

УДК: 791.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-15-37

EDN: BCHMAI

Статья получена 17.01.2025, отредактирована 11.03.2025, принята 31.03.2026

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ПАВЛОВ

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»

101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, 20

ResearcherID: K-7699-2015

ORCID: 0000-0001-5449-1050

e-mail: apavlov@hse.ru

Для цитирования

Павлов А.В. Re: Ответ на попытку осмысления монографии об исследованиях хоррора в XXI веке // Наука телевидения. 2026. 22 (1). С. 15–37. DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-15-37. EDN: BCHMAI

Re: Ответ на попытку осмысления монографии об исследованиях хоррора в XXI веке

Аннотация. Статья является откликом на материал Р.Л. Кочнева «Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов», опубликованный в третьем номере журнала «Наука телевидения» за 2025 год. Кочнев предложил «некоторые замечания» к избранным местам «Исследований хоррора», не изложив, однако, основные идеи книги. Суть претензий: Кочнев критикует определение, данное в книге, а также главы из монографии, посвященные исследованиям ремейков и франшиз.

Автор отклика указывает на неадекватность и некорректность предложенных ремарок. В связи с этим в настоящем тексте перечисляются фундаментальные ошибки рассматриваемой публикации: 1) в «Исследованиях хоррора» речь идет про научные работы, а не про фильмы, которые стали в лучшем случае вторичным эмпирическим материалом; 2) Кочнев не обратил внимания, что речь в работе идет об изданиях, посвященных хоррору XXI века, а не о хорроре вообще; 3) Кочнев, наконец, фактически забывает, с кем именно спорит и, подвергая критике

Published by

© Наука

телевидения



автора той или иной монографии, в итоге упрекает в том, что ему что-то не импонирует, книгу «Исследования хоррора».

В статье говорится о том, что определение хоррора невозможно, но возможны определения субжанров хоррора; кроме того, проблематизируется «методология» Кочнева, которая является непродуманной и уязвимой; он, вероятно, мог не справиться с пониманием прочитанного, поскольку высказанные им претензии относятся к частным вещам и не учитывают контекст, в котором таковые обсуждаются.

Данные тезисы иллюстрируются в предлагаемой статье.

Ключевые слова: хоррор, исследования хоррора, ремейки, Робин Вуд, критика

УДК: 791.2

DOI: 10.30628/1994-9529-2026-22.1-15-37

EDN: BCHMAI

Received 01.10.2025, revised 29.12.2025, accepted 31.03.2026

ALEXANDER V. PAVLOV

HSE University,
20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia

ResearcherID: K-7699-2015

ORCID: 0000-0001-5449-1050

e-mail: apavlov@hse.ru

For citation

Pavlov, A.V. (2026). Re: A response to an attempt at understanding a monograph on 21st-century horror studies. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 22 (1), 15–37. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2026-22.1-15-37>, <https://elibrary.ru/BCHMAI>

Re: A response to an attempt
at understanding a monograph
on 21st-century horror studies

Abstract. This article responds to Roman Kochnev’s piece, *Rewriting Fear: A Dialogue With Alexander Pavlov’s Book on Horror Film Studies*, published in the third issue of *The Art and Science of Television* in 2025. Kochnev offers “some comments” on selected passages of *Horror Studies*, yet fails to outline the book’s main ideas. His critique focuses on the definition provided in the book and on the chapters dealing with remakes and franchises.

The present response points to the inadequacy and inaccuracy of Kochnev’s remarks, identifying several fundamental errors in his reading. First, *Horror Studies* is concerned with scholarly works, not the films themselves—which at best serve as secondary empirical material. Second, Kochnev overlooks the fact that the book examines publications specifically devoted to horror in the twenty-first century, rather than horror as a whole. Third, he appears to lose sight of whom he is arguing with: while criticizing the author of a particular monograph, he ultimately directs his accusations at the book *Horror Studies* itself.

