

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ*

КАТРИН ДЕНЁВ В «КАТАЛОГЕ ЖЕНЩИН» ГЕСИОДА**

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ЭДМУНДА КУЭВЫ О ФИЛЬМЕ «ГОЛОД» (1983)

CUEVA E. P. THE HUNGER. — LIVERPOOL : LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS, 2026.

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-3-442-456.

Те, кому (не) повезло увлекаться кино в 1990-е гг. (и особенно те, кому не повезло жить не в Москве), должны помнить, как трудно было найти редкий (то есть фактически любой) фильм, который очень хотелось посмотреть. Так у меня было в том числе и с «Голодом» (1983) Тони Скотта. Все, что я уже видел у этого режиссера, приводило меня в восторг, и мысль о том, что этот мастер сделал кино про вампиров, будоражила особенно. Не помню, откуда узнал об этом фильме, но несколько лет ждал случая, когда он мне попадет. Случай представился в самом начале 2000-х гг., когда, к моей пущей радости, «Голод» обнаружился в коллекции у моего знакомого. Только восторга от кино не случилось. Я ждал чего-то типа «Блейда» (1998), а получил полуторачасовую рекламу бренди, правда, без бренди, но с неконвенциональными — то есть без клыков и к тому же ходящими на свету — вампирами. Открывающая сцена, сопровождавшаяся композицией «Bela Lugosi's Dead», сработала, но затем нужно было полтора часа смотреть крупные планы Катрин Денёв под Трио Шуберта. Красиво, но ожидалось другое.

Не то чтобы фильм мне не понравился совсем, но он мне не понравился настолько, насколько нравились все без исключения картины Тони Скотта. С тех пор я боялся его пересматривать, опасаясь, что «Голод» мне понравится не так сильно, как бы того хотелось. Но снова подвернулся случай. В начале сентября 2026 г. в книжной серии «Адвокаты дьявола», включающей монографии про различные хорроры, вышла работа

*Павлов Александр Владимирович, д. филос. н., профессор, член-корреспондент РАН, руководитель сектора социальной философии Института философии РАН (Москва), ale-pavlov@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-5449-1050.

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

Эдмунда П. Куэвы про «Голод» (Cueva, 2026). Куэва — заслуженный профессор классической филологии в Университете Хьюстон-Даунтаун. Заслуженный профессор применил свои знания Античности в исследовании «Голода», и тем интереснее казалась его книга. Желая узнать о «Голоде» больше, в преддверии прочтения, конечно, я его пересмотрел. Но этот текст не про фильм, а про монографию Куэвы.

Структура книги такова. После содержательного введения автор очень много внимания уделяет «Голоду» как метафоре СПИДа в США 1980-х гг., затем расписывает связи античной мифологии и картины Скотта, а после перечисляет и подробно анализирует все фильмы про вампиров, которые попали в одну хронологическую орбиту с анализируемым источником. В качестве приложения в монографии представлено интервью с Уитли Стрибером, по одноименному роману (1981) которого был снят «Голод»¹. Я изложу содержание книги в том порядке, который мне представляется более удачным — начну с вампирского контекста (глава 3), затем перейду к указанной метафоре (глава 1) и уже после вернусь к самой интересной части монографии (глава 2). Но сперва важное — сюжет и введение.

В фильме повествуется о бессмертной вампирше Мириам Блейлок (Катрин Денёв) и ее спутнике Джоне Блейлоке (Дэвид Боуи), чей веками выстроенный быт рушится, когда Джон внезапно начинает стремительно стареть. Пытаясь найти спасение, Джон обращается к ученой Саре Робертс (Сьюзан Сарандон), однако предотвратить телесный распад не удастся. Мириам помещает высохшего Джона на чердак на вечное упокоевание среди гробов других ее бывших спутников, заточенных в своих иссохших телах. В поисках Джона Сара посещает особняк Мириам. Последняя заражает Сару вампиризмом, надеясь, что приобретет новую спутницу на пару следующих веков. Однако Сара принимает решение покончить с собой. Этот поступок пробуждает заточенных любовников Мириам, которые нападают на нее и заставляют стремительно состариться. В финале выжившая Сара смотрит с балкона высотки на панораму Лондона, куда, видимо, перебралась, а гроб с Мириам пылится в каком-то глубоком подвале.

Ожидаемо, что Куэва, будучи филологом, сравнивает адаптацию с первоисточником. По его мнению, книга Стрибера посвящена тому, как время дробит жизненный опыт людей и вампиров. Вампиры

¹ На русский был переведен не только сам «Голод», но и два продолжения, написанные в начале 2000-х гг., — «Последний вампир» и «Сон Лилит».

