

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.021
УДК 791.43

Можайская К. А.

Можайская Кира Александровна — сотрудник Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: croukira1606@mail.ru

МИФ О ФРАНКЕНШТЕЙНЕ: ОПЫТ СТРУКТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается место и значение сюжета о Франкенштейне в современной популярной культуре. Созданный двести лет назад роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) был наделен влиятельным культурным багажом. Вариации на тему о создателе и чудовище обладают широким разнообразием. В их формировании прослеживаются определенные паттерны, которые делают их частью художественного целого — современного мифа. Используя в качестве объекта исследования литературные и кинематографические произведения, в основании которых лежит образ Франкенштейна, автор статьи предпринимает попытку проследить ключевые изменения в построении сюжета и расстановке акцентов.

Ключевые слова: мифотворчество, Франкенштейн, science fiction, вариативность, интертекстуальность, культовое кино, массовая культура, экранизация.

Mozhayskaya K. A.

THE FRANKENSTEIN MYTH: AN ATTEMPT AT STRUCTURAL INTERPRETATION

The paper considers the place and importance of the Frankenstein story in popular culture. Mary Shelley's novel *Frankenstein, or Modern Prometheus* (1818), possesses influential cultural significance. The variations on the theme of the creator and the monster are diverse. Their making follows certain patterns which make them part of the whole, that is, a modern myth. Using the content of various works of art based on the image of Frankenstein, the author attempts to trace the key changes in the plot construction and prioritizing.

Keywords: myth-making, Frankenstein, science fiction, variability, intertextuality, cult cinema, popular culture, screen adaptation.

«...Задача заключается в том, чтобы и самую природу, силы природы, обратить в орудие всеобщего воскрешения и чрез всеобщее воскрешение стать союзом бессмертных существ» [12, с. 81].

В 2016 г. в ходе исследования проблемы отношения молодежи к технологиям улучшения человека студенты из разных городов проходили опрос о знании ими популярных персонажей, обладающих свойствами киборга. Наряду с такими персонажами литературы и кино, как профессор Доуэль, Робокон и Терминатор, в опросе фигурировало и создание Франкенштейна, представленное как «фантастический проект конструирования человека из остатков человеческих тел». Показатель осведомленности респондентов об этом персонаже оказался высок — 89%, Франкенштейна превзошел только Терминатор — 91% [6, с. 49]. Действительно, Франкенштейн обладает высочайшей узнаваемостью в современной культуре, в том числе и как нарицательное понятие, относимое ко всему, что состоит из гетерогенных частей.

Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», опубликованный двести лет назад (1818) [19], породил огромное количество версий в различных видах искусства: около трехсот переизданий романа (за основу для них обычно берется версия 1831 г. [20], в том числе в переводе более чем на тридцать языков), более 60 фильмов, десятки рассказов и книг, комиксов и спектаклей, компьютерных игр. В данной статье предпринята попытка обсудить причины такой «плодовитости»

романа М. Шелли. Для их установления понадобится проследить интертекстуальные связи между различными художественными произведениями, связанными с «Франкенштейном», и определить, существует ли гипотетический инвариант, лежащий в основании разнородных дериватов.

Обозначим способы их возникновения. Литературные произведения по мотивам «Франкенштейна» в своем многообразии создают интертекст, т. е. систему межтекстовых связей, которые формируют своеобразный диалог между каждым отдельно взятым текстом и элементами других текстов. Интертекстуальность в качестве художественного метода с самого начала была характерна для «готической» литературной традиции XVIII в., восходящей к фольклорным и средневековым источникам [7, с. 177]. В «готической» литературе исследователи выделяют два вида интертекстуальности: внутреннюю и внешнюю. Внутренняя интертекстуальность в готических текстах реализуется в виде литературных мистификаций и/или имитаций старинного текста (дневников, писем, стихотворений, «найденных рукописей»), и в виде использования рамочных конструкций. Примеры этих техник присутствуют в романе «Франкенштейн», кольцевая композиция которого образует три уровня повествования: 1) первичный нарратор — Роберт Уолтон (автор писем

к фиктивной читательнице, своей сестре Маргарет Сэйвилл); 2) вторичный нарратор — Виктор Франкенштейн; 3) третичный нарратор — Создание. Так на каждом круге закладывается новая перспектива для всей истории [8, с. 30].