The response further argues that defining horror as a genre may be impossible, whereas defining its subgenres is a viable scholarly task. It also questions the coherence of Kochnev’s “methodology,” which comes across as poorly conceived and vulnerable to critique. It suggests that Kochnev may have misread the source material, as his objections target isolated details without accounting for the broader context in which they are discussed. These points are illustrated throughout the article.

Keywords: horror, horror studies, remakes, Robin Wood, critique

В третьем номере «Науки телевидения» за 2025 год вышел материал под названием «Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов» (Кочнев, 2025). Автор материала — философ, исследователь и преподаватель «Технологий мышления» и «Аналитического чтения» Р.Л. Кочнев. Материал, как видно из названия, представляет собой отклик на мою книгу «Исследования хоррора» (Павлов, 2024). Я искренне и глубоко признателен за то, что Роман Леонидович нашел возможность познакомиться с книгой, а затем предложить широкой научной общественности свои комментарии относительно моего творчества, а вернее — «замечания», как он сам это называет. Поскольку в отклике ничего кроме «замечаний» нет, «Наука телевидения» любезно предложила

мне написать ответ. Этим предложением я и пользуюсь, будучи благодарным коллегам за предоставленную возможность.

Определить жанрово материал под названием «Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов» весьма непросто. Это рецензия? Вероятно, задумывалась так. Однако обычно данный жанр раскрывает, о чем книга, после чего в предлагаемом к прочтению тексте говорится о плюсах и минусах работы. Или это может быть размышлением над прочитанной книгой, выполненном в критическом духе. В материале Кочнева есть только набор комментариев на тему того, за что зацепился его взгляд. То есть это просто маргиналии на полях. Единственное, что придает «замечаниям» последовательность, это то, что они идут почти что по порядку тем, изложенных в моей книге, с которой случился опыт диалога. После краткого введения на два абзаца даны две главки, которые называются «Некоторые замечания относительно первой части, “История и теория”» и «Некоторые замечания относительно второй части, “Обновления”», а вместо заключения написано «Вместо заключения», где автор вновь говорит о своих «замечаниях» (и вновь к первой части книги). Я бы хотел подчеркнуть, что в моей книге не две, а четыре части, краткие введения с заключением, а также обширная библиография. Третью и четвертую части Кочнев практически оставил без внимания, отчего-то не сочтя возможным хотя бы кратко описать структуру издания, к которому у него появились замечания.

Мой вопрос к автору материала. Каков прагматический смысл его отклика? Критика? Это возможно, если бы откровенно сказал, что качество монографии критики не выдерживает (тавтология намеренна). Если же цель иная, отчего в материале сформулирована только критическая авторская рецепция книги, содержание которой не позиционируется в принципе? Что хотел сказать автор материала? Кочнев формулирует свою цель и делает это в самом конце текста — в пункте «Вместо заключения», хотя, насколько мне известно, цели обычно ставятся в начале. Заявлено: «Цель данного исследования — это, как уже было сказано, на примере работы Павлова попробовать отметить узловые точки потенциальной дискуссии в осмыслении современной хоррор-аналитики» (Кочнев, 2025, с. 54). Прежде всего, я не могу признать «исследованием» то, что по идее должно было бы быть рецензией, а на деле является некоторым количеством «замечаний» к половине книги. Содержательно по поводу цели, сформулированной в конце материала, говорить весьма затруднительно: фраза «отметить узловые точки потенциальной дискуссии» подходит здесь не очень. В любом случае, как я покажу ниже, Кочнев таковых точек не выделяет, тем самым не достигает цели предпринятых им интеллектуальных штудий.

Итак, что конкретно не так с материалом Кочнева.