Стрибера не находятся вне времени; они пьют кровь, чтобы отсрочить старение, но время остается их главным соперником. Увядание Джона — не просто физический распад, а потеря способности удерживать линейное восприятие времени, когда воспоминания вторгаются в настоящее. Мириам понимает, что обращенные ею вампиры с каждым разом живут все меньше, и тоже страдает от этого. Стрибер наполнил роман историческими деталями, связывающими Мириам с древним Египтом, восстанием Спартака и Афинами времен расцвета, что позиционирует ее как свидетельницу гибели цивилизаций. Тони Скотт при адаптации пересматривает эти акценты. Он лишает Мириам исторического бэкграунда, превращая ее из видевшей эпохи древних империй фигуры в утонченную, но лишенную корней икону вампирского гламура. Самое главное различие источника и адаптации кроется в изменении баланса сил в финале картины. Если у Стрибера Мириам остается доминирующей и торжествующей, то Скотт полностью переворачивает эту динамику: Мириам свергнута своими жертвами и иссыхает, а Сара выходит победительницей из конфликта.

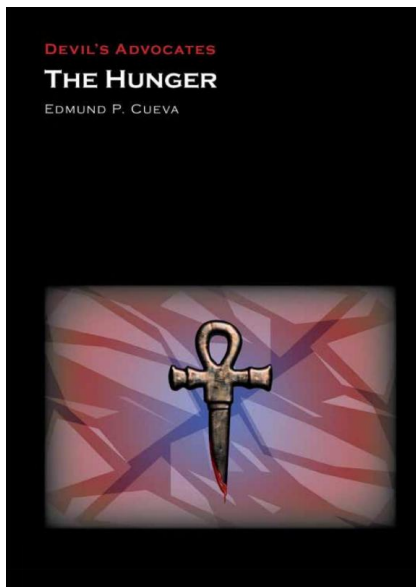
Эдмунд Куэва подробно описал, насколько критически была встречена картина. Так, Роджер Эберт назвал «Голод» мучительно плохим фильмом, в котором остались лишь блеск и стиль, но исчезла драма соблазнения человека вампиризмом. Издание *Monthly Film Bulletin* в 1983 г. иронизировало над рекламными материалами дистрибьютора, акцентировавшими успешное рекламное прошлое Тони Скотта, заявив, что фильм с его туманным светом, шторами и стаями голубей визуально остался в рамках коммерческой рекламы, где каждая сцена эффектна, но несущественна. Рецензенты обвиняли Скотта в заимствовании приемов из фильмов «Представление» (1970) и «Человек, который упал на Землю» (1976) Николаса Роуга (при том что Скотт открыто признавал «Голод» версией «Представления»), а флешбэки в XVIII в. казались рекламой бренди или копированием стиля его старшего брата Ридли Скотта, отработанного в «Дуэлянтах» (1977). Кеннет Чанко из *Films in Review* похвалил операторскую работу и грим, но назвал фильм «модной чепухой», в которой эстетика превалирует над повествованием. Негативные отзывы критиков, вероятно, предопределили кассовый провал ленты (Cueva, 2026: 2–4).

Дочь Тони Скотта посоветовала ему изучить визуальные тренды недавно запущенного MTV, что повлияло на клиповый монтаж и освещение первой сцены «Голода». Со ссылкой на источники Куэва пишет, что

Тони Скотт, в отличие от своего брата Ридли, выбрал более коммерческий подход к производству, превращая эстетику категории «В» в высокоэнергетическое зрелище и не пытаясь возвести ее в ранг престижного кинематографа. Кассовый провал «Голода» не помешал карьере Скотта: его последующая реклама для бренда «Saab», где истребитель преследовал автомобиль, настолько впечатлила продюсеров эстетизацией техники, что обеспечила ему режиссерское кресло в «Лучшем стрелке» (1986). Рекламный бэкграунд Тони Скотта и его последующий успех с «Лучшим стрелком» сделали его ключевой фигурой постклассического Голливуда.

Академическая среда изначально приняла фильм не лучше, чем критика. Джоан Фарр назвала его стильным, но бессодержательным, а Синтия Фриланд — безумно манерным. Тайрон Шоу сообщал, что «Голод» предал священные традиции жанра, лишив вампира клыков в пользу анкхов и проигнорировал запрет на солнечный свет, который всегда был губителен для настоящих «детей ночи». Куэва пишет,

что использование египетского анкха, между прочим, изображенного на обложке книги, вместо клыков для надрезания шеи жертв в самом деле дистанцирует вампиризм от монструозности, смещая акцент с дикости на ритуал. Сцены кровопускания, снятые в мягком свете и с затяжными крупными планами, эстетизированы. Нина Ауэрбах раскритиковала визуальный стиль Скотта за то, что он подчинил персонажей клиповой технике MTV, сделав их раздробленными и порой неотличимыми друг от друга в ключевых сценах. Однако Куэва отмечает, что акцент на стиль вопреки повествовательной логике можно трактовать как намеренный шаг для усиления тем времени, памяти и распада. Фрагментарные визуальные ряды и параллельный монтаж



Илл. 1. Обложка книги: Cueva E. P. The Hunger. Liverpool: Liverpool University Press, 2026. Cover design © Liverpool University Press.

