

Героиня, мстительница, мать: женский образ вампира в американском кинематографе XXI века

Софья Бенъяминова

Софья Беняминова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, benyaminova.sofya@gmail.com.

Способы репрезентации женщины в популярной культуре являются прямым отражением истории развития феминистского движения, ведь кино — это особое пространство, где отображаются и драматизируются изменения в сексуальной политике со времен Второй мировой войны. Вампириша — это, в первую очередь, женщина, которая несет в себе смертельную опасность для человека, а иногда и другой нежити. На протяжении всей истории развития вампиров в кинематографе женщина-вампир нарушала нормы женственности, таким образом обличая угнетение женщин доминирующей патриархальной идеологией. Цель статьи — найти и описать общие тенденции репрезентации женского образа вампира в американском кинематографе XXI века. Если в XX веке фигура вампириши в большинстве случаев была связана с ролями второго плана, то в начале XXI века им стало уделяться намного больше экранного времени. Развитие четвертой волны феминистского движения и переосмысление достижений третьей волны, расширение возможностей реализации женщины в киноиндустрии в качестве режиссера и сценариста, становление женской готики и другие факторы не могли не повлиять на весь вампирский киножанр в целом и репрезентацию женщин-вампиров в частности. В статье рассмотрены наиболее яркие образы вампирш в американском кинематографе XXI века. Репрезентации вампирш исследованы в рамках женской готики, (не)соответствия традиционным гендерным ролям и монструозно-фемининной образности — эстетической формы воплощения бунта против ценностей патриархальной системы.

Ключевые слова: *женщины-вампиры; вампиры; вампирский жанр кино; американский кинематограф XXI века; женская готика.*

НЕЖИТЬ (*undead*) представляла интерес для кино как сто лет назад, так и сейчас. Классическим образом нежити в популярной культуре является вампир (далее в тексте понятия «нежить» и «вампир» будут употребляться как синонимичные). В новейших примерах вампирского жанра, как и любом поджанре готики, часто переосмысляются традиционные образы, в том числе и женские образы вампиров. Как пишет Джон Мелтон, по понятным причинам мы изучаем не самих вампиров, а наше представление об этих существах¹. Вампира в культурном пространстве создает человек, поэтому в образ нежити люди вкладывают смыслы и тревоги, актуальные для того социокультурного контекста, внутри которого возникает его очередное воплощение².

На протяжении долгого времени подавление и инаковость женщины были главной темой готики³. Как правило, роль самих женщин в таком нарративе была незначительной, часто женщина могла сводиться к предмету обмена между мужчинами или инструменту деторождения. Закономерно, что кинематограф также долгое время был одним из способов воплощения мужских фантазий⁴. С конца XX века появилась волна феминистских фильмов, снятых в основном женщинами (конечно, здесь есть и исключения), которые рассказывали о женщинах, сопротивляющихся мужскому насилию и патриархальным ценностям⁵. Одним из главных элементов этой новой поэтики является критика патриархальной системы, нередко выражающаяся в эстетической форме монструозно-фемининного, — в том числе в образе вампириши⁶. Как репрезентированы женщины-вампиры в американском кино XXI века и какими тенденциями продиктовано становление их образов?

1. Melton J. G. The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 2011. P. 31.

2. Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema. N. Y.: Columbia University Press, 2012. P. 20.

3. The Cambridge Companion to Gothic Fiction/J. E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 39.

4. McNair B. Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire. L.: Routledge, 2002. P. 121.

5. Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema. N. Y.: Routledge, 2022. P. 2.

6. Ibid. P. 3–4.

Как пишет Джина Вискер, современная женская готика раз-облачает гендерные страхи, культурные и социальные нар-ративы об иллюзорном ощущении безопасности внутри семьи, дома, государственной системы, а также ценности вечной любви⁷. Радикальный поворот к такому способу ре-ализации женской готики произошел в конце XX века. На не-винных героинь, пытающихся сбежать от патриархально-го тирана из замкнутого заброшенного пространства, стали смотреть иначе, благодаря выходу таких работ, как «Сума-шшедшая на чердаке: женщина-писательница и литерату-рное воображение XIX века» Сандры Гилберт и Сьюзан Губар⁸ и «Монструозно-фемининное: кино, феминизм, психоана-лиз» Барбары Крид⁹, в которых разоблачались источники и механизмы гендерного неравенства, а также была обозна-чена связь между готикой и писательницами, придержива-ющимися феминистской позиции¹⁰.

Образ монстра, в том числе вампира, в постфеминист-ской готике используется как инструмент протеста. Пост-феминистская готика демонстрирует, что прошлые победы феминизма успели устареть, и развеивает иллюзию дости-жения целей, которые были поставлены еще в период заро-ждения движения, направленного на защиту женских прав¹¹. При этом готика не определяет феминизм как тупиковое движение. Более того, женская готика предполагает воз-можность его обновления за счет акцента на разнообразии и гибридности. Согласно Джине Вискер, постфеминистская готика предоставляет голос «другому» и радикализирует репрезентацию гендерных идентичностей¹². Так появля-ется новая энергия для постановки более широких вопро-сов, включая гендерное равенство и инклюзивность. По-

7. *Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses.* L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 9.

8. *Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Ni-neteenth-Century Literary Imagination.* New Heaven: Yale University Press, 1979.

9. *Creed B. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis.* N.Y.: Rout-ledge, 1993. P. 123.

