

Павлов А. В. Вампиры и традиционные ценности зрелого рейганизма : рецензия на книгу Стэйси Эбботт о социально-политическом прочтении фильма «Почти стемнело» // Философия. Журнал Высшей школы экономики. — 2026. — Т. 10, № 2. — С. 357–377.

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ*

ВАМПИРЫ И ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ ЗРЕЛОГО РЕЙГАНИЗМА**

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ СТЭЙСИ ЭВБОТТ О СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОМ
ПРОЧТЕНИИ ФИЛЬМА «ПОЧТИ СТЕМНЕЛО»

ABBOTT S. NEAR DARK. — LONDON : BRITISH FILM INSTITUTE, BLOOMSBURY
COLLECTIONS, 2020.

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-2-357-377.

«Почти стемнело» (так на русский язык официально переведено название *Near Dark*, другие версии — «Сумрак», «С приходом тьмы», «С наступлением тьмы», «В сумерках») — один из самых известных ныне американских культовых фильмов про вампиров с довольно незамысловатым сюжетом. Помимо прочего, это полнометражный дебют Кэтрин Бигелу — первой женщины, получившей премию «Оскар» за лучшую режиссуру. При этом «Почти стемнело» с треском провалился в прокате, хотя через полгода был официально признан искусством. Это противоречивый фильм не только в плане культурного статуса, но и в отношении идеологического прочтения. Как это формулируют Эрнест Матис и Хавье Мендик, остается неясным, отражает ли он политическую риторику эпохи Рональда Рейгана или, наоборот, критикует приоритет традиционных семейных ценностей (Mathijs & Mendik, 2011: 147).

Правда, с культурным статусом «Почти стемнело» есть некоторая определенность: в 2020 г. в престижной книжной серии Британского института кинематографа (BFI) вышла монография вампироведа Стэйси Эбботт, посвященная картине. Серия «BFI Film Classics» — не то, что серии «Devil's Advocates» или «Constellations» (на книги из

*Павлов Александр Владимирович, д. филос. н., профессор, руководитель Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ (Москва); руководитель сектора социальной философии Института философии РАН (Москва), apavlov@hse.ru, ORCID: 0000-0001-5449-1050.

**© Павлов, А. В. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

них я писал рецензии ранее); в серии «Devil's Advocates», выходящей с середины 2010-х гг., издаются работы только про фильмы ужасов и триллеры, а в «Constellations» — про научную фантастику. В «BFI Film Classics», существующей несколько десятилетий, исследования посвящены прежде всего классическому и авторскому кино. В этой серии есть книги о самых престижных хоррорах — «Ночь живых мертвецов» (1968), «Экзорцист» (1973), «Чужой» (1979) и «Нечто» (1982), — но этим их список ограничивается. Иными словами, появление монографии про «Почти стемнело» в «BFI Film Classics» — окончательное подтверждение и закрепление престижа картины, снятой Кэтрин Бигелу в 1987 г.

Если культурный статус «Почти стемнело» более или менее ясен, то идеологическое прочтение фильма все еще остается неопределенным. В западной академической среде существует несколько противоречивых интерпретаций «Почти стемнело», каждая из которых имеет право на существование. Поскольку книга Стэйси Эбботт — самое свежее и наиболее полноценное исследование «Почти стемнело», сперва я раскрою его содержание, чтобы мы получили представление о ленте и ее значении для культуры. Затем я обращусь к многочисленным социально-философским прочтениям картины, разделив их на несколько категорий. Наконец, вернусь к интерпретации Стэйси Эбботт. Я рассмотрю множество точек зрения относительно социально-политического «послания» фильма, чтобы мы смогли увидеть, привносит ли Эбботт в социально-философские трактовки «Почти стемнело» что-то новое.

ЖАНРОВАЯ ГИБРИДНОСТЬ, ЭСТЕТИКА И ЭВОЛЮЦИЯ ВАМПИРСКОГО ОБРАЗА

Первая глава исследования называется «„Еще пару минут вашего времени — примерно столько, сколько вам осталось жить“: создание культового вампирского фильма». Стэйси Эбботт начинает свое повествование с того, что картина мгновенно получила высокий культурный статус, а позже — культовый. Так, в Музее современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке с 1968 г. действовала кинопрограмма «Cineprobe» — форум для независимых кинематографистов, в рамках которого они могли бы представить свои работы. Фильмы, включенные в «Cineprobe», обычно представляли экспериментальное и авангардное кино, а также новые и необычные нарративные стратегии. Независимый хоррор «Почти стемнело» был показан в рамках программы в апреле 1988 г. Фильм стал первым хоррором, удостоенным демонстрации в «Cineprobe» со времен культовой классики «Ночь живых мертвецов» (1968) Джорджа

Ромеро, показанной в 1970 г. Присутствие в МОМА зафиксировало за фильмом статус новаторского произведения, а Кэтрин Бигелу стала восприниматься как значимый автор на раннем этапе ее карьеры.

При том что сюжет фильма, как было упомянуто, крайне прост. Группа бродячих вампиров задумала принять в свою стаю молодого человека Калеба Колтона, до этого совращенного юной вампиршей Мэй. Калек становится полувампиrom, разрываясь между человеческой семьей, состоящей из отца-ветеринара Лоя и младшей сестры Сары, и ночным миром жестоких кочевников. В итоге он, вступая в конфликт с вампирами, выбирает день вместо ночи: Лой в полевых условиях переливает человеческую кровь сперва ему, а затем Мэй. Ночной народ погибает.

До «Почти стемнело» Кэтрин Бигелу сняла только малобюджетный байкерский арт-фильм «Без любви» (1981) за 800 000 долларов и промышляла тем, что работала художницей и преподавала курс по «фильмам категории В» в Калифорнийской школе искусств, готовясь покорить Голливуд. Бигелу признавалась, что изначально хотела снять классический вестерн, но так как под него никто не давал финансирования, решила замаскировать кино под хоррор (Islam, 1995: 102). Сценарий она написала в соавторстве с Эриком Редом, впоследствии тоже ставшим режиссером. Продюсер Эдвард С. Фельдман выкупил сценарий за считанные дни, оценив потенциал проекта. В качестве оператора пригласили Адама Гринберга, снимавшего первый «Терминатор» (1984). Из 47 съемочных дней 40 были посвящены исключительно ночным съемкам. Бюджет составил 5 млн долларов.

