонсором.

Использование генеративного ИИ и вспомогательных инструментов

ИИ не использовался в подготовке 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

Автор данной работы выражает благодарность своему научному руководителю Павлову Александру Владимировичу за комментарии и особый вклад в исследование.

Список литературы

Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange* (1st ed.). Praeger. https://doi.org/10.5040/9798400699528

Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The Right to a Narrative: Metamodernism, Paranormal Horror, and Agency in The Cabin in the Woods. In D. Caterine & J. W. Morehead (Eds.), *The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape* (pp. 42–54). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315184661-4

Gutiérrez Echeverría, S. (2024). New Sincerity and the Literary Self-Portrait: A Case Study Across Modernism, Postmodernism and Beyond. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 10(2), 206–221. https://doi.org/10.24193/mjcst.2024.18.10

Jones, S. (2013). *Torture Porn: Popular Horror After Saw*. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137317124

Jones, S. (2024). *The Metamodern Slasher Film* (1st ed.). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781399520959.001.0001

Jones, S. (2025). *The Postmodern Slasher Film*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781399537117

Loock, K. (2020). Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise. In D. Herbert & C. Verevis (Eds.), *Film Reboots* (pp. 173–188). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474451369.003.0012

Mee, L. (2022). *Reanimated: The Contemporary American Horror Remake*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474440660

Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. Marion Boyars Publishers.

Petridis, S. (2019). *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*. McFarland & Co.

Pheasant-Kelly, F. (2015). Reframing Parody and Intertextuality in Scream: Formal and Theoretical Approaches to the 'Postmodern' Slasher. In W. Clayton (Ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* (pp. 149–160). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137496478_11

Pinedo, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. SUNY Press.

Reyes, X. A. (2012). Beyond Psychoanalysis: Post-Millennial Horror Film and Affect Theory. *Horror Studies*, 3(2), 243–261. https://doi.org/10.1386/host.3.2.243_1

Smith, C. E. (2026). *Metamodern Gothic. Exploring Identity in the Twenty-First Century*. University of Wales Press.

Syder, A. (2002). Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film. *Spectator*, 22(2), 78–88.

Tietchen, T. F. (1998). Samplers and Copycats: The Cultural Implications of the Postmodern Slasher in Contemporary American Film. *Journal of Popular Film and Television*, 26(3), 98–107. https://doi.org/10.1080/01956059809602780

Tudor, A. (2002). From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society. In S. Neale (Ed.), *Genre and Contemporary Hollywood* (pp. 105–116). British Film Institute. https://doi.org/10.5040/9781838711047.ch-008

Turner, L. (2011). *The Metamodernist Manifesto*. Metamodernist // Manifesto. http://www.metamodernism.org

Van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1). https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677

Wee, V. (2005). The Scream Trilogy, "Hyperpostmodernism," and the Late-Nineties Teen Slasher Film. *Journal of Film and Video*, 57(3), 41–61.

West, S. (2019). *Scream* (1st ed.). Liverpool University Press. https://doi.org/10.3828/liverpool/9781911325277.001.0001

Williams, R. (2019). *The Long Revolution*. Columbia University Press.

Ван ден Аккер, Р., & Вермюлен, Т. (2020). Периодизируя 2000-е или Появление метамодернизма. В Р. ван ден Аккер, Э. Гиббонс, & Т. Вермюлен (Ред.), *Метамодернизм: Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* (сс. 34–60). РИПОЛ классик.

Джеймисон, Ф. (2019). *Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма*. Издательство Института Гайдара.

«*Догма 95*». *Манифест*. (б. д.). Искусство кино. Извлечено https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest

МакДауэлл, Д. (2020). Метамодерн, "quirky" и кинокритика. В Р. ван ден Аккер, Э. Гиббонс, & Т. Вермюлен (Ред.), *Метамодернизм: Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* (сс. 67–87). РИПОЛ классик.

Павлов, А. В. (2023a). Апология современных ремейков американского хоррора. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 5(1), 226–237. https://doi.org/10.46539/gmd.v5i1.376

Павлов, А. В. (2023b). *Постпостмодернизм: Как социальная и культурная теория объясняют наше время*. Издательский дом «Дело» РАНХиГС.