Позволю сразу назвать себе все «некоторые замечания» ошибками автора. Таковые можно разделить на: 1) фундаментальные и 2) частные. Частные — это, как очевидно, отдельные случаи фундаментальных ошибок. Фундаментальных ошибок три. Первая — в книге «Исследования хоррора» речь идет про статьи и больше про книги, т. е. про научные издания большого объема, а не про фильмы, как, по-видимому, полагает Кочнев; фильмы в книге — в лучшем случае вторичный эмпирический материал. Вторая — автор материала не обратил внимания, что речь в работе об изданиях, посвященных хоррору XXI века, а не о хорроре вообще, как и не тем кинокартинам, что нравятся автору материала (книга не про первые две части «Терминатора», которого Кочнев зачем-то вспоминает). Третья ошибка — автор реально забывает, с кем именно спорит, и, подвергая попытке ревизии идеи какого-нибудь автора той или иной монографии, в итоге укоряет в том, что ему что-то (не) импонирует, автора книги, с которым пробует вступить в диалог. В такой ситуации, когда автор материала едва ли мог справиться с пониманием прочитанного, содержательную дискуссию вести сложно.

Наверное, подражая корифеям аналитической философии, автор материала решает помочь автору книги сформулировать за него три «важнейшие», как сказано, задачи первой главы первой части (в книге, напомню, их четыре, но от автора материала, если вы это и узнаете, то вскользь и случайно — например, то, что в книге есть главы про постхоррор, говорится, скорее, косвенно, а, например, о главах, посвященных фолк-хоррору и постзомби (хотя ссылка на мою статью по теме дана), не упоминается вовсе):

Это (1) формулирование определения, т. е. попытка ответить на вопрос «Что такое хоррор-фильмы?», (2) хронологическое изложение эмпирического материала, т. е., по сути, история жанра и перечень его основных представителей, а также (3) построение локальной классификации (фильмы про зомби, слэшеры, боди-хорроры, found footage и т. д.). Представляется очевидным, что без введения хотя бы рабочего определения невозможно решить задачу (1), без чего решение задач (2) и (3) представляется проблематичным, если не сказать неосуществимым (Кочнев, 2025, с. 46).

Почему «представляется очевидным» нечто придуманное (автором отклика на монографию)? В главе нет попытки ответа на вопрос, «что такое хоррор-фильмы», а главное — «построения локальной классификации», т. е. задача (3) не формулируется и не решается. В книге дано определение хоррора, но никогда не ставится вопрос, чтобы попытаться дать на него ответ. Дефиниция рабочая; она представлена для того, чтобы читатель хотя бы

примерно понимал, о чем идет речь. Нигде не заявлялось (и уж, конечно, не делалось), что автор книги предложит даже не то что бы классификацию, а элементарную таксономию субжанров. И что мешало бы дать хронологическое изложение материала, который считается хоррором, без определения? Потому что, например, Мюррей Лидер пишет:

Во многих моментах истории нередко было не ясно, что является фильмом ужасов, а что — нет. Этот лэйбл часто применяется ретроспективно к фильмам, которые ранее не считались хоррором, и наоборот, некоторые фильмы, которые современная аудитория понимает как хоррор, могут потерять этот лэйбл. В 1960-х и 1970-х годах первым жанром фильмов, подвергшимся академическому вниманию, был вестерн, но вскоре за ним последовал хоррор. Важные вопросы включают: всегда ли существовали фильмы ужасов? Всегда ли *должны* существовать фильмы ужасов? Кто решает, является ли данный фильм хоррором или нет: режиссеры? Студии? Критики? Широкая аудитория? Фанаты? Определяется ли хоррор аффективно, и если да, то как мы отличаем «фильм, который производит ужас» от «фильма ужасов»? Как общая категория «хоррор» соотносится с другими категориями, такими как национальное кино и авторство? Как мы концептуализируем связь хоррора с другими жанрами (исключает ли представление о фильме как о фильме ужасов мышление о нем в терминах других жанров)? А какие фильмы ужасов наиболее достойны анализа? (Leeder, 2018, p. 91).