10. *Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic//The Female Gothic. New Directions/D. Wallace, A. Smith (eds).* New Directions. L.: Palgrave Macmillan, 2009. P. 2.

11. *Wisker G. Postfeminist Gothic//Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion/X. A. Reyes, M. Wester (eds).* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 48.

12. *Ibid.* P. 53.

этому в современном кино про вампиров главные роли все чаще начинают занимать женщины, которые могут транслировать через свой образ послание, альтернативное патриархальному. Сила вампириш заключается в способности отказаться от следования традиционному женским паттернам поведения, чтобы отстаивать свои права, свободу выбора и право распоряжаться своим телом.

Возможное решение проблем разнообразия и гибридности предлагается серией фильмов «Другой мир» («Underworld», 2003–2016). Ее героиня — вампириша Селин — является примером борьбы за расовое равноправие. В ее вселенной на протяжении долгого времени идет война вампиров и ликанов — древнего вида оборотней. Один из главных патриархов вампирского рода — Виктор — преследует цель истребления ликанов, так как они угрожают вырождению вампирской расы из-за возможного кровосмешения. Он настолько напуган перспективой равноправного сосуществования вампиров и оборотней, что убивает собственную дочь, когда узнает, что она забеременела от ликана. Этот иррациональный страх имеет четкую параллель со средневековым дискурсом о чистоте рода¹³. В конце первой части «Другого мира» («Underworld», реж. Лен Уайзман, 2003) один из героев становится гибридом вампира и оборотня, причем более сильным, чем представитель любой из этих рас. Таким образом разоблачается и признается устаревшим нарратив о чистоте родословной. Это подтверждает и сюжетный поворот заключительной части серии «Другой мир: Война крови» («Underworld: Blood Wars», реж. Анна Ферстер, 2016). Селин повержена врагами. Она оказывается брошенной в ледяной пустыне, но северные вампиры спасают ее, перелив свою кровь. В результате девушка становится гибридом, в ее организме смешивается кровь нескольких вампирских народов. Но именно это — смешение крови и гибридизация — помогает Селин воскреснуть и одержать окончательную победу над своими преследователями, вновь поставив под сомнение представления о чистоте крови.

Это же заставляет Селин пересмотреть отношение к своему роду и прийти к отрицанию принадлежности к патриархальным предкам. Узнав, что Виктор, приемный отец Селин, убил ее семью, вампириша мстит ему. Она также рас-

13. Hudson D. Vampires, Race, and Transnational Hollywoods. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. P. 184.

правляется с еще одним патриархом вампирской расы, который решает устранить бунтующую Селин. Так она деконструирует фрейдистский паттерн, в рамках которого сын хочет убить своего отца, чтобы занять его место¹⁴. Более того, «расправляясь» со своим прошлым, вампирша получает власть и над своим самоопределением¹⁵. В конце второй части серии («Underworld: Evolution», реж. Лен Уайзман, 2005) Селин предстает как перерожденная, очистившаяся от наследия своей прежней истории личность. Однако, как пишет Саймон Бэйкон, вампирша не похожа на Еву. Более уместно сравнивать ее с независимой Лилит — одной из мифологических предков женщины-вампира¹⁶.

Внутри патриархальной парадигмы Селин воспринимается как девиантная и опасная, из-за чего в фильме «Другой мир: Война крови» ее преследуют и вампиры, и ликаны. Общим примером девиантного поведения является сексуально уверенная в себе и независимая женщина, так как патриархат принимает и одобряет только десексуализированных женщин, которые пассивно принимают мужскую активность и не имеют собственного интереса к сексуальному удовлетворению¹⁷. В данном случае выход за рамки этого дискурса и сопротивление патриархальной идеологии приравнивается к монструозности.

Однако, несмотря на становление постфеминистского дискурса, внутри вампирского жанра появилась Сумеречная Сага возвращающаяся к концепту беспомощной женщины-жертвы, преследуемой мужчиной, обладающим сверхъестественными способностями¹⁸. Белла Свон, хотя она и является главной героиней, абсолютно теряется на фоне Эдварда, романтического героя, воплощающего байронический типаж красивого и опасного незнакомца. Янг-эдалт романам, в которых главные герои являются вампирами, свойственно

14. Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected "Bad" Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld Evolution*//*Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine*/A. Ruthven, G. Mádlo (eds). Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010. P. 96.

15. Ibid. P. 98.

16. Эта женская фигура, ассоциирующаяся с суккубом, впервые упоминается в вавилонском эпосе как вампирша-блудница, которая не может иметь детей. У нее совиные ноги, так как она ведет ночной образ жизни. Позже Лилит появляется в кабалистической традиции как первая жена Адама, которая отказывается выполнять роль покорной супруги.

17. Santos C. *Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins*. Lanham: Lexington Books, 2017. P. 15.

18. Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction*. P. 9.

выдвигать на первый план именно мужчин и отдавать второстепенные роли школьных подруг, ревнивых девушек или неудачниц женщинам-вампирам¹⁹.