Во время постпродакшена компания «F/M» потеряла права на дистрибуцию. Их перекупила «De Laurentiis Entertainment Group», однако и она обанкротилась прямо во время релиза. Фильм собрал в США \$3 369 307, даже не окупив вложенные в него средства. Эбботт считает, что «Почти стемнело» провалился из-за плохого маркетинга, так как фильм выпустили под Хэллоуин, позиционируя как стандартный хоррор и не подсвечивая его сложную эстетику. Также «Почти стемнело» вышел одновременно со студийным хитом «Пропавшие ребята» от «Warner Bros.», имевшим огромный маркетинговый бюджет, опытного режиссера в лице Джоэля Шумахера и звездный молодежный состав актеров. На этом фоне независимый «Почти стемнело» был всего лишь «тихим шепотом». На старте «Пропавшие ребята» шли на 1025 экранах, в то время как фильм Бигелу — на 262. Для сравнения: предшествующие фильмы про вампиров выходили на большем числе экранов: «Ночь

страха» (1985) — на 1542, «Однажды укушенный» (1985) — на 1095, «Вампирник» (1986) — на 1104, а «Взвод чудовищ» (1987; не совсем про вампиров, но с Дракулой среди прочих монстров) — на 1280 экранах.

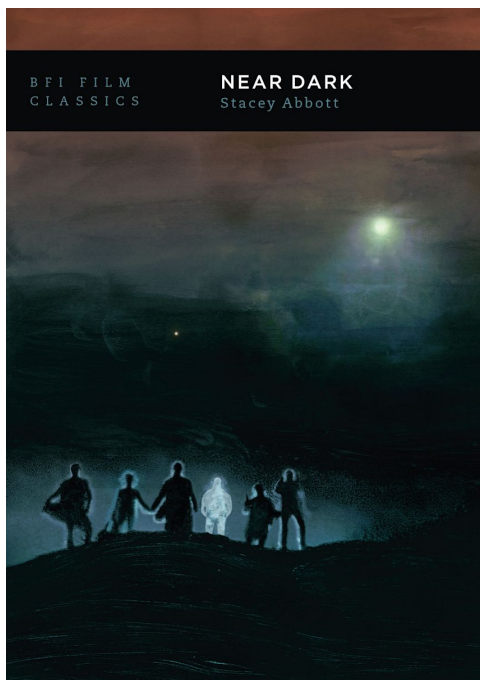
Отзывы профессиональной прессы были смешанными. Часть критиков разгромила фильм за чрезмерное графическое насилие, особенно за сцену бойни в придорожном баре. Другие хвалили уникальный визуальный стиль картины, сравнивая ее с криминальной драмой «Пу-стоши» (1973) Терренса Малика и вестернами Сэма Пекинпы. Однако после провального проката «Почти стемнело» ждал феноменальный успех. Свой культовый статус фильм получил в 1988–1990 гг. благодаря релизу на VHS и лазерных дисках (НВО). В 1990-х гг. кассеты стали дефицитом, что подогревало интерес коллекционеров, приведший к масштабному изданию фильма на DVD в 2002 г. Как отмечают авторы книги «Сто культовых фильмов» Эрнест Матис и Хавье Мендик, даже вне контекста творчества Бигелю фильм остается культовым фаворитом: его регулярно показывают в кинотеатрах, на фестивалях, он собирает сотни фанатов при воссоединении актеров на конвентах, по нему проводят косплей-вечеринки и конкурсы вампирского макияжа (Mathijs & Mendik, 2011: 148). Сама Эбботт считает, что «Почти стемнело» заложил все ключевые маркеры режиссерского стиля Бигелю.

Вторая глава монографии Стэйси Эбботт называется «Солнце встает: готическая эстетика». Раздел посвящен тому, как Кэтрин Бигелю переосмыслила визуальный код вампирского кино. В фильме соблюдаются его базовые конвенции: вампиры пьют кровь, не стареют и гибнут от солнечного света. Однако при этом у них нет клыков, плащей, а главное — они не спят в гробах и лишены богатства или титулов, как многие предшествующие вампиры — чопорные аристократы. Главное: в фильме отсутствуют религиозная и фольклорная иконография. Нет замков, крестов, чеснока, святой воды и осиновых кольев. Предыдущие картины 1980-х гг., такие как «Пропащие ребята» или «Ночь страха», были постмодернистски самоироничны и использовали популярную культуру (комиксы, кино) как инструкцию по выживанию. Хотя, конечно, «Почти стемнело» можно поставить в один ряд с лентами «Пропащие ребята» и «Ночь страха» (Vason, 2013: 268, 271), — как это делает Сорча Ни Флэйн, перечисляя постмодернистские вампирские фильмы, которые пропагандировали семейные ценности (Ní Fhlainn, 2019: 75–79), — все же он стоит несколько особняком, в том числе за счет фигуры вампира. В мире Бигелю понятия «вампир» в массовом сознании не существует.

Образ, придуманный Бигелоу, ближе всего к фильму «Мартин» (1977) Джорджа Ромеро, превратившего вампира в подростка-маньяка.

Кэтрин Бигелоу превратила вампиров в современных американских кочевников. Это банда грязных и опасных преступников, каждый из которых представляет определенную веху истории США: Джесси Хукер (лидер) — воевал за Юг в Гражданской войне; Северен — выходец из времен Дикого Запада; Даймондбэк (матриарх) — застала Великую депрессию 1930-х гг.; Гомер — бунтующий ребенок из 1950-х гг.; Мэй — девушка из Техаса 1980-х гг. Вместо клыков они используют выкидные ножи, шпоры, пистолеты и дробовики. Блуждающая по американским дорогам группа вампиров представлена как маргинальный низший класс (*underclass*). И хотя они жестоки, их семейные узы очень сильны.

Вместо готических декораций (замков, кладбищ) Бигелоу использует язык резкого контраста света и тени. Это визуализирует конфликт дня и ночи. Оператора Адама Гринберга пригласили прежде всего благодаря его работе над ночными сценами в «Терминаторе». В «Почти стемнело» Гринберг справился не хуже — он поливал дороги водой на ночных съемках, чтобы усилить контраст, убрать серый цвет тротуаров и сделать ночь глянцево-черной. Силуэты вампиров на холме перед бойней в баре, подсвеченные контрастным светом сзади, создали гало-эффект на фоне туманного ночного неба. Этот культовый кадр попал на обложку книги Эбботт. Гибрид хоррора с вестерном и роуд-муви позволил сделать дневной



Илл. 1. Обложка книги: Abbott S. Near Dark. London: British Film Institute / Bloomsbury Publishing, 2020 (BFI Film Classics). Cover design © Bloomsbury Publishing Plc.

пустынный ландшафт смертельно опасным. Так, когда полиция штурмует убежище вампиров, пули пробивают стены, и каждый луч солнца, проникающий сквозь получившиеся отверстия, ранит вампиров физически. Комната превращается в смертельный лабиринт из световых нитей. Треть фильма была снята в «волшебный час» — первый час рассвета и последний час заката, что отражено в названии *Near Dark*. Это время дает длинные тени, рассеянный свет и красновато-золотистый оттенок.