Внешняя интертекстуальность позволяет продемонстрировать разнообразные взаимодействия данного произведения с другими посредством аллюзий и реминисценций. В готических текстах наблюдаются разные типы аллюзий: исторические, религиозно-мифологические, литературные [7, с. 178]. Центральной мифологической аллюзией для романа является миф о Прометее. Он предельно редуцирован и выступает в качестве объединяющего мотива романа, выполняя парадигматическую функцию [1, с. 48]. В образе Франкенштейна объединяются две трактовки мифа: Прометей как создатель рода человеческого и Прометей как дерзновенный похититель огня. Литературные аллюзии служат для раскрытия творческой мотивации Франкенштейна. Он начинает с изучения средневековых мистиков и алхимиков — Агриппы Неттесгеймского, Альберта Великого, Теофраста Парацельса, а продолжает научный путь знакомством с достижениями естествознания в конце XVIII в.: открытие Л. Гальвани «животного электричества», учение Дж. Абернети о витализме, новые методы реанимации. В итоге он синтезирует в своей работе взаимоисключающие средневековые представления об оживлении материи и достижения современной медицины.

С образом Франкенштейна-ученого сосуществует образ Создания — «метафора автономного существования искусственно созданного существа». При этом фигура Создания не сходна с обычным «зомби»*: оно страдает от трудностей социализации и самоидентификации и сопротивляется редукции его личности к безжизненному материалу природы [4, с. 17]. Пребывая еще в русле гуманистической традиции, Создание обнаруживает три книги, которые влияют на его духовное становление: «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «Потерянный Рай» Мильтона и «Страдания юного Вертера» Гёте. Но в литературе романтизма быстро обозначается отказ от познавательного оптимизма и поднимается тема последствий чрезмерного увлечения наукой [2, с. 41]. В дальнейшем дискуссия о перспективах развития технологий будет подхвачена в экзистенциальном дискурсе. Роман М. Шелли обретет статус неомифа в XXI веке, когда окажется богатой претекстовой основой для постмодернистской литературы [10, с. 157]. Благодаря процессам филиации, «Франкенштейн» оказывается «палимпсестным произведением», содержащим множество преем-

* Ср., например, с рассказом Г. Лавкрафта «Герберт Уэст — реаниматор» (1922), который обладает филиационной связью с «Франкенштейном», но отличается от него тем, что Уэст оживляет погибших людей, и те превращаются в агрессивных зомби, лишенных субъектности, в то время как создание Франкенштейна является совершенно новым живым существом.

ственных линий, которые объединяет тесная философско-образная взаимозависимость [14, с. 82].

Метод постмодернистской литературы — проекция узнаваемого сюжета в любой нужный сеттинг — может быть проиллюстрирован несколькими любопытными книгами: обласканный литературоведами роман крупного английского писателя-стилизатора Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна», представляющий собой дотошное перевоспроизведение оригинала; блистательный роман Теодора Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн», уникально подающий историю с позиций феминизма и женского язычества, противопоставленного страшному механистическому миру Виктора Франкенштейна; а также антивоенная сатира Ахмеда Саадави «Франкенштейн в Багдаде», где Создание выступает как метафора войны, напоминающая, что зло порождает зло.