отражают нарушенное восприятие времени у Мириам и ее жертв. Медленные кадры подчеркивают томность вечности, а быстрый монтаж в сценах старения Джона передает необратимый крах. Куэва не цитирует Барри Кита Гранта, но он тоже оправдал эллиптический стиль фильма, связав его с вмешательством студии на стадии постпродакшена и с сознательным акцентом Скотта на глянцевой картинке в ущерб повествовательной ясности. Зрителю демонстрируют быстрые вставки с Мириам, кормящейся от раба в Древнем Египте, но никогда прямо не говорят, сколько ей лет и как она стала вампиром (Grant, 2022: 101).

На рубеже 1980–1990-х гг. картину стали переосмыслять. Спустя 20 лет после премьеры Эд Халс описывал фильм как чувственную и стильную работу с огромной культовой базой. В академической среде также произошла метанойя. Так, Кен Гелдер отметил, что фильм обновил жанр, агрессивно отвергнув литературных предшественников, а Джеймс Крейг Холте подчеркнул, что картина сохранила традиции, показав жизнь вампира как полную изоляции и отчаяния. Рони Лэтам описал, как открывающая сцена с группой «Vauhaus» и кадрами убивающей своего сородича обезьяны сразу затягивает зрителя в пространство хищничества, напоминая глянцевые образы из журналов *Vogue* и *Interview*. Шамим Кабир указал на важность зрительского взгляда, который активируется визуальным продуктом и считывает «двойные образы» — например, параллели между запертым в клетке вокалистом и агрессивной обезьяной в лаборатории (Cueva, 2026: 4–8).

Эдмунд Куэва использовал очень много ценной научной литературы, но нашел не всё. В частности, он пропустил особенно важные для его книги тексты Кендалла Р. Филлипса о постмодернистской темпоральности в «Голоде» и Джеймса Уорда, который вписал «Голод» в традицию европейской авторской классики и подробно рассказал про страх старения (Phillips, 2014; Ward, 2019). Кендалл Р. Филлипс еще раньше Куэвы рассуждал о том, как Тони Скотт переосмыслил классическую готическую концепцию времени через призму постмодернистской эстетики, заложив основы для трансформации жанра хоррора в конце XX в. Филлипс заявляет, что фирменные приемы Скотта — рваный монтаж, асинхронный звук и телеобъективы, уплощающие пространство, — радикально смещают темпоральность в его картинах, что отчетливо заметно уже в его самом раннем фильме «Голод» (Phillips, 2014: 254). Этот анализ обогатил бы монографию Куэвы.

В главе «Не просто очередной фильм о вампирах!» Эдмунд Куэва подробно анализирует эволюцию жанра с конца 1970-х до середины

1980-х гг. и определяет уникальное место картины Тони Скотта в этом контексте. В качестве важной вехи Куэва выделяет «Мрачные тени» — первую американскую готическую мыльную оперу, вышедшую с 1966 по 1971 г. Далее идут «Вампиры» (1974) Хосе Рамона Ларраса. Связующим звеном между «Голодом» и «Вампирами» стала актриса Бесси Лав, которая сыграла свою последнюю роль пожилой фанатки на автограф-сессии Сары в «Голоде». Ранее она снялась у Ларраса в картине о двух женщинах-вампирах, заманивающих мужчин в смертельную ловушку, причем одну из героинь «Вампиров» звали Мириам. Среди других вампирских лент начала 1970-х гг. назван фильм «Кровь для Дракулы» (1974) Пола Моррисси, спродюсированный Энди Уорхолом. Однако его трэш-эстетика и пасторальная ностальгия не имеют ничего общего с урбанистическим «Голодом», который заявляет о своей инаковости с первых секунд под звуки готического гимна «Vauhaus». Куда более глубокого анализа, по мнению Куэвы, заслуживает картина Джорджа Ромеро «Мартин» (1977).