Поверхностный и антифеминистский персонаж Беллы был высмеян в фильме «Реальные упыри» («What We Do in the Shadows», реж. Джеймйн Клемент, Тайка Вайтити, 2014) в образе Джеки, которую можно рассматривать как двойника «сумеречной девушки». Обе героини в начале истории являются людьми, в середине — они стремятся стать вампирами и в конечном счете достигают желаемого. Но мотивы их действий различаются. Если Белла хочет стать вампиром, чтобы стать идеальной партнершей для Эдварда, воспроизводя патриархальную установку, то Джеки стремится к этому, чтобы расширить свои возможности и получить власть²⁰. Она осознанно отказывается от гендерно стереотипной роли, чтобы выйти за ее пределы в соответствии с ценностями, выдвигаемыми феминистским движением. Когда Джеки, наконец, получает искомую силу, она действительно превращается в монструозно-фемининную фигуру. Она разрушает социальный порядок в масштабах своего личного мира, буквально становясь хозяином своего мужа. Героиня Джеки демонстрирует не только силу постфеминистского готического персонажа, но и слабость мужчины-вампира, которому сложно существовать в рамках новой готики. В подтверждение утраты привилегированного положения мужскими готическими персонажами в сюжете появляется монструозная Паулин, по прозвищу Зверь (the Beast)²¹. Бывшая любовница одного из главных персонажей, она наделена силой и имеет высокое положение в вампирской иерархии. Она настолько сильна, что вампиру приходится пересилить свой страх, чтобы встретиться с ней. Как зритель узнает из повествования, ее победа над вампиром была сокрушительной и унижительной для последнего.

Авторы «Реальных упырей» продолжили деконструировать тропы, присущие жанру вампирского кино, в сериале «Чем мы заняты в тени» («What We Do in the Shadows», 2019-...). Сериал развивает вселенную изначального фильма, но актерский состав был изменен. В центре сюжета — все также

19. Ibid. P. 189.

20. *Limpér I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in What We Do in the Shadows*// *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2018. Vol. 29. № 2. P. 275.

21. Ibid. P. 276.

соседи-вампиры, которые вынуждены делить пространство старинного готического дома. Но если в «Реальных упырях» в доме жили только мужчины-вампиры, то в сериале весомая часть экранного времени уделена вампирше Наджи. У героини есть муж — вампир Лазло. Но поставить Наджи в один ряд с невестами-прислужницами Дракулы невозможно. В этом браке доминантную роль вампира-соблазнителя играет именно она. Несколько сотен лет назад вампирша проникла в дом Лазло и соблазнила его, превратив в вампира. Если вспомнить фильмы о Дракуле первой половины XX века, то такую стратегию «захвата» жертвы-женщины всегда использовал легендарный герой. При этом сравнивать Наджи с традиционным образом Дракулы вполне релевантно — по причине схожести их целей. Титулованный вампир стремится уничтожить все человечество, а Наджи использует свои способности для избавления от всей мужской части населения, как она утверждает в начале первого сезона сериала. Подобную радикальную позицию можно трактовать как открытый бунт против доминирующей патриархальной идеологии, где женщина занимает пассивную роль или позицию жертвы. Наджи переворачивает эту модель, предъявляя себя как опасного хищника, а мужчин — как жертв.

Несмотря на комедийную модальность сериала, Наджи действительно представляет угрозу для мужчин. У вампирши есть «суперспособность» магнетизма, под действием которой ее жертвы становятся безвольными: они готовы исполнить любое ее поручение, даже самое безумное и бессмысленное, — например, грызть кирпичную кладку. Здесь прослеживается явная параллель с невестами Дракулы, которые не могут перечить графу и безропотно выполняют его приказы. Образ Наджи — это проявление монструозно-фемининного начала, но в то же время героиня не является бесчувственным монстром. В ней воплощается еще один популярный для вампирского жанра троп утраченной любви, характерный преимущественно для вампиров-мужчин. Героиня преследует человека, который является реинкарнацией ее возлюбленного. Но если в экранизациях романа Брэма Стокера начало романтических отношений между вампиром и человеком выглядит романтично, то в сериале возлюбленный Наджи сходит с ума и начинает вести себя довольно комично. Он становится настолько одержим вампиршей, что надоедает ей самой. Опасная и запретная форма сексуальности — неотъемлемая

часть образов Дракулы и его невест²², так что вампир всегда представлял собой фигуру чрезмерного и опасного наслаждения, противоречащего социальным нормам²³. Несмотря на то что гиперсексуальность Наджи утрирована настолько, что зачастую выглядит смешно и нелепо, она дает вампирше возможность быть сильнее мужчин и обрести независимость.

Почему вампириши убивают

Развитие феминистского движения, появление женщин в качестве главных героев боевиков начиная с 1980-х годов, очеловечивание вампира в популярной культуре и появление женской готики, — все эти факторы приводят к увеличению в западной популярной культуре количества находчивых, смелых и выносливых женщин-воинов, которые способны защитить себя и дать отпор мужчине²⁴. Вампириши — это женщины, которые, в первую очередь, убивают. Исконно способность убивать относилась к маскулинной фигуре. Поэтому все женщины-убийцы нарушают дискурсивные правила женственности и отождествляются с мужской гендерной ролью²⁵, что и ведет к определению женщины как девиантной. Женщина-убийца, выходя за рамки привычных гендерных ролей, разрушает нарратив, выстроенный готической литературой викторианской эпохи, чтобы заявить о расширении своих прав и возможностей²⁶.

Часто причиной убийств, совершённых женщиной, является факт примененного к ней в прошлом сексуального насилия. Мечь за насильственное принуждение к сексу — один из распространенных мотивов, который лежит в основе монструозно-фемининного образа²⁷. Часто в женской готике архетипичная фигура «девушки в беде» после соития с монстром трансформируется в фигуру «чудовищной

22. Brode D. Introduction: "Lamia and Lilith LIVE!" (or at Least Are Undead) // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 7.