Основное музыкальное сопровождение (саундтрек включает «Naughty Naughty» Джона Парра, «Morse Code» Джулса Холланда, «Fever» группы «The Cramps», «The Cowboy Rides Away» Джорджа Стрейта и др.) от немецкой группы «Tangerine Dream» играет ключевую роль в создании атмосферы. В отличие от классических хорроров, электронная музыка не подсказывает зрителю, что чувствовать. Также она соединяет конвенции вестерна и нуара, не отражая прошлое вампиров, а фиксируя их бесконечное «сейчас». Как пишет Эбботт:

Музыка *Tangerine Dream*, которую Пол Стамп называет «цифровой готикой», воссоздает атмосферу сумерек волшебного часа. В соответствии с высококонтрастной визуальной эстетикой фильма, фоновая музыка колеблется между энергичным ритмом, передающим палящий жар солнца, и романтической и мистической музыкой, которая передает лирическую чувственность ночи (Abbott, 2020: 27).

В третьей главе «Пальчики оближешь: гибридность жанров и вампирский экшен» Стэйси Эбботт анализирует, как Кэтрин Бигелу соединила готический хоррор с экшеном 1980-х гг. Сама Бигелу считает экшен «чистым кинематографом». Для нее динамичные сцены — это не просто зрелище, а способ раскрытия сюжета и моральной трансформации героев. В «Почти стемнело» она ориентировалась на признанных мастеров экшена: Дона Сигела, Сэма Пекинпу, Уолтера Хилла, Джорджа Миллера и Джеймса Кэмерона, — с которым, к слову, позже вступила в брак. Отсылкой к популярной культуре в фильме является отчетливо демонстрируемая вывеска кинотеатра, мимо которого проходит Калек, — где показывают «Чужих» (1986) Кэмерона. Бигелу пригласила сразу трех актеров из «Чужих» — Лэнса Хенриксена, Дженетт Голдштейн и Билла Пэкстона, чтобы их опыт совместной работы помог создать на экране ощущение сплоченной, давно существующей семьи. Пэкстон и Голдштейн перенесли элементы агрессии космических десантников из «Чужих» в повадки вампиров, а Хенриксен, сыгравший в «Чужих»

андроида Бишопа, наделил лидера вампиров Джесси Хукера пугающей физической лиминальностью.

Вдохновляясь культовыми фильмами «Воины» (1979), «Безумный Макс 2» (1981) и особенно «Попутчиком» (1987), сценаристом которого, опять же, был Эрик Ред, Бигелоу превратила шоссе в зону перманентного кошмара. Зрителям показывают повседневную охоту вампиров. Гомер притворяется ребенком, попавшим в аварию с велосипедом, заманивая отзывчивого прохожего; Северен ловит попутку и флиртует с двумя женщинами перед их убийством; Джесси и Даймондбэк подбирают грабителей и, поменявшись с ними ролями, расправляются с пассажирами под громкую музыку. Здесь же Эбботт подробно разбирает десятиминутную сцену бойни в придорожном баре, черный юмор (так, «Пальчики оближешь» говорит один из вампиров, убивший человека и облизывающий кровь с пальцев) и сцену полицейского штурма в гостинице, когда антагонисты превращаются в протагонистов.

В четвертой главе книги «„Нет, ты никогда не встречал такой девушки, как я“: сострадательный, но не то чтобы сопротивляющийся вампир» исследуются гендерные роли, традиционные представления о жертве и монстре на примере двух главных героев — Калеба и Мэй. Стэйси Эбботт оспаривает доминирующий смысл, согласно которому фильм якобы следует за Калемом, проходящим путь героя вестерна и отказывающимся убивать людей ради крови. Милли Уильямсон, на которую ссылается Эбботт, считает, что в популярной культуре такой тип персонажа олицетворяет невинную жертву, обращенную против воли (Williamson, 2005: 29). Однако Эбботт настаивает, что Мэй играет не менее важную роль. Именно она запускает сюжет, решает обратить Калеба вместо того, чтобы убить его, поддерживает его жизнь, спасает его сестру Сару, и на ее крупном плане заканчивается кино. Эбботт считает:

Мэй — центральная загадка фильма. Она воплощает в себе ряд противоречивых представлений о гендере и вампирской сущности, которые подрывают простое восприятие ее как монстра или как существа, вызывающего сочувствие, — она одновременно и то и другое. Фильм повествует о ее попытках разобраться в сложностях своего существования и идентичности. Выбор Калеба предполагает противостояние дня и ночи, добра и зла, но Мэй воплощает сосуществование света и тьмы, которое определяет готическую эстетику фильма (Abbott, 2020: 53–54).

Далее Эбботт описывает Мэй как «роковую женщину» (*Femme Fatale*) и «пацанку» (*Tomboy*), показывая, каким образом Бигелоу разрушает

гендерные стереотипы. Так, при первом появлении Мэй, словно роковая женщина, выходит из тени, соблазнительно поедая рожок мороженого, провоцируя Калеба. Мороженое здесь — обманчивый реквизит невинности, маскирующий истинные намерения хищника. Также Мэй ломает канон блондинок из классического нуара или вампириш из фильмов студии «Hammer». Короткая стрижка, джинсы, клетчатая рубашка и ковбойские сапоги ставят ее в один ряд с героинями других фильмов. Почти вся глава посвящена образу Мэй — ее поэтичному видению мира, ее чувству возвышенного, ее осмыслению вечности и проч. Самое важное в данном разделе — это то, как Мэй развивает традицию «сострадабельных вампиров-аутсайдеров», однако ее отличает то, как именно она воспринимает и отражает вампиризм.

Стейси Эбботт подчеркивает, что Мэй как вампир-хищник не испытывает чувства вины или самобичевания. Для нее убийство — практическая необходимость. Она спокойно улыбается во время бойни в баре. При этом, замечает Эбботт, фильм полностью подрывает сочувствие к Калебу и обнажает его эгоизм. Так, в сцене с дружелюбным водителем грузовика, когда Кaleb должен его убить, он борется с совестью и в итоге пасует, а Мэй вынуждена выполнить грязную работу за него. В следующей сцене Мэй в очередной раз кормит Калеба своей кровью, однако это кровь только что убитого ею водителя — Кaleb жадно пьет ее, становясь тем самым соучастником убийства. Кроме того, до этого Кaleb прикинулся больным, чтобы отвлечь водителя и помочь Мэй напасть на него. Эбботт считает, что нежелание Калеба убивать было не проявлением совести, а слабостью:

В противоположность ему, Мэй вызывает глубокое сочувствие, но, в отличие от многих своих предшественников-мужчин, вампиризм не делает ее покорной, а наоборот, наделяет силой. Она — трансгрессивная фигура, и именно в этом кроется корень ее притягательности и того сострадания, которое она вызывает (Abbott, 2020: 69).

СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Настало время перейти к социально-философским прочтениям «Почти стемнело». Если огрублять и обобщать, то можно выделить три стратегии интерпретации картины. Согласно первой, фильм отражает консерватизм США 1980-х гг. и символизирует рейгановскую эпоху, хотя авторы, которые так считают, в основном осуждают это идеологическое послание. Вторая стратегия признает консервативный характер

фильма, но пытается прочесть Мэй как сильный женский образ, заключая основное содержание в скобки. Третья — подрывная — стратегия заключается в том, что фильм не обязательно отражает, но также и изобличает «рейгановский консерватизм». Мы начнем с первой, тем более что она появилась раньше других.

В начале и середине 1990-х гг. исследователи подводили итоги рейгановской эпохи, используя ее как штамп — весьма удачный — для анализа продуктов популярной культуры, отражавших американский консерватизм 1980-х гг. Так, Кристофер Шарретт в своем знаменитом эссе «Фильм ужасов в неоконсервативной культуре» утверждал, что радикальный и прогрессивный потенциал хоррора, сформированный в 1960–1970-е гг., был полностью кооптирован неоконсервативной капиталистической культурой в 1980-х и начале 1990-х гг. (Sharrett, 1993: 100–110). В качестве примера среди прочего он рассматривал кейс «Почти стемнело». Шарретт писал, что вампирский клан Джесси изображен отвратительным и деструктивным. Вампир больше не паразитирующий аристократ (Дракула), а безработный низший класс, именуемый в США «белым мусором» (*white trash*), терроризирующий рабочую Америку. В спасении Мэй Шарретт видел переработку расистских мифов вестерна о похищении белой женщины дикой ордой: девушка отрекается от своей крови и своей семьи, признавая их варварство и выбирая романтическую любовь. Излечение Мэй и восстановление идеальной семьи — триумф сельской консервативной нормальности над пугающим ночным миром люмпенизированных масс постапокалиптической цивилизации. Так что «„Почти стемнело“ — это реакционный фильм, аллегорически изображающий угрозу, которую представляют собой люмпенизированные массы постиндустриальной цивилизации для среднего класса Америки» (*ibid.*: 104).

В книге 1994 г. «Читая вампира» Кен Гилдер, переходя ближе к концу повествования к кинематографу, анализировал пять фильмов — среди них «Почти стемнело» и «Пропавшие ребята» (три других — классический «Носферату» (1922), «Невесты Дракулы» студии «Hammer» (1960) и «Дракула Брэма Стокера» (1992)). Отмечая связь картин 1980-х гг. с молодежной культурой, темой взросления и семейных ценностей, Гилдер решил, что в данных фильмах вампирские банды представлены как привлекательные, но деструктивные сообщества, олицетворяющие «притягательность беззакония», в то время как главные герои проходят через травму трансформации. На примере «Почти стемнело» он описал

репрезентацию конфликта между законопослушным миром и «плохой», кочевой Америкой через призму в том числе эдипальных желаний и смены поколений (Gelder, 1994: 103–107).

В 1995 г. в своей знаменитой книге «Наши вампиры — это мы», на обложке которой помещен крупный план Мэй, Нина Ауэрбах атаковала «Почти стемнело» за «рейгановский дух». Назвав кино лучшей картиной о вампирах в рейгановские годы, Ауэрбах уточнила, почему она так думает: фильм настойчиво пытался погрузить своих вампиров в патерналистскую мораль, что давало критикам пищу для размышления (Auerbach, 1995: 187). Ауэрбах писала:

Если восстановленный в правах патриарх берет все под свой контроль, обретая власть, какой не обладал ни один патриарх прежде, и своим исцелением полностью уничтожает миф, который на протяжении двух столетий позволял нам воображать жизнь за рамками смерти и социальных ожиданий, — тогда мы действительно оказываемся вблизи темноты. Ибо патерналистский счастливый конец, предложенный Бигелю, означает конец просвещения (ibid.: 192).

И хотя, по мнению Ауэрбах, «Почти стемнело» убил вампирское кино, она предрекала ему возрождение — как и полагается вампирам.

Это прочтение ленты как триумфа консервативных ценностей и сегодня преследует «Почти стемнело». Так, в 2019 г. Сорча Ни Флэйн писала, что картина Бигелю критикует разрушение альтернативных идентичностей (какими бы жестокими и непонятными они ни были), которое политически и социально нивелируется гомогенизирующим сиянием рейгановского солнца, а «Утро в Америке» — показанный в фильме по телевизору самый известный предвыборный рекламный ролик Рональда Рейгана во время президентских выборов 1984 г., открыто утверждавший национальный рост, американскую гегемонию и процветание среднего класса белых людей, — является сиреной неминуемого массового уничтожения вампиров, бродяг и непослушной молодежи (Ní Fhlainn, 2019: 79).

Вторая интерпретативная стратегия касается прочтения образа Мэй. Так, Анна Пауэлл в статье «Кровь на стыке жанров: „Почти стемнело“ и „Голубая сталь“» оценивала два ранних фильма Бигелю с точки зрения гендера (Powell, 1994). Пауэлл похвалила Мэй за то, что та была сильной, независимой вампиршей, доминируя в отношениях с более пассивным Каледом, и заключила, что жанр хоррора использовался в картине для атаки на патриархальные семейные идеалы: «Почти

стемнело» изображал «нормальную» консервативную семью как источник ужаса и деструкции. Хэппи-энд в «Почти стемнело», где Мэй излечивается от вампиризма ради жизни с Каледом на ферме, выглядел блеклым, неубедительным и уступал по силе сценам гибели вампирского клана (Powell, 1994: 138). Обе картины Бигелу амбивалентны, считала Пауэлл: они выводили на экран сильных женщин, бросающих вызов системе, но в то же время продолжали идеализировать маскулинность и фаллос как главные знаки силы.

Кристина Лейн в статье «От „Без любви“ до „На гребне волны“: экшен-траектория Кэтрин Бигелу» (Lane, 1998) анализировала эволюцию режиссера от независимого контр-кинематографа к голливудскому мейнстриму. С точки зрения Лейн, первые четыре фильма Бигелу («Без любви», «Почти стемнело», «Голубая сталь» и «На гребне волны» (1991)) последовательно отражали этот путь автора. Лейн не критиковала Бигелу за участие в массовом кино, но, напротив, отмечала, что голливудские фильмы не одномерны; в них всегда присутствуют «избыточность» и идеологическое сопротивление доминирующей логике. В фильмах Бигелу это проявляется через оспаривание роли женщины внутри традиционных жанров. Так, Мэй оказалась прообразом будущих маскулинизированных героинь Бигелу. Мэй не является ни слабой жертвой, ни хищной женщиной-вамп. В сцене, где Калед пьет ее кровь на фоне работающей нефтяной вышки, Мэй, четко артикулируя границы, имеет силу физически остановить его, заявляя, что он убьет ее, если возьмет слишком много. Лейн заканчивает тем, что традиционные жанры пытаются решить «проблему женщины» (как ее подчинить или устранить), тогда как фильмы Бигелу пытаются решать проблемы самих женщин, обнажая идеологические ограничения.