В этом вопросе Куэва вплотную опирается на анализ Стэйси Эббот (Abbott, 2007). Ромеро в «Мартине» лишил вампира мистической ауры, сведя все к душевной болезни и нищете Ржавого пояса, в то время как «Голод» возродил миф об аристократическом вампире, чье колоссальное богатство и статус надежно изолируют его от проблем современности. При этом, несмотря на все различия, вампир в кино этого периода окончательно закрепился как сугубо городской житель, женские персонажи начали активно осваивать пространство модернистского урбанистического фланерства, а дорожные вампирские фильмы, символизировавшие постмодернизм, стали гибридными. В частности, они скрещивались с вестерном. Наиболее иллюстративным примером здесь является «Почти стемнело» (1987) Кэтрин Бигелу.

Другим кинематографическим контекстом для «Голода» стал «Дракула» (1979) Джона Бэдэма, вышедший в один год с «Носферату — призрак ночи» Вернера Херцога и комедией «Любовь с первого укуса» Стэна Драготи. Картина Бэдэма сместила акценты с чистого хоррора на романтику и интимность. Бэдэм убрал из кадра сцены пожирания плоти и обилие крови, заменив их поцелуями и подчеркнув боль и одиночество бессмертного существа. Это подготовило почву для «Голода», где Мириам отвергает мужской контроль и выстраивает суверенную женскую линию вампирской власти. В противовес романтическому прочтению Бэдэма, Херцог в «Носферату» предложил мрачный, апокалиптический взгляд на вампира как на чумное привидение. Его картина строилась

на блеклых тонах, затяжном молчании и бесплодных пейзажах, что радикально отличается от синеватых оттенков и барокко Тони Скотта.

Конец 1970-х и начало 1980-х гг. ознаменовались тектоническим сдвигом в культуре: уважение к старшему поколению уступило место культу молодости, нарциссизма и экспериментов. По выражению Нины Ауэрбах, цитируемой Куэвой, в 1980-е гг. хоррор принадлежал молодым. Здесь называются фильмы «Однажды укушенный» (1985) Говарда Сторма, «Ночь страха» (1985) Тома Холланда, комедия «Вампирник» (1986) Ричарда Уэнка, «Пропавшие ребята» (1987) Джоэла Шумахера и «Почти стемнело». Вся эта эпоха, травмированная поражением во Вьетнаме и внутренними распрями, породила эстетику «Голода». Мастерство Тони Скотта проявилось в сопоставлении пульсирующего ритма «Bauhaus» в начале фильма и меланхоличного Трио Шуберта в финале. Начавшийся кризис СПИДа и консерватизм эпохи Рейгана превратили готическую и терминальную эстетику фильма в поэтическое размышление о смертности в эпоху культурного страха.

Далее Куэва говорит о наследии фильма. Так, открывающая сцена «Голода» под композицию «Bela Lugosi's Dead» закрепила за фильмом статус визуального эталона готики. Культурное эхо фильма докатилось до Латинской Америки: писатель Рикардо Пилья в романе «Отсутствующий город» (1992) вывел вымышленную рок-группу под названием «The Hunger», исполняющую песню «Вольер для рептилий», в знак уважения к атмосфере, созданной Скоттом. «Голод» повлиял на европейское ТВ, например на эпизод, снятый Иваном Сулуэтой для испанского сериала-антологии «Бред любви» (1989), где герои копировали стиль Боуи и Денёв. Хлоя Бенсон нашла безупречную цитату образа Катрин Денёв в исполнении Леди Гаги в сезоне «Отель» (2015) антологии «Американская история ужасов», отмечая, что оба произведения демонстрируют сильных героинь, бросающих вызов социальному устройству мира.

Кроме того, во второй половине 1990-х гг. был запущен британо-канадский сериал-антология «Голод», продюсируемый семьей Скотт. Как объяснял сын Ридли Скотта, Джейк Скотт, продюсеры расширили концепцию: теперь это был голод в отношении не только крови, но и секса, денег, успеха и власти, а сам вампиризм превратился в метафору экзистенциального кризиса (Cueva, 2026: 97). Куэва про это не пишет, но во втором сезоне сериала хостом стал Дэвид Боуи, также исполнивший главную роль первого эпизода в том же сезоне. Это стало ниточкой, связующей «Голод» 1983 г. и сериал. Замечу, что гиперстилизация в итоге сослужила сериалу злую службу — в отличие от фильма, он