23. Weinstock J. Op. cit. P. 17–18.

24. Onofre C. A., Chambost C. *Furies and Female Empowerment: The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015) // *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* / C. Maury, D. Roche (eds). L.: Bloomsbury, 2020. P. 268.

25. Ibid. P. 4.

26. Ibid. P. 262.

27. Creed B. *The Monstrous-Feminine*. P. 123.

женщины»²⁸. Одним из образцовых примеров такой трансформации является героиня фильма «Вампирша» («Rise», реж. Себастьян Гутьеррес, 2006). Его сюжет развивается вокруг журналистки Седи. Из-за того, что в ходе расследования ей удалось раскрыть существование преступной группировки вампиров, Седи похищают, насилуют и убивают. Фильм изображает вампиров как жестоких существ, отдаленно напоминающих своим поведением Дракулу в исполнении Кристофера Ли — классика *Hammer Films* (жестокого монстра с обманчиво обаятельной внешностью аристократа). Как говорит главный антагонист: «Секс и убийство — это единственное наслаждение, которое осталось у вампиров». Седи — не первая девушка, с которой таким образом обходятся вампиры. Но причислить «Вампиршу» к категории фильмов, где воспроизводится традиционный готический нарратив, не совсем корректно. Седи оказывается обращенной в нежить и воскресает. Изначально она принимает пассивную роль жертвы и пытается покончить с собой, чтобы избавиться от вампиризма. Но после неудачной попытки самоубийства она решается на месть. Таким образом, девушка совмещает в себе двух персонажей: вампира и охотника на монстра — взаимоисключающие фигуры в традиционном готическом нарративе. Как вампир она бессмертна и имеет труднопреодолимую жажду крови. Как охотник Седи пользуется арбалетом с серебряными стрелами и убивает каждого вампира, который был причастен к ее убийству.

Еще одна героиня, которая заслуживает внимания в «Вампирше», — Ева. Она является участницей преступной группировки вампиров, которая насилует и убивает наравне с мужчинами. Однако о субъектной автономности этой фигуры трудно говорить из-за ее статуса подчиненной Бишопу, главы группировки, которому перечить в открытую Ева не смеет. Неудовлетворенность девушки ее положением обостряется ее личным бунтом: именно она должна была высосать последние капли крови из Седи, но в последний момент она сжалилась над ней и обратила жертву в вампира. Несмотря на свою монструозность, Ева проявляет сострадание к человеку. Более того, она не оказывает Седи никакого сопротивления, когда та приходит отомстить. Наоборот, она оказывает ей помощь, передав кинжал, который удобен для вскрытия вен.

28. Onofre C. A., Chambost C. Op. cit. P. 268.

Можно сделать предположение, что Ева стала вампиршей в такой же ситуации, как и Седи. Но в отличие от главной героини, Ева не восстала против чудовища, а, напротив, встала на его сторону. Иными словами, смирилась со своей участью, приняв патриархальную идеологию и, таким образом, воспроизводя типичный готический нарратив, где вампирша лишена субъектности и имеет не столь сильную жажду крови, как ее хозяин-вампир²⁹. Именно она советует главной героине: «Перестань ненавидеть то, кем ты стала».

Но перед тем, как быть убитой, вампирша выражает раскаяние и сожаление о том, что не смогла самостоятельно решиться на бунт. Можно сказать, что Седи совершает месть и наказывает вампиршу не только за причиненные страдания, но и за несоответствие новому паттерну феминности. В «Вампирше» все женщины-вампиры в конечном счете оказываются убиты, включая Седи, которая сама просит себя убить в финале фильма. Создается впечатление, что она не считает вампиризм достойной формой существования, что несколько проблематизирует ее готовность противостоять патриархату, воплотив в себе черты монструозно-фемининной образности.

Зато на это решается вампирша Клара из фильма Нила Джордана «Византия» («Byzantium», 2012). В ее образе совмещены два взаимоисключающих клише патриархальной репрезентации женщины — как матери и как блудницы. Главная героиня содержит бордель, занимается проституцией и в то же время воспитывает дочь. Но основная задача, которую она решает на протяжении долгого времени, — это противостояние древнему элитному Братству вампиров, традиционно состоящему только из состоятельных офицеров британской армии. В Кларе нет борьбы двух женских архетипов. Наоборот, материнский инстинкт лишь увеличивает силу героини, которая реализуется через блудницу — сексуально уверенную и независимую женщину.

Клара была обращена в вампира тем же способом, что и каждый член Братства. Фильм представляет новый взгляд на рождение вампира: человеку достаточно оказаться в определенном природном пространстве. Но Братство не принимает новую «сестру», так как она буквально украла «дар вечной жизни». Как отмечает сам режиссер, украсть что-то у мужского общества вампиров и использовать в сво-

29. Auerbach N. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. P. 107.

их целях, — значит действовать вполне по-феминистски³⁰. Клара оказывается единственной женщиной в их объединении, более того, женщиной низкого происхождения. Два этих пункта абсолютно недопустимы для членов Братства. Перед тем как изгнать девушку, члены Братства заставляют ее строго соблюдать кодекс и не создавать новых ревенантов. Для них женщина — человек второго сорта, который не достоин обладать тайными знаниями³¹. Клара молчит о существовании братства, но это — единственное из условий, которое она выполняет. Она обращает в вампира свою дочь, Элеонору, и использует обретенную вампирскую силу для мести. Она убивает всех мужчин, которые плохо обходятся с секс-работницами. Так она мстит за собственный опыт, из-за которого ей пришлось начать заниматься проституцией.