Автор материала хвалит книгу за то, что в ней дано рабочее определение, и заявляет, сколь существенно таковые давать. Он же отмечает: «Ключевая проблема заключается в том, что в самих по себе horror studies нет однозначного ответа на вопрос (1)» (имеется в виду определение хоррора) и дает четыре ссылки на источники, в которых нет однозначного ответа на вопрос (Кочнев, 2025, с. 47). Далее Кочнев сообщает:

Не стоит полагать, что перед нами обычный философский спор вокруг дефиниций, поскольку в этом случае мы неизбежно сталкиваемся с размыванием основания всего исследовательского проекта. Легко представимы ситуации, в которых те или иные люди оспаривают хоррор-статус фильма «Блейд» (Blade, 1998, Стивен Норрингтон) или принадлежность к жанру видеоигры «Last of Us» (2013), которые Павловым рассматриваются в качестве примеров хоррор-произведений (параллельно с указанием проблематичности однозначного причисления к хоррорам киноленты «Зеленая комната» (Green Room, 2015, Джереми Солнье)). Другими словами, без валидного решения задачи

(1) не только непредставимы решения задач (2) и (3), но ставится под сомнение сама возможность любых дальнейших исследований (Кочнев, 2025, с. 47–48).

Итак, вам говорят, что «в академии нет ответа на вопрос, что такое хоррор», и тут же заявляют, что без однозначного ответа на этот вопрос нет смысла что-то исследовать. В моей книге дано определение, которое Кочнев удовлетворительным не считает, фактически, таким образом, «рецензируемое» им исследование обесценивая. Однако мною сказано вполне ясно, что в хорроре так много субжанров, что фактически это метажанр, а многие его субжанры являются самостоятельными жанрами. Приведу цитату: «...ужасы в целом (horror) могут считаться метажанром, т. е. зонтичным термином для множества иных терминов, с помощью которых описываются конкретные циклы фильмов с похожими характеристиками. Ввиду указанной размытости понятия “хоррор” сложно говорить об одном знаменателе, т. е. единой сущности всех субжанров хоррора как монолитного жанра кинематографа» (Павлов, 2024, с. 18). Вероятно, автор рассматриваемого отклика не понял прочитанного (иначе возможно было бы говорить о сознательном искажении им материала).

Давайте теперь предоставим слово Питеру Хатчингсу, который так сформулировал проблему с дефиницией еще в 2004 году:

Определить, что такое фильм ужасов, по идее должно быть легко. В конце концов, «фильм ужасов» — широко используемый термин. Вы обнаружите его в маркетинге: например, постер недавнего американского фильма «Джиперс Криперс» (2001) провозгласил его «лучшим американским фильмом ужасов за последние десять лет», предположительно основываясь на том, что каждый, кто посмотрит на постер, поймет, что это значит. Вы также найдете его в киносправочниках, журналах с перечнями фильмов и как раздел в большинстве точек видеопроката. Как и в случае с другими основными жанрами кино, включая вестерн, мюзикл и триллер, существует известность лейбла «фильм ужасов» и сопутствующее этому предположение как со стороны рынка, так и со стороны критиков, что зрители, как правило, достаточно понимают данный термин, чтобы организовать свои просмотры в соответствии с этим пониманием, либо — в зависимости от своих вкусов — активно разыскивая фильмы ужасов, либо избегая их как чумы. Однако если посмотреть на то, как кинокритики и историки кино писали о хорроре, становится очевидной некоторая неточность относительно того, как на самом деле устроен жанр. Эти критики и историки не только расходятся во мнениях относительно того, является ли

хоррор чем-то плохим или хорошим, низким или возвышенным, бессмысленным или вызывающим размышления; они также иногда расходятся во мнениях относительно того, какие фильмы следует считать фильмами ужасов, а какие — нет (Hutchings, 2004, p. 1).