Павлов, А. В. (2024). *Исследования хоррора: Обновления жанра в XXI веке*. АСТ.

References

"Dogme 95": The manifesto. (n.d.). *Iskusstvo Kino*. Retrieved from https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest (In Russian).

Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange* (1st ed.). Praeger. https://doi.org/10.5040/9798400699528

Ceriello, L. C., & Dember, G. (2019). The Right to a Narrative: Metamodernism, Paranormal Horror, and Agency in The Cabin in the Woods. In D. Caterine & J. W. Morehead (Eds.), *The Paranormal and Popular Culture: A Postmodern Religious Landscape* (pp. 42–54). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315184661-4

Gutiérrez Echeverría, S. (2024). New Sincerity and the Literary Self-Portrait: A Case Study Across Modernism, Postmodernism and Beyond. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 10(2), 206–221. https://doi.org/10.24193/mjcst.2024.18.10

Jameson, F. (2019). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Gaidar Institute Publishing House. (In Russian).

Jones, S. (2013). *Torture Porn: Popular Horror After Saw*. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137317124

Jones, S. (2024). *The Metamodern Slasher Film* (1st ed.). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781399520959.001.0001

Jones, S. (2025). *The Postmodern Slasher Film*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781399537117

Loock, K. (2020). Reboot, Requel, Legacyquel: Jurassic World and the Nostalgia Franchise. In D. Herbert & C. Verevis (Eds.), *Film Reboots* (pp. 173–188). Edinburgh University Press. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474451369.003.0012

MacDowell, J. (2020). Metamodernism, "quirky," and film criticism. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (pp. 67–87). RIPOL Klassik. (In Russian).

Mee, L. (2022). *Reanimated: The Contemporary American Horror Remake*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474440660

Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. Marion Boyars Publishers.

Pavlov, A. V. (2023). An Apology of Contemporary American Horror Remakes. *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 5(1), 226–237. https://doi.org/10.46539/gmd.v5i1.376 (In Russian).

Pavlov, A. V. (2023b). *Post-postmodernism: How Social and Cultural Theory Explains Our Time*. Delo Publishing House, RANEPA. (In Russian).

Pavlov, A. V. (2024). *Horror Studies: Genre Renewals in the Twenty-First Century*. AST. (In Russian).

Petridis, S. (2019). *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*. McFarland & Co.

Pheasant-Kelly, F. (2015). Reframing Parody and Intertextuality in Scream: Formal and Theoretical Approaches to the 'Postmodern' Slasher. In W. Clayton (Ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* (pp. 149–160). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137496478_11

Pinedo, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. SUNY Press.

Reyes, X. A. (2012). Beyond Psychoanalysis: Post-Millennial Horror Film and Affect Theory. *Horror Studies*, 3(2), 243–261. https://doi.org/10.1386/host.3.2.243_1

Smith, C. E. (2026). *Metamodern Gothic. Exploring Identity in the Twenty-First Century*. University of Wales Press.

Syder, A. (2002). Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film. *Spectator*, 22(2), 78–88.

Tietchen, T. F. (1998). Samplers and Copycats: The Cultural Implications of the Postmodern Slasher in Contemporary American Film. *Journal of Popular Film and Television*, 26(3), 98–107. https://doi.org/10.1080/01956059809602780

Tudor, A. (2002). From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society. In S. Neale (Ed.), *Genre and Contemporary Hollywood* (pp. 105–116). British Film Institute. https://doi.org/10.5040/9781838711047.ch-008

Turner, L. (2011). *The Metamodernist Manifesto*. Metamodernist // Manifesto. http://www.metamodernism.org

Van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1). https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677

Van den Akker, R., & Vermeulen, T. (2020). Periodising the 2000s, or the emergence of metamodernism. In R. van den Akker, A. Gibbons, & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (pp. 34–60). RIPOL Klassik. (In Russian).

Wee, V. (2005). The Scream Trilogy, "Hyperpostmodernism," and the Late-Nineties Teen Slasher Film. *Journal of Film and Video*, 57(3), 41–61.

West, S. (2019). *Scream* (1st ed.). Liverpool University Press. https://doi.org/10.3828/liverpool/9781911325277.001.0001

Williams, R. (2019). *The Long Revolution*. Columbia University Press.