Кларе удастся освободиться от патриархального гнета. Со всеми своими преследователями из Братства она жестоко расправляется. Победа женщины над несколькими сильными представителями Братства говорит о растущей недееспособности патриархата. Однако в конце фильма возникает намек, что Братство еще продолжит преследование Клары. Чтобы существование Клары и Элеоноры было безопасным, они выбирают себе спутников мужчин. Но в данном случае это не возвращение к патриархальной модели, а избавление от изоляции, проработка травмы, нанесенной прошлым патриархальным доминированием³². В очередной раз вампир стремится к общению и проявлениям чувств, подобно человеку.

В конце «Византии» Клара вновь проговаривает свою цель: защита слабых от сильных. Подобная миссия возникает и у безымянной вампириши из ленты, принадлежащей новой волне феминистских фильмов «Девушка возвращается одна ночью домой» («A Girl Walks Home Alone at Night», реж. Ана Лили Амирпур, 2014). В своей книге Сорча Ни Флайнн так и называет ее: вампирша-мстительница³³. Девушка контролирует свое желание человеческой крови, направляя его против патриархальных угнетателей социально уязвимых представителей общества: женщин, представительниц других рас, секс-работниц. Например, она следует за одной

30. *Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century // Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film.* P. 296.

31. *Onofre C. A., Chambost C.* Op. cit. P. 264.

32. *Fhlainn S. N. Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture.* L.: Palgrave Macmillan, 2019. P. 240.

33. *Ibid.* P. 247.

из них и становится свидетельницей того, как сутенер издевается над ней. В фильме сутенер является представителем радикального патриархата, который унижает и подавляет тех, кто не может претендовать на привилегированный статус. Позже Девушка приходит к нему домой, скрыв истинную цель визита. В неожиданный момент вампириша нападает на мужчину, откусывая его палец, и убивает, воплощая месть за всех пострадавших от его руки.

Самое запоминающееся в этом образе женщины-вампира — ее внешний вид. Она носит чадру, у нее темные глаза и контрастно белая кожа, что подчеркивается монохромным цветовым решением фильма. Сама актриса иранского происхождения. Весь образ Девушки является отсылкой к актрисе Теде Баре, — первой женщине-вамп в кино, — а также к Луизе Брукс³⁴. Вокруг личности Теды Бары был сконструирован развернутый нарратив о ее происхождении. Даже имя актрисы — это псевдоним, который при обратном прочтении превращается в «Арабскую смерть». Так, внешний образ вампириши является комментарием режиссерки Аны Лили Амирпур, раскрывающим природу этнических предрассудков, которые лежат в основе образов женщин-вампиров, а также демонизации Ирана и проявлений исламофобии после событий 11 сентября 2001 года³⁵. Черты, схожие с образом Луизы Брукс, зритель видит, когда вампириша снимает чадру и наносит косметику на лицо. Черная подводка для глаз, темная помада и коротко стриженные темные волосы отсылают к первой полнометражной картине, в которой было представлено исследование фигуры роковой женщины, «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», реж. Георг Вильгельм Пабст, 1929)³⁶.

В образе героини фильма нет традиционных атрибутов жанра вампирского кино: окровавленные клыки, зависимость от полнолуния, страх чеснока, распятия, а также поиск бессмертия, утраченной любви или способа интеграции в человеческое общество. На самом деле, во всем этом Девушка из картины Амирпур не нуждается, так как Плохой город, — место, в котором разворачиваются события фильма, населен социальными изгоями: секс-работницами, наркоманами, бездомными. Учитывая присущие вампирам чуждость и странность, вампир хорошо вписывается в пейзаж

34. Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. P. 85.

35. Ibid. P. 86.

36. Ibid. P. 89.

Плохого города. Отказ от части доминирующего вампирского дискурса создает новое лицо монструозно-феминного. Таким образом, Девушка становится на защиту тех уязвимых социальных групп, чьи права защищаются участниками феминистского движения четвертой волны. По сравнению со многими предыдущими образами нежити, которые олицетворяли маргинализированные части общества, образ вампириши, созданный Амирпур, ассоциируется со справедливостью и возможностью перемен³⁷.

Женщина-вампир как мать

По мере очеловечивания нежити на женщину-вампира начала все чаще проецироваться роль матери. В фильме об охотнике на вампиров «Ван Хельсинг» («Van Helsing», реж. Стивен Соммерс, 2004) есть три вампириши — невесты графа Дракулы. Их образ мало чем отличается от репрезентации женщин-вампиров студией *Hammer Films*: гиперсексуальные Алира, Верона и Маришка, — девушки с неамериканскими именами, подчеркивающими их экзотичность, — служат древнему вампиру. Они также носят необычную одежду с восточными мотивами, что дополнительно подчеркивает их чуждость западной культуре. Вампириши бесспорно и полностью подчинены воле Дракулы, выполняя за него всю «грязную» работу. Именно невесты Дракулы нападают на главных героев фильма. Главный же вампир остается в стороне от убийств. Он занят возрождением вампирского рода. Предположительно невесты в этом процессе выполняют роль «матерей». Но фильм не демонстрирует особую вовлеченность вампириш в процесс «рождения» своего потомства. Есть только намек на то, что без них появление на свет летучих мышей было бы невозможно. Так, можно сделать вывод, что от женщины здесь требуется выступить исключительно в роли инкубатора³⁸. Как пишет Эрин Харрингтон, женщина в роли матери является контейнером и оболочкой для мужчины, его «местом», которым он вправе распоряжаться по своему усмотрению. Примерно так и воспринимает Дракула своих невест. Ему все равно, какая именно вампириша станет матерью для новой нежити. Когда одна