Кинематографическая вселенная Франкенштейна разнообразна и обширна. Перенос литературного произведения на киноэкран — это, согласно Р. Якобсону, один из видов интерсемиотического (intersemiotic) перевода, т. е. перевод вербальных знаков в невербальные знаковые системы (экранизация) [21]. Среди фильмов по мотивам «Франкенштейна» имеются как близкие к тексту экранизации, так и более сложные художественные продукты — киноинтерпретации, для которых характерна комбинация отдельных элементов первоисточника и приращение к смыслам оригинала, а также жанровое разнообразие [13, с. 178]. Благодаря подобной вольности кинофильмы, связанные с книгой Шелли, приобретают специфический жанровый, национальный, культурно-временной колорит. Их продолжает объединять между собой как эксплицитная цикличность сериала, так и имплицитная цикличность фильмов, снятых одной студией, построенных вокруг одного сюжета, с участием одних и тех же актеров. Цикличность и формульность киноверсий также способствуют сходству «Франкенштейна» с мифологическим текстом. Как правило, готический текст-первоисточник переводится на кинематографический язык мистики, ужасов, фантастики, для которых вообще характерно включение фрагментов мифологических нарративов [5, с. 32]. Фантастика — жанр, берущий на себя анализ глобальных проблем благодаря своей функции расширения границ существующей реальности [11]. Это помогает актуализации различных тематических областей «Франкенштейнианы».

Приведем примеры из самых знаковых кинофильмов. Британцев, которым мы обязаны появлением истории о Франкенштейне, американцы опередили почти на полвека. Одним из первых фильмов (продолжительностью до 10 минут) стал «Франкенштейн» 1910 года, выпущенный студией «Эдисон» (автор сценария и реж. Дж. Сирл Доули; в роли Виктора — О. Филлипс, в роли Создания — Ч. Огл). В том же году этой студией был выпущен «Фауст», а в 1908 и 1912 появились первые экранизации «Дже-

килла и Хайда), правда, созданные другими кинокомпаниями. Таким образом, жанр мистики и ужасов в кинематографе чрезвычайно рано начал утверждать себя. Экранизация романа М. Шелли 1910 г. — единственная, где сохраняется образный ряд алхимии: скелет обрывает плоть в огромном тигле, вылезает и нависает над Франкенштейном, приобретая сходство с демоном из «Ночного кошмара» Г. Фюзели. Развивается также тема двойничества Виктора и Создания, красной нитью проходящая через разные интерпретации сюжета. Блестящий съёмочный прием, примененный в сценах взаимодействия Виктора, Создания и Элизабет, — зеркало, отражающее четвертую стену комнаты. Трое существуют в пространстве, которое замкнуто зеркалом, где реальность и отражение трудноотличимы и для зрителя, и для самих персонажей. Идея фильма высказана прямо в интертитрах: «Instead of a perfect human being the evil in Frankenstein's mind creates a monster» («Вместо идеального человека злой разум Франкенштейна порождает монстра»). Создание есть проекция зла самого Виктора. Но внимание обоих устремлено к Элизабет*. В отличие от образа в романе, в фильме Создание не может убить Элизабет: «The creation of an evil mind is overcome by love» («Порождение злого ума преодолевается любовью»). Оно уходит в зеркало и становится отражением Виктора**.

Рассмотрим образцовый, не имеющий конкурентов по значимости, фильм «Франкенштейн» 1931 года, созданный компанией «Universal Pictures» (реж. Дж. Уэйл), в котором роль Франкенштейна исполнил К. Клайв, а роль Создания — Б. Карлофф. Линией непосредственной преемственности этот фильм связан не с книгой М. Шелли, а с трехактной мелодраматической пьесой Ричарда Бринсли Пика «Судьба Франкенштейна» («Presumption, or the Fate of Frankenstein», 1823) [24]. В ней обозначились мотивы, которые стали определяющими для большинства дальнейших экранизаций: пропущенный рамочный сюжет — письма капитана Уолтона, а также описание детства, юности, учебы Виктора; появле-

ние ассистента — горбун Фриц (во многих последующих произведениях Игорь); оживление (не реанимация, так как Существо никогда не жило) осуществляется посредством удара молнии. Среди сценарных находок фильма 1931 г. — тема донорского мозга, которая отсутствует в романе и в пьесе. Создание было представлено големом, сшитым из мертвой, эксгумированной плоти***. Его характерный облик (болт в шее, птоз век, плоская макушка, швы вокруг лба****, квадратные плечи, серо-зеленоватая кожа) был запатентован студией «Universal Pictures» вплоть до 2026 г. [15] В пьесе, а вслед за ней и в фильме, существенно переработан характер Создания. Это не «коварный демон», а уродливое, недалекое существо, которое озлобляется, когда его гонят и бьют, но на добро оно отвечает добром.