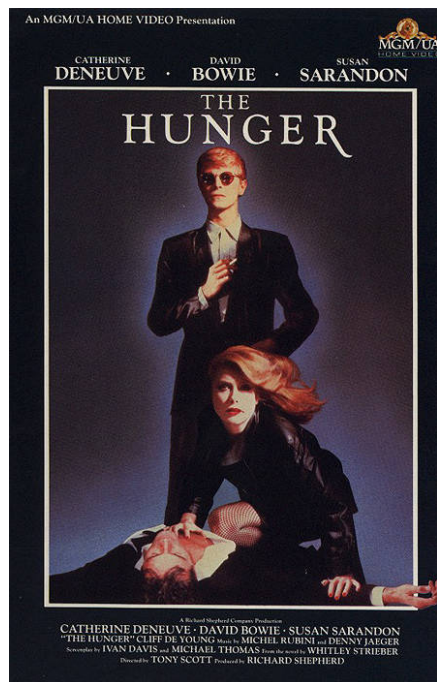
довольно плохо состарился, хотя и лучше многих других шоу, став капсулой времени для конца телевидения конца 1990-х гг. и вместе с тем — безвременным продуктом, поскольку аналоги шоу в плане стиля припомнить тяжело. Как сказал Куэва, вне времени оказались не только вампиры, но и картина Тони Скотта (Cueva, 2026: 98).

В другой главе (напоминаю, что рассказываю о них в логике, которая кажется мне более удачной) Эдмунд Куэва подробно рассматривает взаимосвязь «Голода» и романа Стрибера с социокультурным контекстом США 1980-х гг., прежде всего через призму эпидемии ВИЧ/СПИДа. В качестве теоретической базы для анализа связи «Голода» с кризисом СПИДа Куэва использует эссе Николы Никсон (Nixon, 1997). Никсон доказывала, что фильм Тони Скотта кодирует современные ему страхи перед болезнями и телесной трансформацией, представляя вампиризм не как источник силы и величия, а как тяжелый недуг. Стерильные, медикализированные образы больниц и лабораторных анализов крови резко контрастируют с чувственной эстетикой картины, подчеркивая двойственную озабоченность авторов темами желания и заражения. Визуальный мотив крови, которая в ключевых сценах мерцает почти фетишизированно, одновременно притягивает и вызывает ужас, что совпадает с культурным дискурсом вокруг СПИДа начала 1980-х гг.

Эта «теоретическая база» не кажется удачной — и вот почему. Инджу Хван справедливо оспорила попытки Николы Никсон трактовать «Голод» как развернутую аллгорию СПИДа, поскольку в год релиза фильма широкая общественность ничего не знала об этой болезни. Более того, кино существует во вневременном пространстве, лишенном географической конкретики романа Стрибера. За исключением пары кадров и дорожного знака «Bay Shore Exit 52», указывающих на Нью-Йорк, действие происходит внутри особняка, который расширяется изнутри за счет лифта, подвала с печью и чердака-склепа (Hwang, 2018: 44). Уитли Стрибер в интервью Куэве сказал, что во время написания книги ничего не знал об эпидемии. Так что все связи между его произведением и СПИДом являются результатом ретроспективного культурного сопоставления. По этой причине Куэве приходится признать, что параллели между «Голодом» и эпидемией нельзя считать прямой аллгорией. Поэтому он называет «Голод» жутким пророческим созвучием со страхами, которые позже изменят американский хоррор и культуру в целом. Это достойное признание, но неясно, зачем тратить 24 страницы исследования из 98 — то есть четверть объема — на тему СПИДа и Америки, едва сохранившейся в адаптации.

По мере развития эпидемии вампирский жанр окончательно мутировал. По замечанию Куэвы, Нина Ауэрбах констатирует, что с прояснением этиологии СПИДа кровь перестала быть символом силы, вечной молодости и жизненной энергии; теперь она превратилась в проводник болезни и неизбежной смерти, а сам вампиризм трансформировался из

ужасающего аппетита в тошноту. Традиционный монстр эпохи СПИДа стал слабым, увядающим и маргинализированным. Фильм Скотта предвосхитил этот сдвиг: отказ от клыков в пользу анкха как инструмента для кровопускания ученые позже увязали со страхом перед иглами, шприцами и заражением через переливание крови. Куэва цитирует Аспасию Стефаноу, которая доказывает, что кровь вампира имеет глубинное сходство с ВИЧ: они оба полагаются на инфицирование для выживания, размывают границу между живым и неживым и не способны размножаться самостоятельно, требуя живого хозяина. Вампирские нарративы заимствуют медицинские термины, чтобы сфокусироваться на страхе перед неконтролируемой циркуляцией крови, угрожающей национальной стабильности и авторитету науки. Историческую связь



Илл. 2. Постер к фильму: The Hunger. Реж. Т. Скотт. 1983. Источник: рекламные материалы MGM. © 1983 Metro-Goldwyn-Mayer & UA Home Video.