37. Creed B. The Monstrous-Feminine. P. 90.

38. Harrington E. Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror. N.Y.: Routledge, 2018. P. 100.

из невест погибает, остальные вампириши поглощены своим горем, в то время как печаль Дракулы мотивирована только тем, что ему придется искать новое «место» для своего потомства.

Традиционно кинематографичные вампиры порождали себе подобных через укусы, обмен кровью или заражение вирусом. В «Ван Хельсинге» же, судя по всему, вампиры предпочитают размножаться половым путем. Однако как именно появляются коконы с зародышами летучих мышей в замке Дракулы, остается непонятным. Фильм не демонстрирует беременных невест или сам процесс родов. Также неясно, как может фактически неживое тело произвести потомство. Возможно, по причине вампирской природы нежити, зародыши в коконах оказываются мертвыми, но их можно оживить, чего и добивается Дракула. Летучие мыши вылупляются, но живут буквально несколько минут, по истечении которых умирают по неясной причине. Причиной слабости потомства может являться желание вампиров создать нетрадиционную семью, состоящую из одного мужчины и нескольких женщин, не вписывающуюся в рамки патриархальных ценностей³⁹. Помимо этого, патриархальная парадигма предполагает, что если у новорожденного есть отклонение или, более того, он умирает, это означает неспособность матери справиться со своими материнскими обязанностями⁴⁰. В таком случае ей могут приписываться парадигматические черты «плохой матери». Жак Лакан описывал сложившийся образ таких матерей как эгоистичных женщин, которые не готовы на самопожертвование ради ребенка, ставя в приоритет заботу о себе, нежели о детях. За несоответствие идеалу «хорошей матери» женщина должна быть наказана⁴¹. Но поведение невест Дракулы не совсем соответствует паттерну «плохой матери». Они разделяют с главным вампиром общую цель — дать жизнь потомству. И готовы умереть, защищая своих детей.

Фильм не дает ответа на вопрос, почему вампиры решили размножаться именно таким путем, отказавшись от классического распространения вампиризма через укус. Возможно, вампир нового тысячелетия утрачивает прежнюю силу, так как не может создавать новую нежить при-

39. *Weinstock J. Op. cit. P. 92.*

40. *Arnold S. Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood. L.: Palgrave Macmillan, 2013. P. 160.*

41. *Ibid. P. 23.*

вычным для себя способом. По этой же причине потомство графа Дракулы слабое и нежизнеспособное. К тому же все вампиры в фильме уступают технологиям, которые Ван Хельсинг использует против них. Однако новые технологии нужны и вампирам для оживления своих детей. Как отмечает, Джеффри Уайнсток, акцент на технологиях говорит о социальном беспокойстве по поводу их внедрения в процесс деторождения и репродуктивные методы⁴².

Такой же способ распространения вампиризма мы видим в фильме «Сумерки. Сага. Рассвет: Часть 1» («The Twilight Saga: Breaking Dawn — Part 1», реж. Билл Кондон, 2011). Из-за приверженности Стефани Майер, — автора соответствующей серии книг, — мормонской религии отношения главных героев Беллы и Эдварда не только соответствуют консервативному сценарию создания семьи, но и деструктивны для героини. Так, Эдвард ограничивает общение Беллы не только с одноклассниками, но и с подругами, и даже с отцом. Конечно, об этом не говорится прямо, но по мере повествования все реже встречаются примеры иных социальных связей Беллы, кроме как с Калленами. Как итог, вся жизнь Беллы завязана на возлюбленном: Эдвард — единственный предмет ее интереса. Такой тотальный контроль в отношениях является признаком их абьюзивности⁴³. И Белла безоговорочно принимает эти правила, чтобы получить не только любовь, но и стать частью закрытого и элитного общества Калленов. Она как бы избрана высшим существом, — светящимся на солнце вампиром, — чтобы продолжить их род⁴⁴. Белла вынашивает и рождает ребенка-вампира с большим трудом, так как все еще является человеком. Процесс беременности буквально отнимает у нее жизненные силы: во время родов героиня умирает. Чаще всего в хорроре женщина не может сосуществовать со своим плодом, зачатым от нечеловеческого существа. Как правило, они вступают с ним в борьбу за выживание. И в большинстве случаев именно мать проигрывает в этой схватке, уступая желанию еще не рожденного ребенка. В этом моменте рамки конфликта стираются, а возможности женского организма переопределяются. Неопределенность в жен-

42. Weinstock J. Op. cit. P. 92.

43. Myers A. E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not// *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality*/R. Housel, J.J. Wisniewski (eds). Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. P. 158.

44. Fhlainn S. N. Op. cit. P. 228.

ской субъектности и является предметом ужаса, — в данном случае гинекологического⁴⁵. Но именно за ее самоотверженность и самопожертвование Белле разрешено стать матерью и продолжить жизнь в более совершенной форме вампира. Одной из главных ценностей Сумеречной Саги является сплоченность семьи. Каллены живут как крепкая, образцовая и религиозная семья, и своей смертью Белле удастся доказать, что она может стать их достойной частью, полностью посвятив им свою жизнь⁴⁶.