Примечательно, что Дж. Уэйл не навязывает зрителю конкретную интерпретацию деятельности Франкенштейна. Мотивацию самого Виктора каждый интерпретатор прорабатывает заново по-своему, зачастую стараясь приблизить ее к современному зрителю. В последующих фильмах характерная для готической и романтической литературы возвышенная идея Франкенштейна (раздвинуть горизонты познания за пределы смерти, доказать правоту старых алхимиков и в то же время развить передовую медицину) редуцируется до целого спектра эгоистических предпосылок: воскресить или заменить усопших близких, потешить свое эго, безумие или сексуальные запросы, создать армию сверх-челювеческих людей. Обратим внимание, что Виктор Франкенштейн — один из прототипов такой мифологемы популярной культуры, как «безумный ученый». Этот мотив не только повторяется снова и снова, но и подвергается рефлексии внутри кинематографа. Сошлюсь здесь на мнение актера Джеймса МакЭвоя, исполнившего главную роль в фильме «Виктор Франкенштейн» 2015 г.:

«В книге у Франкенштейна явное биполярное расстройство: в первой половине романа он полностью поглощен своим проектом, не замечая больше ничего на свете, а потом он как будто приходит в себя и понимает, что существо нужно убить. В фильме

* Элизабет — камень преткновения между Созданием и Виктором. Угроза убийства героини Созданием часто сливается с угрозой отнять ее у Виктора иным способом. Иногда Создание насилует Элизабет, иногда она становится т. н. «Невестой Франкенштейна» (ср. фильм К. Ч. Брана 1994 г.), а в пародии М. Брукса «Молодой Франкенштейн» (1974) она выходит замуж не за Виктора, а за Создание. В фильме «Франкенштейн Мэри Шелли» (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994, реж. и исполнитель роли Виктора — К. Брана, Создание — Р. Де Ниро) снова встречается мотив одной женщины как общего романтического интереса Виктора и Создания, поданный предельно гротескно: Виктор оживляет убитую Элизабет, соединив ее голову с телом служанки Жюстины, линчеванной за совершенные Созданием убийства, но Создание требует ее себе.

** Ср. с театральной постановкой реж. Дэнни Бойла 2015 г., где их поочередно играют Бенедикт Камбербетч и Джонни Ли Миллер, что позволяет каждому прожить спектакль и в качестве Франкенштейна, и в качестве монстра, таким образом объединив их в себе.

*** Нигде в романе не говорится прямо ни об электричестве, ни о шивании тела из кусков, ни о сообщении монстру «жизненной силы». Причастность Виктора к алхимической традиции предполагает, что он мог попытаться вырастить гомункула, заранее спланировав его внешний вид. Кстати, Виктор уверен, что монстр способен размножаться, если дать ему самку того же происхождения, т. е. рассматривает его как новый вид.

**** Тема швов, сшитости (имплицитная возможность разборки, разделения) настолько устойчива, что в некоторых произведениях является единственным, что отсылает к Франкенштейну. В качестве примеров укажем серию мультфильмов «Отель Трансильвания», где присутствует Создание, способное произвольно разбирать и собирать свое тело, а также японский аниме-сериал «Пожиратель душ», где присутствует «доктор Франкенштейн», у которого не только все тело, но и одежда, и даже дом состоят из частей, сшитых между собой крупными стежками.

мы постарались провести линию психического расстройства от начала и до конца. Причем сценарий дал мне возможность обосновать его поведение тяжелой утратой, горем, и я последовательно держался этой линии» [16].