Через два года после публикации названной выше статьи Кристина Лейн вернулась к анализу «Почти стемнело» в книге «Феминистский Голливуд — от „Рожденных в огне“ до „На гребне волны“» (Lane, 2000)¹. Она писала:

«Почти стемнело» использует процесс решения культурных проблем, который ставит под сомнение место женщин в жанровых фильмах, отказываясь от типичных штампов. Хотя его финал восстанавливает порядок и возвращает

¹Это не очевидно из названия, поэтому прокомментирую. В заглавии книги упомянуты два фильма, к которым Бигелу имеет отношение. Если с «На гребне волны» все ясно, то «Рожденные в огне» (1983) Лиззи Борден — независимый феминистский ло-фай, в котором Бигелу сыграла одну из ролей.

женственность, я по-прежнему сосредоточена на «жанровых проблемах», которые он поднял. Фильм не только подчеркивает типичное положение женщины (как жертвы в фильмах о вампирах и как прирученной и возвышенной фигуры в вестерне), но и ищет для нее новое место — как героического агента, как авторитетного носителя сексуальных знаний, как артикулятора идеологических ограничений (Lane, 2000: 113).

В рамках этой стратегии были и альтернативные мнения относительно прогрессивности образа Мэй. Так, Синтия Джей Миллер в сборнике, посвященном женщинам-вампирам в кино (Miller, 2013: 267–284), пишет, что Бигелу, радикально обновив и очеловечив фигуру вампира, лишила своих героинь истинной независимости, загнав их обратно в рамки традиционных патриархальных ролей. Миллер сравнивает Мэй с Дебби, героиней классического вестерна «Искатели» (1956) Джона Форда. Мэй выступает в роли «пленницы», чья идентичность была насильно из нее извлечена. Кaleb, подобно ковбою на лошади, в финале врывается в логово врагов и спасает девушку, возвращая ее в лоно общины. Финал оборачивается для Мэй трагедией потери идентичности. В итоге она дважды становится жертвой насилия: сначала ее заразил вампиризмом Гомер, затем исцелил Кaleb. Фильм заканчивается не кадром триумфального освобождения женщины. Мэй просыпается в страхе перед солнцем и беспомощно, по-детски прижимается к Калебу, утыкаясь ему в грудь. Патриархальный порядок вестерна побеждает: «дочери Дракулы» (образ, легший в основу сборника) либо безжалостно уничтожаются (Даймондбэк), либо насильно лишаются своей силы и субъектности (Мэй).

Наконец, третья стратегия, которая ранее была названа подрывной. В сборнике «Кинематограф Кэтрин Бигелу: Голливудский трансгрессор» фильму «Почти стемнело» посвящено две статьи. В первой Сара Гвенлиан Джонс предполагает, что фильм Бигелу переосмысливает жанр вестерна, сохраняя при этом идеологически неоднозначную позицию. Джонс проводит множество параллелей между вампирами из «Почти стемнело» и индейцами Дикого Запада как примитивными, движимыми инстинктами, враждебными, кочевыми и, следовательно, угрожающими белым поселенцам и их ценностям. В то же время тьма в фильме, считает Джонс, становится столь же соблазнительной, сколь и угрожающей, и служит для разоблачения иллюзии безопасности и контроля белой Америки. Джонс обнаруживает, что кажущиеся противоположности в ценностях и образе жизни между вампирами

и поселенцами не сведены к бинарной структуре. Скорее вампиры представляют собой не только угрозу со стороны Другого, но и его очарование и привлекательность. Таким образом, вводя вампира в мир Запада, Бигелов демонстрирует, что в «Почти стемнело» изменчивы отнюдь не только жанровые границы (Jones, 2003: 66).

В статье «„Соси... не соси“: Фреймируя идеологию в „Почти стемнело“ Кэтрин Бигелов» Стивен Джей Шнайдер также ищет прогрессивный потенциал якобы реакционной картины. Он, оспаривая тезис Шарретта о рейгановском духе «Почти стемнело», рассматривает фильм как рефлексивный текст, который часто осознанно подвергает сомнению консервативную и патриархальную идеологии. Так что реакционные интерпретации «Почти стемнело» подрываются тем, что Другие — и альтернативный образ жизни, который они предлагают, — могут показаться зрителю более привлекательными, нежели «быть человеком (что здесь означает белого буржуазного мужчину)» (Schneider, 2003: 74). Согласно Шнайдеру, многое в вампирах остается невероятно привлекательным: их подвижность, их бессмертие и неуязвимость, волнение и энергия контркультурного существования. Эти элементы в сочетании с не слишком героическим «героем» в лице Калеба создают текст, который одновременно прославляет вампиров и наказывает их, что подчеркивается двойственностью и неоднозначностью «счастливого» конца (ibid.). Шнайдер цитирует Джеффа Карники, отметившего, что фильм не может столь безоговорочно вернуться в мир солнца, и

хотя лицо Мэй находится на свету, лицо Калеба — в полной темноте... что-то скрывается под самодовольной человеческой радостью, которой заканчивается «Почти стемнело» [...] Кaleb и Мэй отвергли силу ночи, преобразующие способности тьмы, вампира, кинематографа (ibid.: 87).

Еще раньше, чем появились эти альтернативные подрывные прочтения, Никола Никсон выражала недовольство фильмом, написав, что «Пропавшие ребята» и «Почти стемнело» «намекают на то, что плохое развлечение может показаться весьма заманчивым; но его привлекательность мимолетна, и мы не должны поддаваться его притягательному очарованию» (Nixon, 1997: 125).

На фоне этих стратегий — смогла ли Стэйси Эбботт предложить что-то альтернативное, что превзошло бы уже имеющиеся интерпретации «Почти стемнело»?

ТРИУМФ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Прежде чем перейти к анализу Стэйси Эбботт, который она предложила в книге серии «BFI Film Classics» (Abbott, 2020), нужно сказать, что она уже писала про это кино. В работе «Целлулоидные вампиры» (2007) Эбботт описала «Почти стемнело» как роуд-муви.