Образ женщины, которая выполняет роль оболочки и контейнера для зародыша, воспроизведен в фигуре Кэролайн, второстепенной героини сериала «Дневники вампира» («The Vampire Diaries», 2009–2017). В седьмом сезоне она оказывается оплодотворенной сверхъестественным способом и вынуждена вынашивать не своих детей. Чужая для Кэролайн семья без ее ведома переносит эмбрионов из тела мертвой матери в бессмертное тело вампириши, которое считается надежным «хранилищем» для них. Героиня не может от них отказаться, хотя беременность и приносит ей физические и психологические страдания. Опять же мать и плод конкурируют за выживание. Рождение детей, кажется, предопределяет дальнейшее развитие событий для Кэролайн. Как лакановская «хорошая мать», она полностью посвящает себя детям. Девушка выходит замуж за человека, которого не любит, чтобы обеспечить нормальную семью для своих детей и крышу над головой. В принципе, посыл сериала заключается в том, что правильно иметь только одного сексуального партнера. Все положительные персонажи «Дневников вампира» так и поступают, а отрицательные делают с точностью до наоборот: не ограничиваясь одним партнером и манипулируя чувствами других⁴⁷. Кэролайн в начале сериала относится к категории отрицательных персонажей: она груба и высокомерна, часто меняет партнеров. Для того чтобы перейти в категорию положительных героев, ей необходимо научиться не только уважать других, но и контролировать себя, — в том числе свои эмоции, желания и сексуальность. Благодаря этим усилиям Кэролайн приобретает социальную поддержку: друзей, мужа и, в конце концов, — семью.

45. Harrington E. Op. cit. P. 97.

46. Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. P. 193.

47. Schubart R. Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror. N. Y.: Bloomsbury, 2018. P. 191.

В XXI веке на вампирш начинает проецироваться классическая роль матери, что противоречит истокам этого образа: независимой женщины-вамп или монструозной женщины. Если рассуждать в рамках патриархальной традиции, роли матери и блудницы совмещаются. В свою очередь, репродуктивная способность женщины определяется такими качествами, как скромность, верность и отсутствие интереса к сексу⁴⁸. Женщина, исполняющая сразу две роли, предстает как девиантная, то есть непригодная для деторождения и не состоятельная как женщина в принципе. Поэтому смерть ее самой и ее потомства становится неизбежной. Но пример Кэролайн доказывает, что девиантная женщина может родить и стать хорошей матерью, если будет способна контролировать себя и свою монструозность. Такое решение выходит за рамки патриархального дискурса и предполагает перспективу феминистской репрезентации женщины.

* * *

Таким образом, пространство постфеминистской готики дает женщинам-вампирам возможность не только заявить о себе и защитить свои права, но и поставить под сомнение прошлые готические нарративы, а также традиционные женские роли. Конвенции постфеминистской готики предполагают проявление монструозно-фемининного — эстетической формы выражения женского бунта против консервативных ценностей патриархата. Большинство героинь получают силу, чтобы противостоять не просто одному мужчине, но обществу как таковому, — подобно Кларе из «Византии», Селин из серии «Другой мир» или Девушки, очищающей Плохой город от социального насилия («Девушка возвращается одна ночью домой»). При этом защищаются не только права женщин, но и права социально уязвимых меньшинств, полноправие которых также ставится под сомнение патриархальной идеологией.

К сожалению, за рамками данного исследования остались некоторые фильмы, где репрезентация женского образа вампира также представляет интерес для анализа. Среди них серия фильмов «Блейд» («Blade», 1998–2004), «Королева проклятых» («Queen of the Damned», реж. Майкл Раймер, 2002), «30 дней ночи» («30 Days of Night», реж. Дэвид Слэйд, 2007), «Вампирши» («Vamps», реж. Эми Хекерлинг,

48. Santos C. Op. cit. P. 13.

2011), «Ночь страха» («Fright Night», реж. Крэйг Гиллеспи, 2011), «Кармила» («Carmilla», реж. Эмили Харрис, 2019). Но в целом тезисы, представленные выше, находят подтверждение и в этих фильмах. Безусловно, в XXI веке существуют и фильмы, где вампириши представлены в соответствии с патриархальной точкой зрения. Но большая часть женщин-вампиров в современном кинематографе реализует радикальную и бескомпромиссную критику мужского деспотизма⁴⁹. Пока что последнее слово остается именно за ними.

Библиография

- Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 285–298.
- Arnold S. Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood. L.: Palgrave Macmillan, 2013.
- Auerbach N. Our Vampires, Ourselves. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected “Bad” Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld Evolution* // *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine* / A. Ruthven, G. Mádlo (eds). Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010. P. 93–101.
- Brode D. Introduction: “Lamia and Lilith LIVE!” (or at Least Are Undead) // *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* / D. Brode, L. Deyneka (eds). Plymouth: Scarecrow Press, 2014. P. 1–20.
- Creed B. Return of the Monstrous-Feminine. *Feminist New Wave Cinema*. N.Y.: Routledge, 2022.
- Creed B. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis. N.Y.: Routledge, 1993.
- Fhlainn S.N. Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture. L.: Palgrave Macmillan, 2019.
- Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Heaven: Yale University Press, 1979.
- Harrington E. Women, Monstrosity and Horror Film. *Gynaehorror*. N.Y.: Routledge, 2018.
- Hudson D. Vampires, Race, and Transnational Hollywoods. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Limpár I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in *What We Do in the Shadows* // *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2018. Vol. 29. № 2. P. 266–288.
- McNair B. Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire. L.: Routledge, 2002.
- Melton J.G. The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 2011.
- Myers A.E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not // *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of*

49. Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. P. 204.