С самого начала фильм «Франкенштейн» 1931 года осознавался создателями и зрителями как часть коммерческого цикла о монстрах. Его предшественником был знаменитый «Дракула» (1931) Т. Браунинга. Продолжением «Франкенштейна» Уэйла выступила его же кинокартина «Невеста Франкенштейна» (1935), которая включала элементы черной комедии (например, блистательные диалоги Создания и злого гения профессора Преториуса, или сцена, где слепой старец учит Создания курить). Этот фильм завершал дилогию о Франкенштейне хеппи-эндом. Дилогия Уэйла снискала коммерческий успех. Одновременно развиваются другие циклы фильмов-ужасов. Выходят продолжения «Дракулы», «Мумия» (1932) К. Фройнда, «Человек-невидимка» (1933) Дж. Уэйла, «Человек-волк» (1941) Дж. Вагнера. Этот контекст важен для понимания того, что отныне фигура Создания не одинока, она помещается в целом коллективе сказочных монстров и фактически утрачивает непосредственную связь с первоисточником — романом Шелли. Если можно так выразиться, монстры становятся его новой семьей. Это заметно и в продолжениях, создатели которых настойчиво сталкивают монстров франшизы между собой*. На излете цикл вылился в пародию — американские комики Бад Эбботт и Лу Костелло «встречают» одного за другим весь паноптикум монстров.

Не следует делать преждевременное допущение, что «Франкенштейн» постоянно экранизируется исключительно благодаря актуальности поднимаемых им научных и философско-этических тем, хотя этот фактор и мог послужить первоначальным импульсом для его популярности. Большинство фильмов-дериватов, производных от романа М. Шелли, относятся к маргинальным формам кинематографа. Чрезвычайно рано к ним стало применяться понятие «культовое кино», отрефлексированное позднее, в конце 1970-х — начале 1980-х, хотя этот термин остается проблемным и для отечественного, и даже для западного кинокритического дискурса (см., например, следующие издания: [17; 18; 22; 23; 25; 26; 27]). В узком смысле к культовому кино относят американские фильмы категории В, прежде всего science fiction и horror, или midnight movies (фильмы, идущие в кинотеатрах поздно вечером для специфической аудитории). Маргинальность может быть результатом неконвенциональной стилистики филь-

ма, она нередко сочетается с гипертрофированной сексуальностью и насилием. Культовыми фильмами чаще других становятся ужасы. Однако культовое кино инклюзивно, оно может включать жанровое, национальное, авторское кино. Аналитики выделяют такую типологическую черту культового кино, как глубокая погруженность зрителя в кинотекст. Главными предпосылками для такого погружения являются психологизм и «разборность» произведений на отдельные элементы: иконические кадры, музыкальные темы, крылатые фразы, популярные кинозвезды. Фильмы этой группы сложно критиковать с качественных позиций оригинальности vs клишированности, так как эти повторяющиеся элементы становятся своеобразными фетишами и кодами для поклонников [9, с. 328].

Среди таких кинофетишей оказались популярные образы монстров. Как отмечает С. Зенкин, чудовище (латинское *monstrum* — «диво», «чудо», «невероятная вещь», «урод») выступает как персонаж, который не просто свидетельствует о мире сверхъестественного, а содержит его отпечаток в собственном визуальном облике. Монстру не обязательно обладать сознанием, но у него обязательно есть зримое тело, и мир сверхъестественного непосредственно, помимо знаковых процессов, вписан в это тело, миметически представлен в его искаженных чертах и несообразных жестах. Типологически он сопоставим с миром мифологизированной природы, природно-архаического бытия [3, с. 65].

На родную землю Британии Франкенштейн возвращается в 1957 г. в фильме «Проклятие Франкенштейна» (*The Curse of Frankenstein*) (созданном на студии «Hammer Film Productions Limited») (реж. Т. Фишер). Виктор Франкенштейн в исполнении П. Кушинга — не пламенный молодой энтузиаст, а методичный, циничный преступник. В методике построения франшизы студия «Hammer» последовала за студией «Universal», превращая каждый фильм в цикл** и создавая римейки классических фильмов о Дракуле, оборотне, мумии и др. Однако эстетика новых фильмов ужасов стала иной. Появление цвета позволило насытить картины яркими и впечатляющими красками, более реалистичными сценами насилия и убийств, чтобы поразить видавшего виды зрителя. Поздние фильмы студии «Hammer» представляют собой чистое эксплуатационное кино.