вампира с венерическими болезнями и пандемиями подтвердила Жоанна Пассос, приведя в пример экранизацию «Дракулы» (1992) Фрэнсиса Форда Копполы, когда Ван Хельсинг заявляет, что «цивилизация и сифилизация распространялись вместе».

Куэва пишет, что Нью-Йорк в «Голоде» показан не как хаотичный и больной мегаполис, а как роскошное, контролируемое пространство, где таунхаус Мириам служит тщательно выстроенным святилищем.

Однако болезнь прячется внутри этой стерильной роскоши: Джон распадается в аристократических интерьерах, а Сара заражается не в темных переулках подворотни, а в элитном доме. С точки зрения кризиса СПИДа это означало, что инфекция не заперта в маргинальном гетто, а прячется в высшем обществе (Сиева, 2026: 49). Как это ни странно, но в реальности (выше это было отмечено) в «Голоде» почти нет Нью-Йорка, о чем Куэва, увлекшись медицинскими сводками, забывает сообщить. Забыл он это упомянуть и во введении, когда пересказывал роман Стрибера. От филолога-классика все-таки можно было бы ожидать большего внимания к сравнению литературного источника и адаптации. К счастью, Инджу Хван не так давно подробно сопоставила роман и фильм (Hwang, 2018: 34–48). Куэва не ссылается на статью Хван, но его извиняет то, что текст не так просто найти. Зато те, кто его нашел и при этом не читал книгу Стрибера, обнаружат много полезного.

Дело в том, что, как указала Хван, сильное ощущение пространства в романе полностью удалено в киноверсии, между тем реалистичный образ Нью-Йорка в качестве места действия романа выполнял существенную функцию. У Стрибера Нью-Йорк предстает как капиталистическая экосистема, где районы жестко разделены по расовому и классовому признаку рыночными силами. Город функционирует как джунгли выживания, где беднейшие кварталы подпитывают богатство магнатов недвижимости и Уолл-стрит, а перемещающийся между ними вампир олицетворяет капитал, живущий за счет чужой энергии. В книге Мириам и Джон находятся на вершине пищевой цепочки капитализма, используя Нью-Йорк 1970-х гг. с его высокой преступностью, текучестью населения и индивидуализмом как идеальные охотничьи угодья, где исчезновение трудных подростков или секс-работниц из кафе возле неблагополучного района легко игнорируется обществом и превращается в сухую статистику. В фильме, который снимался преимущественно в Лондоне, в студийных локациях и лишь немного в Нью-Йорке, географические привязки практически стерты. Так что — при всем уважении — Эдмунд Куэва просто использовал удачный повод, чтобы написать в своей монографии о том, что ему интересно, но что весьма опосредованно относится к объекту его исследования. Но этот недостаток искупается другой частью его работы.

Наиболее интересная часть монографии посвящена анализу древнегреческих, римских и ближневосточных мифов, которые послужили фундаментом для сюжета фильма Тони Скотта, а точнее — романа Стрибера. Интересно, что именно перекочевало от Стрибера к Скотту.

Эдмунд Куэва пишет, что образ главной героини Мириам Блейлок вобрал в себя ключевые характеристики древнегреческой богини утренней зари Эос, известной обыкновением похищать красивых смертных юношей, чтобы делать их своими вечными спутниками. В контексте «Голода» роль Мириам воспроизводит миф об Эос, но инверсивно: перед зрителем предстает не богиня, покорная воле верховных мужчин-божеств, а суверенная женщина-вампир. Мириам не просто ищет компании, но использует, а затем выбрасывает своих спутников, когда те начинают стремительно стареть и вызывать у нее отвращение из-за деструктивного воздействия увядания. Трактовка Скотта расширяет тему бессмертия как проклятия, наслоив на нее вопросы гендерной власти и тотального контроля, где отношения Мириам со спутниками образуют бесконечный, трагический цикл соблазнения, зависимости и неизбежного предательства. Медленная, подчеркнуто чувственная работа Тони Скотта визуализирует этот дисбаланс сил, позиционируя Мириам как всемогущую, потустороннюю фигуру, мгновенно отторгающую тех, кого застигло время.

Куэва подробно реконструирует миф о Тифоне. Последний стал для Эос заменой ее предыдущего смертного фаворита, благородного троянца Ганимеда, похищенного Зевсом. Сила любви Эос к Тифону была столь велика, что она умолила Зевса даровать ее избраннику бессмертие, однако совершила оплошность, забыв упомянуть в просьбе вечную юность для него. В результате Тифон получил бессмертие, но оказался обречен на бесконечное увядание и все ужасы глубокой старости. В античных источниках описывается, что, когда он совсем иссох, Эос, устав от обузы, заперла его в дальних чертогах. Та же участь в «Голоде» постигла Джона Блейлока. Повторяя поступок Эос, Мириам помещает все еще разумного Джона в гроб, оставляя его в состоянии вечного гниения.