Здесь Эбботт цитирует Нидею Ислам, которая утверждала, что байкеры в «Без любви» и вампиры в «Почти стемнело» «являются маргинальными фигурами, которые должны постоянно двигаться, поскольку дорога абсолютно необходима для их определения. Оба фильма содержат повторяющиеся изображения не только транспортных средств и движения, но и самой дороги» (Islam, 1995: 104). Передвижение вампиров по юго-западным шоссе Америки в «Почти стемнело» демонстрирует свободу от городских центров, в которых обитали Дракула и Мартин из одноименного фильма Джорджа Ромера. Эти вампиры живут на окраинах общества. Их показывают в основном на открытых дорогах или на окраинах городов, возле железнодорожных путей, автобусных станций и придорожных кафе. При этом их передвижения — продолжение городской циркуляции «Дракулы» и «Мартина», поскольку дороги, по которым ездят вампиры, пересекают Америку и связывают городские центры страны. Кочевой образ жизни вампиров на этих современных автомагистралях противопоставляется сельскому образу жизни (Abbott, 2007: 168–169). Эбботт считает, что, несмотря на семейную преданность, которую он проявляет позже, сперва Кaleb демонстрирует презрение к упорядоченному, традиционному образу жизни своей семьи. Кaleb олицетворяет собой непослушного подростка, ищущего альтернативу ответственной сельской жизни, которую ведет его семья.

Таким образом, выбор Калеба — принять или отвергнуть свой вампиризм — это не только моральное решение об убийстве или вопрос любви, но и выбор между ночным, городским образом жизни вампиров и дневным, аграрным образом жизни его семьи — другими словами, современным и досовременным (ibid.: 170).

Спустя годы Стэйси Эбботт предложила более радикальную интерпретацию. Некоторым образом ее прочтение основано на стратегии Стивена Джея Шнайдера, которого Эбботт цитировала в 2007 г., но не стала упоминать в поздней монографии. Пятая и последняя глава ее книги называется «Веселые времена: разрушение нарративной развязки и сопротивление статус-кво», в ней предложена переоценка самого спорного элемента фильма — финала. Эбботт отмечает, что многие

киноведа критиковали концовку за предательство трансгрессивного потенциала вампиризма в угоду консервативным ценностям рейгановской Америки 1980-х гг. (Stephanou, 2014: 35). Например, цитируемая Аспазия Стефану утверждала, что финал прославляет победу науки над сверхъестественным с помощью переливания крови. Эбботт отмечает, что отчасти это так: идея спасения переливанием крови отсылает к роману Брэма Стокера «Дракула», где Ван Хельсинг безуспешно пытался спасти Люси кровью ее жениха и других мужчин, превратив ее тело в поле битвы за патриархальный контроль (Abbott, 2020: 70–71). В свою очередь, Никола Никсон видела в картине морализаторскую притчу времен эпидемии СПИДа, которая сначала соблазняет зрителя «греховным» поведением кочевников, а затем использовала «исцеление», чтобы вернуть пару на их законное место в нуклеарной семье (Nixon, 1997: 125–126). Наконец, Кристофер Шарретт критиковал финал за возвращение к классическому колониальному нарративу пленения, где белый герой (Калеб) спасал белую блондинку (Мэй) из рук дикой орды вампиров (Sharrett, 1993: 100–110).

«Однако эти интерпретации в основном сосредоточены на сюжете и игнорируют многочисленные моменты, касающиеся характеров персонажей, стилистические изыски и взаимодействие жанров, которые незаметно нарушают эти аспекты фильма», — считает Эбботт (Abbott, 2020: 71). В последующей части книги она предлагает альтернативное прочтение фильма, оспаривая все названные подходы. С этой целью сперва она берет для анализа две семейные модели, которые изображены перед финалом в мотеле «Godspeed». В сцене, где вампиры играют в карты, они показаны в расслабленных позах, делятся сигаретами и смеются. Они предстают как единое, счастливое целое. Семья Колтонов, напротив, выглядит разобщенной. Калеб испытывал экзистенциальную тоску еще до укуса, отец при его возвращении лишь ворчит, а пятилетняя Сара гуляет одна у автомата с газировкой в 5 утра, заявляя: «Я делаю что хочу». Когда Калеб возвращается к людям, сцена обеда Колтонов отзеркаливает сцену карточной игры вампиров. Здесь атмосфера натянутая: отец жестко обрывает шутки детей («хорош дурить»), разговор о погоде сухой, а когда Лой замечает, что дни становятся короче, Калеб с тоской отвечает: «А ночи — длиннее». Мужчины не могут найти общий язык, и Калеб сбегает из-за стола.

Несмотря на то что в фильме нет религиозной и фольклорной атрибутики и исцеление от вампиризма происходит посредством науки, Эбботт

подчеркивает, что излечение в «Почти стемнело» отличается от фантастических высокотехнологичных противоядий в «Блэиде» (1998) или франшизе «Другой мир» (2003–2016). Отец Калеба, Лой Колтон, — ветеринар. В сцене исцеления переливание крови происходит кустарно, в обычном хлеву, напоминая народное домашнее средство, применяемое от безысходности, а не торжество науки. Кaleb возвращается к людям не по своей воле — его заставили обстоятельства (похищение Сары Гомером). При этом он навсегда остается «чужаком» (*othered*) — он больше не вампир, но и не полноценный человек.

Нидея Ислам еще в 1990-х гг. заметила:

Хотя фильм насыщен жанровыми знаками, именно то, как они подпирают и дополняют друг друга, — оставаясь при этом исторически обособленными, — позволяет предположить, что «Почти стемнело» интересен не столько как «вампирский вестерн», сколько как картина, исследующая сами механизмы функционирования жанра как смыслообразующего компонента голливудского повествовательного кинематографа (Islam, 1995: 102).

Сложность эстетики картины Бигелоу в том, что она, сперва удачно совмещая жанровые конвенции, в итоге их подрывает. Эбботт пишет, что начало кульминационной сцены сражения Калеба с вампирами действительно напрямую цитирует классический американский вестерн и его традиционный нарратив о пленении. Кaleb берет на себя роль спасителя, въезжая в город на лошади под гонимое ветром перекати-поле и щеголяя своей шляпой «стетсон». Однако далее финальное противостояние полностью деконструирует каноны классического вестерна.

Эбботт рассуждает следующим образом. Появление Северена превращает дуэль в висцеральный экшен в духе Джеймса Кэмерона. Кaleb сбивает Северена угнанным грузовиком, но тот забирается на капот, разрывает двигатель голыми руками и сыплет шуточками. Даже умирая при взрыве, Северен летит на горящем моторе как ковбой на необъезженном мустанге, демонстрируя триумф необузданной либидинальной энергии, а не поражение. В вестерн-дуэли с Джесси Кaleb не побеждает сам. Его выручает вмешательство женщин: Даймондбэк пытается ударить его в спину, и Сара спасает его криком (из-за чего нож вонзается в рот Джесси); Мэй бьет Джесси по руке, сбивая прицел. В итоге спасение Калеба — результат случайного или намеренного участия женщин, а не его личного героизма. В конце Сару снова похищают. Именно Мэй совершает финальный подвиг, выпрыгивая с девочкой из машины на палящее солнце. Джесси и Даймондбэк сгорают в машине, держась

за руки и улыбаясь, вспоминая свои «веселые времена». Меланхоличная музыка «Tangerine Dream» заставляет зрителя оплакивать «плохую» семью, лишая финал чувства победы добра. «„Добро“; может, и торжествует, но мы оплакиваем „зло“» (Abbott, 2020: 82).