Обозначим выделяющиеся из общего ряда комедии, которые как бы доводят до предела и абсурда стилистику двух главных кинофраншиз ужасов («Universal» и «Hammer»). «Молодой Франкенштейн»

* «Сын Франкенштейна» (*Son of Frankenstein*, 1939), «Призрак Франкенштейна» (*The Ghost of Frankenstein*, 1942), «Франкенштейн встречает человека-волка» (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), «Дом Франкенштейна» (*House of Frankenstein*, 1944), «Дом Дракулы» (1945) и «Бад Эбботт и Лу Костелло встречают Франкенштейна» (*Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein*, 1948).

** «Проклятие Франкенштейна», «Месть Франкенштейна» (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), «Зло Франкенштейна» (*The Evil of Frankenstein*, 1964), «Франкенштейн создал женщину» (*Frankenstein Created Woman*, 1967), «Франкенштейн должен быть уничтожен» (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969), «Ужас Франкенштейна» (*The Horror of Frankenstein*, 1970), «Франкенштейн и чудовище из ада» (*Frankenstein and the Monster from Hell*, 1974).

(20th Century Fox, 1974, реж. Мел Брукс) открыто позиционируется как комедия по мотивам готического «Франкенштейна» Дж. Уэйла, однако этот фильм единственный, где Франкенштейн учитывает интересы Создания и разрешает конфликт с ним мирным путем. Более того, он готов пожертвовать ради Создания собой, и Создание в ответ спасает его. Ход для сюжета о Франкенштейне беспрецедентный: спустя 144 года после книги Мэри Шелли формулируется положительный вывод моральной истории об искусственном человеке, и появляется первый Франкенштейн, принявший на себя ответственность за то, что он соорудил. Думается, немалую роль здесь сыграла ностальгия создателей по «готической», мелодраматичной классике фильмов ужасов 1930-х гг., теснимой по-лубочному яркими кровавыми картинками послевоенного времени.

Через год после «Молодого Франкенштейна» выходит «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (*The Rocky Horror Picture Show*, 20th Century Fox, Великобритания, реж. Дж. Шармэн), экранизация мюзикла 1973 г. и нежное признание в любви к фильмам категории В (“after midnight: double feature, picture show...”); это один из образцовых фильмов для ЛГБТ-сообщества. Доктор здесь представлен в качестве трансвестита, в его мрачном замке царит атмосфера глэм-вечеринки. Не останавливаясь в своем карнавальном, травестийном кураже, «Шоу...» переходит в пародию на дешевые sci-fi фильмы, обыгрывая модную на тот момент тему вторжения пришельцев.

Итак, в подавляющем большинстве экранизаций фокус внимания смещен от фигуры Виктора Франкенштейна к его созданию, но при этом даже в самых редуцированных или отдаленных версиях никогда не теряется мотив существа, собранного из частей, агрегата. Этот мотив, маргинальный, как мы помним, для романа М. Шелли, иронически перекликается с идеей о «разборности» художественного произведения. Поверх этого инвариантного мотива можно распознать зерно сюжета о конфликте между людьми и чудищем (фабульно аналогичным другим монстрам), и только затем, применительно к меньшему количеству версий, можно говорить о переработке и интерпретации изначальных мотиваций.

При этом единство сюжета как бы раскалывается надвое, когда дело касается проблематики сознания. Водораздел можно провести по ответу на вопрос, получился ли у Франкенштейна человек-субъект или уродливое (а может быть, и безусловно красивое) бессмысленное тело. Этот ответ определяет этический вектор каждого конкретного произведения, поскольку появляется у Создания души, личности свидетельствует о том, что Франкенштейн — победитель (“Victor”): пусть у него получился урод, но мыслящий, и, более того, чувствующий. С этой точки зрения нравственный урок, выводимый из произведения, — положительная ответственность творца за его творение, необходимость должной заботы и гуманного отношения к нему.

В тех же версиях, где создание оказывается монстром, заслуживающим только смерти, мораль оказывается в целом антисциентистской, технофобной, зачастую с антивоенным пафосом.

Итак, подводя итог, мы можем сказать, что история о Франкенштейне и Создании/Чудище может считаться неомифом в нескольких плоскостях: она не только отсылает к мифологическому (кон) тексту, но и сама представляет собой глобальный интертекст, насыщенный богатым этическим, философским и, что немаловажно, эмоционально-образным содержанием. Подхваченные в литературных и кинематографических вариациях, эти особенности самовоспроизводятся и обеспечивают основу неумиряющего интереса к «Франкенштейну».