Некоторые авторы, понимая проблему и рассуждая о хорроре вообще, сосредоточиваются на отдельных субжанрах, а не на расплывчатом и, возможно, чрезмерно общем ярлыке «фильм ужасов/хоррор» (Cherry, 2009). Я всего лишь хочу сказать, что никто и никогда не даст удовлетворительного ответа на вопрос, что такое хоррор. Более того, определению жанра книга моя не посвящена. Получается, автор материала «Переписывая страх» 1) не понял определения, о чем будет сказано ниже, и 2) приписывает ему то, чего в нем нет. То есть я не настаиваю на определении как на абсолютном и завершённом. Оно рабочее и его можно оспаривать сколько угодно (также напомним, что называю хоррор «метажанром»). На этом основании (непонимания определения и того, что оно не понравилось Кочневу) автор материала делает вывод, что «рассматриваемая работа *несколько* [курсив мой. — А. П.] проигрывает в качестве именно академического исследования» (Кочнев, 2025, с. 48). Давайте воспроизведем логику Кочнева: никто никогда в академии не дал устраивающего всех определения хоррора (ссылки) → автор книги даёт достаточное, но не необходимое определение хоррора → поэтому книга *несколько* проигрывает именно как академическое исследование. За этой фундаментальной ошибкой следуют частные — конкретные «замечания» к признакам, данным в определении.

Так, автор материала также пишет: «...представляется весьма спорным называть “монстрами” призраков (казалось бы, классический пример монстров даже не из фильмов, но прямиком со страниц готической литературы), являющихся героями экспериментальных фильмов, подобных “Истории призрака” (A Ghost Story, 2017, Дэвид Лоури) или “Присутствию” (Presence, 2024, Стивен Содерберг)». Замечание верное. Однако в книге призраки нигде не называются монстрами. И это не все. Вообще-то «Историю призрака» (о чем говорится в книге) относят к постхоррору — субжанру хоррора, а картина «Присутствие», хотя она и описана, например, на Кинопоиске как «фэнтези, драма», в преддверии проката в России продавалась как «леденящий хоррор»; также она называется хоррором на IMDb. Иными словами, названные фильмы позиционируются как своего рода хорроры, но при этом необязательно, что это «хоррор про монстров». Также Кочнев пишет, что не все технические приемы, которые упомянуты в определении, присущи хоррору. В дефиниции не сказано обратного. А еще «сцены нагнетания тревожности характерны и для другого жанра — триллеров» (Кочнев, 2025, с. 47).

Это любопытно. Несмотря на то, что Кочнев сам же пишет, что в книге триллер как раз обсуждается, это не мешает ему заявить, что определение не работает, потому что напряжение есть и в других жанрах. Отмечу, что, скажем, хоррор «Крик» (1997) сперва позиционировался в прокате как «новый триллер Уэса Крэйвена» (West, 2019, p. 26). Где в критикуемом определении сказано, что все данное в определении присуще только хоррору?

Отмечу, что вообще-то в моей книге цитируются следующие слова Кита Букера: «Никакое определение фильма ужасов не может быть абсолютным» (Booker, 2022). Если цитат из Хатчингса и Лидера в «Исследованиях хоррора» нет, то слова Букера приводятся, чтобы сразу сказать о сложности с общим определением. Почему, с какой целью пропустил сие автор материала? Кроме того, с «методологической» позицией Кочнева есть другая проблема. Роман Леонидович часто прибегает к аргументу от исключения и многообразия: берет то или иное утверждение о предмете и указывает на фильмы или авторов, которые являются исключениями и не описываются утверждением. Например, в первом пункте критики, посвященном определению жанра, говорится: «Даже малознакомый с жанром человек может, не задумываясь, привести несколько примеров, нивелирующих ту или иную часть данного определения» (Кочнев, 2025, с. 47). Дав примеры и нивелировав все части определения, Кочнев заключает, что «приводимые признаки хорроров, даже если мы возьмем их в совокупности, являются лишь достаточными, но никак не необходимыми свойствами фильмов ужасов» (Кочнев, 2025, с. 48). На этом пункт заканчивается. То есть, указав на ограничения определения, автор далее не предлагает никаких альтернатив и даже правок, оставляя читателя в недоумении: предложенное определение плохое, но что нам теперь с этим делать в ситуации отсутствия альтернативы? Секрет в том, что для подавляющего большинства определений в исследованиях культуры и общества всегда и непременно найдутся исключения. Разве это отменяет их ценность и инструментальность? Ради чего тогда Роман Леонидович указывает на тривиальность дефиниции? Более того, он не ставит вопрос о том, насколько сам предмет допускает исчерпывающее определение и выделение необходимых свойств, о чем уже косвенно было сказано. Аналогичное обращение к исключениям и многообразию как ресурсу критики присутствует и в других пунктах материала, например, в указании на «странность» подборки фильмов в книге Лауры Ми «Реанимированные» (о чем будет идти речь далее). Возможно, стоило сделать один шаг и проблематизировать само многообразие эмпирического поля хорроров, а именно то, в какой степени оно допускает исчерпывающие и однозначные, монолитные обобщающие конструкции, которые так дороги сердцу автора материала, рассматриваемому в настоящем отклике.