История Ганимеда имела иной исход, так как ему повезло получить от Зевса не только бессмертие, но и вечную молодость. Гомер в «Илиаде» и Гесиод (предположительно, поскольку его авторство оспаривается) в «Каталоге женщин» воспевают Ганимеда как прекраснейшего из смертных, взятого богами на Олимп в качестве виночерпия. Римские авторы, на которых ссылается Куэва, унаследовали греческую парадигму, но углубили ее, превратив миф о Ганимеде в аллереорию жесткого дисбаланса сил в отношениях и насильственного бессмертия. Ганимед не выбирал свою судьбу: его лишили воли и превратили в вечную живую игрушку богов. Точно так же в «Голоде» Сара не стремилась к вечной

жизни — ее лишили автономии. А вот Джон, судя по флешбэкам, свою участь выбирал.

Уитли Стрибер использовал миф о Тифоне в качестве эпиграфа к роману, цитируя строки из поэмы Альфреда Теннисона «Тифон» о бессмертии, которое пожирает героя, превратившегося в седовласую тень в объятиях богини. У Теннисона Тифон умоляет Эос забрать дар обратно, но слышит в ответ, что даже боги не могут отменять свои подношения. Вторым источником вдохновения для романа послужила поэма Джона Китса «Ламия», строки из которой Стрибер также вынес в эпиграф. Ссылаясь на многочисленные источники, Куэва пишет, что Зевс даровал Ламии способность вынимать и вставлять обратно свои глаза, чтобы она могла спать вопреки бессоннице, напущенной ревнивой Герой. Гера из мести убивала всех детей Ламии от Зевса, оставив лишь чудовище Сциллу. Обезумев от горя, Ламия превратилась в монстра с уродливой маской вместо лица, крадущего и убивающего младенцев. В фильме Тони Скотта Мириам разыгрывает миф о Ламии, соблазняя, заманивая в ловушку и уничтожая своих жертв. Как и Ламия, Мириам ослепляет жертв роскошью и красотой, за которой скрываются недобрые намерения. В романе Стрибера связь Мириам с Ламией подчеркнута тем, что Ламией звали ее мать. Чарльз Блиндерман, цитируемый Куэвой, считает Ламию прообразом первого вампира — змеиноного призрака, выползающего из могил (Blinderman, 1980). В книге Стрибера древнейшая ипостась Мириам прямо названа египетской, и именно она на протяжении веков обучает своих спутников использовать анкх вместо клыков, которых у ее расы просто нет. Далее Куэва долго пересказывает Барбару Крид, которая одной из первых в академии подробно написала про «Голод» (Creed, 2023).

Многие интересные вещи из цитируемых им академических работ Куэва опустил. Так, при упоминании книги Синтии Фриланд он не рассказывает, как та вступила в дискуссию с Ниной Ауэрбах, раскритиковавшей фильм в том числе за то, что в нем вампирское величие ограничено рамками капиталистического потребления, а сила заменена материальными активами (Auerbach, 1995). Фриланд возразила, заявив, что товары и предметы роскоши Мириам — это не демонстрация богатства, а «аккумуляция вкуса», свойственная образованной женщине, посвятившей вечность искусству, музыке и коллекционированию. Бессмертие в «Голоде» поддерживается исключительно через хрупкие визуальные образы, такие как полароидные снимки или лицо Боуи, ставшее холстом для пластического грима (Freeland, 2000: 148–149).

Что в итоге? Монография интересная, но с перегибами и прорехами. Автор вправе писать книги так, как хочет. Но это не означает, что мы не можем давать оценки написанному. Собственно, глава про Америку 1980-х гг. смотрелась бы лучше в каком-то другом месте; подробный рассказ о вампирском кино мало интересен тем, кто все это видел и знает. А вот та часть, где Куэва использует свои знания Античности, любопытна. И, как видим, это не фантазии ученого, а реальные влияния на творчество Уитли Стрибера.