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирова Н. Г. Литературные аллюзии и их художественные проекции в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Вестник Бурятского государственного университета. Серия Язык. Литература. Культура. 2012. Вып. 11. Романо-германская филология. С. 47–52.
2. Гаранина О. Д. Социальные фобии миллениума: наука в образе Франкенштейна // НВ МГТУ ГА. 2012. № 182. С. 40–45.
3. Зенкин С. Эффект фантастики в кино // Зенкин С. Работы о теории. Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 50–65.
4. Касавин И. Т. Сознание: между Хиггинсом и Франкенштейном // ЭФН. 2012. Т. 31. № 1. С. 5–17.
5. Рорецкая М. А. Экранизация мифа: трудности перевода // Вест. СамГА. 2010. Серия Философия. Филология. № 1 (7). С. 13–32.
6. Луков В. А. Голем, Робокот и другие: российская молодежь о киборгах // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 42–55.
7. Напцок Б. Р. Интертекстуальные стратегии в «готических» текстах (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия Филология и искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 115–121.
8. Павлова И. Н. Автор, нарраторы и персонажи в романах Мэри Шелли «Франкенштейн» и «Последний человек» // Вест. СПбГУ. 2012. Серия 9. Вып. 4. С. 28–33.
9. Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. Вып. 5–6. С. 322–330.
10. Струкова Т. Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. — 198 с.
11. Тимошенко Т. В. Научная фантастика как социокультурный феномен. Дис. ... канд. филос. наук. 09.00.13. Ростов-на-Дону: [Б. и.], 2002. — 128 с.
12. Федоров Н. Ф. Соч. в 2 ч. Ч. 1. Философия общего дела. М.: Юрайт, 2016. — 265 с.
13. Цицишвили Ю. Г. О специфике жанра киноинтерпретации: к уточнению понятия // Теоретические и прикладные аспекты современной науки. 2014. Т. 5. № 2. С. 175–179.
14. Щербак А. С. Претексты романов П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна» // Вестник Вятского государственного университета. 2017. Т. 5. С. 80–84.
15. Balley J. How Universal Re-Copyrighted Frankenstein's Monster // Plagiarism Today. 2011. October, 24. URL: <https://www.plagiarismtoday.com/2011/10/24/how-universal-re-copyrighted-frankensteins-monster/> (дата обращения: 13.12.2018).

16. Bernstein A. Q&A: James McAvoy on Giving Life to “Victor Frankenstein” // Fangoria. 2015. November, 19. URL: <http://fangoriaarchive.com/qa-james-mcavoy-on-giving-life-to-victor-frankenstein/> (дата обращения: 14.12.2018).
17. Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. 7th ed. Boston et al.: McGraw-Hill, 2003. — 532 p.
18. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. — 272 p.
19. Frankenstein, or The Modern Prometheus. In 3 vols. London: Printed for Lackington, Hughes, Harding, Mavor, Jones, 1818. URL: <http://shelleygodwinarchive.org/contents/frankenstein/> (дата обращения: 14.12.2018).
20. Frankenstein, or The Modern Prometheus. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
21. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // On Translation / ed. by R. A. Brower. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
22. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. Basingstoke; London: British Film Institute; Palgrave, Macmillan, 2011. — 244 p.
23. Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema: an Introduction. Boston; Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. — 299 p.
24. Peake R. B. Presumption, or The Fate of Frankenstein. London: J. Duncombe, 1823.
25. The Cult Film Experience: Beyond all Reason / ed. by J. P. Telotte. Austin: University of Texas Press, 1991. — VI, 218 p.
26. The Cult Film Reader / ed. by E. Mathijs, X. Mendik. New York: Open University Press; McGraw-Hill Education, 2008. — 549 p.
27. Unruly Pleasures: The Cult Film and Its Critics / ed. by G. Harper, X. Mendik. Guildford: FAB Press, 2000. — 253 p.