- Immortality/R. Housel, J.J. Wisniewski (eds). Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. P. 147–162.
- Onofre C.A., Chambost C. Furies and Female Empowerment: *The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015)//Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era/C. Maury, D. Roche (eds). L.: Bloomsbury, 2020. P. 261–278.
- Santos C. Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins. Lanham: Lexington Books, 2017.
- Schubart R. Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror. N.Y.: Bloomsbury, 2018.
- The Cambridge Companion to Gothic Fiction/J.E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic//The Female Gothic. New Directions/D. Wallace, A. Smith (eds). L.: Palgrave Macmillan, 2009. P. 1–12.
- Weinstock J. The Vampire Film: Undead Cinema. N.Y.: Columbia University Press, 2012.
- Wisker G. Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses. L.: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wisker G. Postfeminist Gothic//Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion/X.A. Reyes, M. Wester (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. P. 47–59.

Heroine, Avenger, Mother: The Female Vampire in 21st Century American Cinema

Sofya Benyaminova. National Research University—Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, benyaminova.sofya@gmail.com.

The ways in which women are represented in popular culture are a direct reflection of the history of the development of the feminist movement because cinema is a unique space where the changes in sexual politics since the Second World War are portrayed and dramatized. First and foremost, a vampire is a female figure embodying lethal danger to humans, and at times, the undead. Throughout the history of the development of the vampire image in popular culture and cinema, vampire women exist beyond the boundaries of conventional femininity, thus exposing the oppression of women and social minorities by the dominant patriarchal ideology. The author attempts to find and describe general trends in the representation of the female vampire image in American cinema of the 21st century. While in the 20th century, vampires typically played secondary roles in movies, at the beginning of the 21st century, they were granted screen time as main characters. The development of the fourth wave of the feminist movement, reevaluation of third-wave achievements, increased opportunities for women as directors and screenwriters, the emergence of female Gothic, and other factors unavoidably influenced the vampire film genre and the portrayal of female vampires. The article examines the most vivid images of vampires in American cinema of the 21st century and analyses them from the perspective of their existence beyond the boundaries of traditional femininity, (non)conformity to traditional gender roles, and from the perspective of the monstrous-feminine—esthetic form of the embodiment of rebellion against the patriarchal system's values.

Keywords: *female vampire; vampire film genre; 21st Century American Cinema; female Gothic.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-4-196-216

References

- Amador V. Dracula's Postfeminist Daughters in the Twenty-First Century. *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* (eds D. Brode, L. Deyneka), Plymouth, Scarecrow Press, 2014, pp. 285–298.
- Arnold S. *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Auerbach N. *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Bacon S. The Breast Bites Back: How the Projected “Bad” Object of the Female Vampire Achieves Autonomy in L. Wiseman's *Underworld* Evolution. *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine* (eds A. Ruthven, G. Mádlo), Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 93–101.
- Brode D. Introduction: “Lamia and Lilith LIVE!” (or at Least Are Undead). *Dracula's Daughters. The Female Vampire on Film* (eds D. Brode, L. Deyneka), Plymouth, Scarecrow Press, 2014, pp. 1–20.
- Creed B. *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, New York, Routledge, 2022.
- Creed B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993.
- Flhainn S.N. *Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Heaven, Yale University Press, 1979.
- Harrington E. *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, New York, Routledge, 2018.
- Hudson D. *Vampires, Race, and Transnational Hollywoods*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Limpár I. Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in *What We Do in the Shadows*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2018, vol. 29, no. 2, pp. 266–288.
- McNair B. *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, London, Routledge, 2002.
- Melton J.G. *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, Detroit, Visible Ink Press, 2011.
- Myers A.E. Edward Cullen and Bella Swan: Byronic and Feminist Heroes... or Not. *Twilight and Philosophy. Vampires, Vegetarians, and the Pursuit of Immortality* (eds R. Housel, J.J. Wisniewski), Hoboken, John Wiley & Sons, 2009, pp. 147–162.
- Onofre C.A., Chambost C. Furies and Female Empowerment: *The Sword and the Pen in Byzantium* (Neil Jordan, 2012) and *Crimson Peak* (Guillermo del Toro, 2015). *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* (eds C. Maury, D. Roche), London, Bloomsbury, 2020, pp. 261–278.
- Santos C. *Unbecoming Female. Monsters Witches, Vampires, and Virgins*, Lanham, Lexington Books, 2017.
- Schubart R. *Mastering Fear. Women, Emotions, and Contemporary Horror*, New York, Bloomsbury, 2018.
- The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ed. J.E. Hogle), Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Wallace D. Introduction: Defining the Female Gothic. *The Female Gothic. New Directions* (eds D. Wallace, A. Smith), London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1–12.
- Weinstock J. *The Vampire Film: Undead Cinema*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction. Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- Wisker G. Postfeminist Gothic. Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion (eds X.A. Reyes, M. Wester), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, pp. 47–59.