Стэйси Эбботт проводит параллель получившегося окончания с альтернативным финалом из оригинального сценария Кэтрин Бигелу и Эрика Реда, чтобы показать, насколько зловещей вышла экранная концовка. В сценарии финал должен был быть светлым, пасторальным, на залитом солнцем лугу в полдень, среди бегающих собак и поющих птиц. Излеченная Мэй на солнце счастливо хихикает в объятиях Калеба. На пороге дома появляется Сара. Как только солнце касается ее кожи, она с криком отскакивает назад в тень, замечая дым на руке. Гомер успел укусить ее перед смертью. Это был классический хоррор-клиффхэнгер в стиле «Кэрри» (1976) или «Кошмара на улице Вязов» (1984). Бигелу отказалась от дежурного скримера с Сарой, сделав финал гораздо более жутким и глубоким, сосредоточившись на судьбе излеченной Мэй. Вместо теплого пасторального солнца сцена в амбаре залита холодным, мертвенно-серым рассеянным светом. Мэй просыпается на каталке в грязи. С нее сошел весь неземной неоновый лоск ночной операторской работы Гринберга. Она выглядит жалко, растерянно и испуганно. Она признается, что ей страшно.

Стэйси Эбботт утверждает, что ее кровь перелили насильно, пока она была без сознания. Кaleb лишил ее выбора, провернув зеркальный аналог ее нападения на него. Девушка, мечтавшая жить вечно и созерцать звезды через миллиард лет, лишилась своего главного сокровища — сверхчувственного восприятия вселенной и заодно бессмертия. Ее насильно «одомашнили», втиснув в рамки традиционной дневной американской семьи (дочь для Лоя, мать для Сары, жена для Калеба). Фильм завершается стоп-кадром объятий пары. Кaleb держит ее мертвой хваткой, его лицо скрыто в тени, а Мэй со страхом смотрит на свои руки, ставшие для нее чужими. Эбботт сравнивает этот прием с фальшивыми хэппи-эндами голливудских мелодрам Дугласа Сирка, который сильно повлиял на Бигелу. Для Эбботт кадр не прославляет семейные ценности, а тонко критикует их в стиле Сирка. Фильм оставляет Мэй запертой в ловушке «нормальности», а зрителя — с кучей неудобных вопросов, ставя ленту в один ряд с бескомпромиссными финалами «Ночи живых мертвецов» и «У холмов есть глаза» (1977).

Сегодня, пишет Эбботт,

фильм служит ключевой иллюстрацией мастерства Бигелоу как новатора жанра, подрывающего традиционные представления о морали, семье и гендере через органичное слияние зрелищности и повествования. Размывая границы между днем и ночью, добром и злом — воспевая светотень (*chiaroscuro*) как эстетически, так и тематически, — фильм нарушал и переосмысливал жанровые, эстетические и культурные границы, предложив новый взгляд на фигуру вампира и повлияв на все наследие в кино и на телевидении: от «Вампиров» Джона Карпентера (1998) до «Девушка возвращается одна ночью домой» (Ана Лили Амирпур, 2014), и от «Баффи — истребительницы вампиров» (1997–2003) до «Проповедника» (2016–2019). Фильм мог провалиться в своем первоначальном театральном прокате, но, в истинно вампирской манере, он отказался умирать (Abbott, 2020: 86).

Как видим, Эбботт предлагает подрывную стратегию интерпретации, во многом следуя уже существующим текстам, на которые она предпочла не ссылаться, вместо этого выбрав удобные мишени для критики. С одной стороны, проблема всегда амбивалентного прочтения завязана на взглядах и оценке того, кто осуществляет интерпретацию. В этом смысле вряд ли может существовать единственно верное прочтение фильма. И в своих трактовках авторы скорее исходят из того, нравится ли им фильм или нет, чтобы осудить его посыл или, напротив, возвеличить подрывной потенциал. С другой стороны, у нас есть факты. Мы знаем, что Кэтрин Бигелоу на момент съемок была феминисткой и хорошо знала историю и теорию кино. Поэтому, конечно, она могла вложить в фильм подрывные идеи, а также сделать конец в духе мелодрам Сирка.

Но также, например, мы знаем, что Джесси воевал за Юг в Гражданской войне. Каким бы привлекательным он и его семья ни казались зрителю, помимо того, что он хладнокровный убийца, прогрессивных интерпретаторов все же должно смущать, что он — самый настоящий расист, к слову, как свидетельствует Северен, устроивший пожар в Чикаго 1871 г., когда без крова осталось около ста тысяч человек. Кaleb, отправившийся на бой с вампирами, — точно герой. Он не убийца и слабее более опытных и кровожадных вампиров. Тем самым то, что он собирается спасти сестру и девушку, скорее говорит о его готовности пожертвовать собой. Кроме того, от сценарного финала Бигелоу вряд ли отказалась, чтобы продемонстрировать зрителям кошмар Мэй. Вообще-то в логике фильма вампиризм можно излечить, и неясно, почему отец не перелил кровь Саре, оставив ее маленькой кровопийцей.

Кэтрин Бигелоу — не Дуглас Сирк. Ее задачей было сделать свой дебют кассовым хитом, а не прятать подрывные идеологические послания для потомков. В 1987 г. рейганизм процветал, но не было ясно, чем он станет на исторической дистанции. Фильм Бигелоу, как бы того ни хотели авторы, ищущие в нем элементы прогрессивной идеологии, возможно, даже вопреки режиссеру и сценаристу отражал консервативный дух рейгановской Америки. И Мэй, вернувшаяся в мир людей, дополняла ранее неполноценную семью. Осенью 1987 г., когда в прокат вышел «Почти стемнело», в Америке было очередное яркое солнечное утро.