Поскольку я требовательно ожидаю от текста повествовательности, постольку (в отличие от автора, раскритиковавшего дефиницию, но не предположившего своей) постараюсь сам придерживаться этой установки. Поэтому оставляю без внимания долгое обсуждение Кочневым главы про адаптацию «Сайлент Хилл» (упомяну лишь, что не согласен с тем, что автор называет «замечаниями» по отношению к этой части текста), сразу перейдя к иным, куда более беспокоящим меня предметам, — в частности, теме ремейков. Отмечу, что из небольших кусочков «Переписывая страх» Романа Леонидовича могут следовать далеко идущие выводы. Прежде всего, принципиальные вещи: «исследовательская нейтральность», о которой заговорил Кочнев. На странице 51 «Переписывания страха» автор материала походя сообщает: «... как будто исследовательская нейтральность является добродетелью и неким особым методом, а не базовой академической установкой». Здесь сделано «замечание», мол, Лаура Ми, автор монографии «Реанимированные. Современные ремейки американского хоррора» (Mee, 2022), получила похвалу за то, что она не подходит к ремейкам с субъективным предубеждением (для нее ремейки хорроров достойны изучения). Автор материала этого почему-то не упоминает, но в моей книге это качество отмечено, т. к. предшествующие работы про ремейки были куда более оценочными, нежели исследование Ми. Чуть позже к этой теме мы вернемся. А пока спешу заметить: есть некая ирония в том, что автор материала называет исследовательскую нейтральность базовой академической установкой (а не добродетелью или неким особым методом) и через несколько страниц о таковой забывает:

Грустно осознавать, что, по очевидным причинам, в рассматриваемом издании не представлен один из интереснейших примеров — вышедший в 2024 фильм «Чужой: Ромул» (Alien: Romulus, 2024, Феде Альварес). Являясь софт-ребутом серии, работа Феде Альвареса отдает дань уважения своим предшественникам, особенно, разумеется, первой и второй номерной части франшизы, но при этом может существовать как в рамках той же Вселенной, так и совершенно отдельно от всех предыдущих фильмов, заставляя фанатов размышлять о возможных связях между картинами (Кочнев, 2025, с. 53).

Из этой цитаты мы можем понять следующее: во-первых, автор руководствуется собственным вкусом («интереснейший пример»); во-вторых, он в очередной раз забыл, что книга не про фильмы («Чужой: Ромул»), а про научные книги и статьи; в-третьих, в чей адрес озвучено это сожаление, кто именно не включил в рассматриваемое издание анализ фильма — ученые, которые не успели написать книги? Или автор, который пишет про книги, а не фильмы? В издании, так сказать, нет про многое. К чему было сделано

это «замечание», полностью дискредитирующее заявления о «нейтральности»? То, что Роману Леонидовичу понравился «Чужой: Ромул», прекрасно, но, вспоминая о собственных симпатиях, мы мгновенно забываем про ту самую исследовательскую нейтральность. Если вам кажется, что в этой цитате все еще сохраняется «базовая установка», то как насчет этой: «Однако, как и в случае с главой, посвященной ремейкам, у читателя монографии Павлова может сохраняться ощущение, что как сам автор, так и анализируемые им работы уклоняются от рассмотрения центральной, но остающейся без внимания проблематики — качества самих фильмов» (Кочнев, 2025, с. 53)?