Вместо эпилога вернемся к Скотту. В 2012 г., страдая от рака мозга, режиссер покончил с собой, бросившись с моста Винсента Томаса. Двумя годами ранее на этом самом месте он планировал сиквел «Голода» (Ward, 2019: 174). Сиквела не случилось. В каком-то смысле, как говорилось, им можно считать одноименный сериал. «Голод» мне по-прежнему нравится меньше многих других лент Скотта. Вероятно, продолжение он бы сделал в своем фирменном стиле, добавив больше экшена и клиповости. Но теперь, когда мы знаем, что сиквела именно от Скотта не будет, нам остается смотреть его дебют, в итоге признанный критиками и учеными. Если вспомнить композицию «Bauhaus», так удачно легшую на открывающую сцену «Голода», то помимо строк «Bela Lugosi's Dead» в тексте также есть строки «Undead, undead, undead». Сегодня кажется, что это не только про Белу Лугоши, но и про Тони Скотта, обессмертившего себя своими фильмами. В том числе «Голодом». Возможно, это более удачная версия вечности, чем та, которую практиковала Мириам Блейлок.

ЛИТЕРАТУРА

- Abbott S.* Celluloid Vampires : Life after Death in the Modern World. — Austin (TX) : University of Texas Press, 2007.
- Auerbach N.* Our Vampires, Ourselves. — Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- Blinderman C. S.* Vampurella : Darwin and Count Dracula // The Massachusetts Review. — 1980. — Vol. 21, no. 2. — P. 411–428.
- Creed B.* The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis. — London : Routledge, 2023.
- Cueva E. P.* The Hunger. — Liverpool : Liverpool University Press, 2026.
- Freeland C. A.* The Naked and the Undead : Evil and the Appeal of Horror. — Boulder (CO) : Westview Press, 2000.
- Grant B. K.* 100 American Horror Films. — London : Bloomsbury, 2022.

- Hwang E.* The Haunting of ***** Vampires in New York City as a Capitalist Ecosystem : A Comparison of Whitley Strieber's *The Hunger* and Its 1983 Filmic Adaptation // *TOPUS Journal*. — 2018. — Vol. 4, no. 1. — P. 34–48.
- 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.
- Phillips K. R.* “You Said Forever” : Postmodern Temporality in Tony Scott's *The Hunger* // *Dracula's Daughters : The Female Vampire on Film* / ed. by D. Brode, L. Deyneka. — Lanham (MD) : Scarecrow Press, 2014. — P. 253–265.
- Ward J. J.* “You Can Be Young Forever” : The Dread of Aging in Tony Scott's Art-Horror Film *The Hunger* // *Elder Horror : Essays on Film's Frightening Images of Aging* / ed. by C. J. Miller, A. B. Van Riper. — Jefferson (NC) : McFarland & Company, 2019. — P. 165–178.

Pavlov, A. V. 2026. “Katrin Denëv v ‘Kataloge zhenshchin’ Gesioda [Catherine Deneuve in Hesiod's ‘Catalogue of Women’]: retsenziya na knigu Edmunda Kuevy o fil'me ‘Golod’ (1983) [A Review of Edmund Cueva's Book on ‘The Hunger’ (1983)]” [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 10 (3), 442–456.

ALEXANDER PAVLOV
DOCTOR OF LETTERS IN PHILOSOPHY
PROFESSOR

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

CATHERINE DENEUE IN HESIOD'S “CATALOGUE OF WOMEN”

A REVIEW OF EDMUND CUEVA'S BOOK ON “THE HUNGER” (1983)

CUEVA, E. P. 2026. *THE HUNGER*. LIVERPOOL: LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-3-442-456.

REFERENCES

- Abbott, S. 2007. *Celluloid Vampires: Life after Death in the Modern World*. Austin (TX): University of Texas Press.
- Auerbach, N. 1995. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blinderman, C. S. 1980. “Vampirella: Darwin and Count Dracula.” *The Massachusetts Review* 21 (2): 411–428.
- Creed, B. 2023. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Cueva, E. P. 2026. *The Hunger*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Freeland, C. A. 2000. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder (CO): Westview Press.
- Grant, B. K. 2022. *100 American Horror Films*. London: Bloomsbury.
- Hwang, E. 2018. "The Haunting of ***** Vampires in New York City as a Capitalist Ecosystem: A Comparison of Whitley Strieber's *The Hunger* and Its 1983 Filmic Adaptation." *TOPUS Journal* 4 (1): 34–48.
- 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.
- Phillips, K. R. 2014. "'You Said Forever': Postmodern Temporality in Tony Scott's *The Hunger*." In *Dracula's Daughters : The Female Vampire on Film*, ed. by D. Brode and L. Deyneka, 253–265. Lanham (MD): Scarecrow Press.
- Ward, J. J. 2019. "'You Can Be Young Forever': The Dread of Aging in Tony Scott's Art-Horror Film *The Hunger*." In *Elder Horror : Essays on Film's Frightening Images of Aging*, ed. by C. J. Miller and A. B. Van Riper, 165–178. Jefferson (NC): McFarland & Company.