ЛИТЕРАТУРА

- Abbott S.* Celluloid Vampires : Life after Death in the Modern World. — Austin (TX) : University of Texas Press, 2007.
- Abbott S.* Near Dark. — London : British Film Institute, Bloomsbury Collections, 2020.
- Auerbach N.* Our Vampires, Ourselves. — Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- Bacon S.* The Inescapable Moment : The Vampire as Individual and Collective Trauma in Let Me In by Matt Reeves // Undead Memory. Vampires and Human Memory in Popular Culture / ed. by S. Bacon, K. Bronk. — Bern : Peter Lang, 2013. — P. 263–288.
- Gelder K.* Reading the Vampire. — London : Routledge, 1994.
- Islam N.* “I Wanted to Shoot People” : Genre, Gender, and Action in the Films of Kathryn Bigelow // Kiss Me Deadly : Feminism and Cinema for the Moment / ed. by L. Jayamanne. — Sydney : Power Publication, 1995. — P. 91–125.
- Jones S. G.* Vampires, Indians and the ***** Fantastic : Kathryn Bigelow’s Near Dark // The Cinema of Kathryn Bigelow : Hollywood Transgressor / ed. by D. Jermyn, S. Redmond. — London : Wallflower Press, 2003. — P. 57–71.
- Lane C.* From “The Loveless” to “Point Break” : Kathryn Bigelow’s Trajectory in Action // Cinema Journal. — 1998. — Vol. 37, no. 4. — P. 59–81.
- Lane C.* Feminist Hollywood—From Born in Flames to Point Break. — Detroit : Wayne State University Press, 2000.
- Mathijs E., Mendik X.* 100 Cult Films. — London : British Film Institute, Palgrave Macmillan, 2011.
- Miller C. J.* Liberating the Vampire, but not the Woman. Kathryn Bigelow’s Near Dark (1987) // Dracula’s Daughters : The Female Vampire on Film / ed. by D. Brode, L. Deyneka. — Lanham : Scarecrow Press, 2013. — P. 267–284.
- Ní Fhlainn S.* Postmodern Vampires. Film, Fiction, and Popular Culture. — London : Palgrave Macmillan, 2019.
- Nixon N.* When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan // Blood Read : The Vampire as Metaphor in Contemporary

- Culture / ed. by J. Gordon, V. Hollinger. — Philadelphia (PA) : University of Pennsylvania Press, 1997. — P. 115–128.
- Powell A. Blood on the Borders—Near Dark and Blue Steel // Screen. — 1994. — Vol. 35, no. 2. — P. 136–153.
- Schneider S. J. “Suck... Don’t Suck” : Framing Ideology in Kathryn Bigelow’s Near Dark // The Cinema of Kathryn Bigelow : Hollywood Transgressor / ed. by D. Jermyn, S. Redmond. — London : Wallflower Press, 2003. — P. 72–90.
- Sharrett C. The Horror Film in Neoconservative Culture // Journal of Popular Film and Television. — 1993. — Vol. 21, no. 3. — P. 100–110.
- Stephanou A. Reading Vampire Gothic Through Blood : Bloodlines. — Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.
- Williamson M. The Lure of the Vampire : Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy. — London : Wallflower Press, 2005.

Pavlov, A. V. 2026. “Vampiry i traditsionnyye tsennosti zrelogo reaganizma [Vampires and the Traditional Values of Mature Reaganism]: retsenziya na knigu St-eyssi Ebbott o sotsial’no-politicheskom prochtenii fil’ma ‘Pochti stemnelo’ [A Review of Stacey Abbott’s Book on Socio-Philosophical Reading of the Film ‘Near Dark’]” [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 10 (2), 357–377.

ALEXANDER PAVLOV

DOCTOR OF LETTERS IN PHILOSOPHY

PROFESSOR

HEAD OF THE SCHOOL OF PHILOSOPHY AND CULTURAL STUDIES

HSE UNIVERSITY (MOSCOW, RUSSIA)

HEAD OF THE SOCIAL PHILOSOPHY DEPARTMENT, PRINCIPAL RESEARCH FELLOW
RAS INSTITUTE OF PHILOSOPHY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0000-0001-5449-1050

VAMPIRES AND THE TRADITIONAL VALUES OF MATURE REAGANISM

A REVIEW OF STACEY ABBOTT’S BOOK ON SOCIO-PHILOSOPHICAL
READING OF THE FILM “NEAR DARK”

ABBOTT, S. 2020. *NEAR DARK*. LONDON: BRITISH FILM INSTITUTE / BLOOMSBURY
COLLECTIONS

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-2-357-377.

REFERENCES

- Abbott, S. 2007. *Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World*. Austin (TX): University of Texas Press.
- . 2020. *Near Dark*. London: British Film Institute / Bloomsbury Collections.
- Auerbach, N. 1995. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bacon, S. 2013. "The Inescapable Moment: The Vampire as Individual and Collective Trauma in *Let Me In* by Matt Reeves." In *Undead Memory. Vampires and Human Memory in Popular Culture*, ed. by S. Bacon and K. Bronk, 263–288. Bern: Peter Lang.
- Gelder, K. 1994. *Reading the Vampire*. London: Routledge.
- Islam, N. 1995. "'I Wanted to Shoot People': Genre, Gender, and Action in the Films of Kathryn Bigelow." In *Kiss Me Deadly: Feminism and Cinema for the Moment*, ed. by L. Jayamanne, 91–125. Sydney: Power Publication.
- Jermyn, D., and S. Redmond, eds. 2003. *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*. London: Wallflower Press.
- Jones, S. G. 2003. "Vampires, Indians and the ***** Fantastic: Kathryn Bigelow's *Near Dark*." In *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, ed. by D. Jermyn and S. Redmond, 57–71. London: Wallflower Press.
- Lane, C. 1998. "From 'The Loveless' to 'Point Break': Kathryn Bigelow's Trajectory in Action." *Cinema Journal* 37 (4): 59–81.
- . 2000. *Feminist Hollywood — From Born in Flames to Point Break*. Detroit: Wayne State University Press.
- Mathijs, E., and X. Mendik. 2011. *100 Cult Films*. London: British Film Institute / Palgrave Macmillan.
- Miller, C. J. 2013. "Liberating the Vampire, but not the Woman. Kathryn Bigelow's *Near Dark* (1987)." In *Dracula's Daughters: The Female Vampire on Film*, ed. by D. Brode and L. Deyneka, 267–284. Lanham: Scarecrow Press.
- Ní Fhlainn, S. 2019. *Postmodern Vampires. Film, Fiction, and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Nixon, N. 1997. "When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan." In *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, ed. by J. Gordon and V. Hollinger, 115–128. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press.
- Powell, A. 1994. "Blood on the Borders — *Near Dark* and *Blue Steel*." *Screen* 35 (2): 136–153.
- Schneider, S. J. 2003. "'Suck... Don't Suck': Framing Ideology in Kathryn Bigelow's *Near Dark*." In *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, ed. by D. Jermyn and S. Redmond, 72–90. London: Wallflower Press.
- Sharrett, C. 1993. "The Horror Film in Neoconservative Culture." *Journal of Popular Film and Television* 21 (3): 100–110.
- Stephanou, A. 2014. *Reading Vampire Gothic Through Blood: Bloodlines*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Williamson, M. 2005. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London: Wallflower Press.