Вот та самая фундаментальная ошибка, о которой говорилось выше. На странице 11 моей книги сообщается, что «как таковые фильмы, сериалы и игры в жанре хоррор, хотя о них также пойдет речь, являются вторичными по отношению к эмпирической базе» (Павлов, 2024, с. 11), состоящей из научных исследований хоррора. Помимо того, что вопрос о качестве фильмов напрямую противоречит базовой академической установке, так от книги еще и требуют того, что в ней не должно быть. Про качество фильмов вообще пишут критики, и можно погрузиться в пучины их личных красиво и ярко сформулированных мнений о картинах, которые они посмотрели. К сожалению, Роман Леонидович на протяжении всего его материала забывает, что речь в книге идет о книгах, а не о фильмах. И случай с картиной «Чужой: Ромул» — та самая ошибка, которая является частным случаем фундаментального непонимания (возможно) прочитанной им книги. Хотел бы ответственно заявить, что в книге я нигде особо не высказываю мнения о фильмах, исследования о которых описываю. Как можно требовать от автора, который не собирался оценивать качество фильмов, это делать? Говорят: в чем состоит уникальность «метода», когда кто-то не позволяет себе оценки, ведь это общее правило, что оценки себе не позволяет никто. И следом заявляют: автор книги (и авторы, на которых ссылается он) уклоняется от оценок фильмов. Похоже, я и другие ученые, в компетенциях которых сомнений меньше, все же стараемся следовать «исследовательской нейтральности», в отличие от автора «Переписывая страх».

Далее Роман Леонидович, который только что сделал качество центральным, пишет, что хороших ремейков мало, а проблема Лауры Ми в том, что «кажется странным, что Ми предпочитает акцентировать внимание на отдельных исключениях, но не на общей тенденции производства ремейков» (Кочнев, 2025, с. 52). Замечу, что в одной научной рецензии на совсем другую книгу про ремейки, например, было написано так: «Продуктивность собственной точки зрения демонстрируется, как всегда, путем изучения отдельных фильмов, а не путем утверждения схематических тенденций»

(Moldenhauer, 2019). Во-первых, имея в виду цитату, данную выше, кто сказал, что надо непременно писать про тенденцию производства ремейков? Во-вторых, под общей тенденцией Роман Леонидович почему-то имеет в виду низкое качество фильмов и вместе с тем критику капитализма. Что касается последней, звучал и такой упрек: под общей моделью производства ремейков подразумевается та, что направлена «на обогащение крупных студий за счет ностальгии по “старым временам и фильмам”. В сделанном замечании совершенно нет какой бы то ни было критики капитализма, ровно как она не считается в схожих комментариях Павлова и самой Ми на данную тему» (Кочнев, 2025, с. 52).

Сложно придумать более расхожий ход, чем критика капитализма. Критиковать ремейки за капитализм не возбраняется, и Роман Леонидович может написать об этом собственную книгу, не навязывая свою точку зрения другим. А если кто-то думает так же, как он, давайте просто представим. Вы — режиссер и у вас есть команда. Положим, вы даже хотите заработать немного денег. Но ведь вы режиссер. Любимый Романом Леонидовичем «Чужой: Ромул» снял Феде Альварес. Дебютный полный метр автора — ремейк «Зловещих мертвецов» (2013), про который, между прочим, пишет Лаура Ми. Если даже продюсеры и надеялись снять кассу с ремейка, можем ли мы допустить, что Альварес, специально приглашенный в проект, руководствовался тем же самым этосом? Равно как и команда, которая работала над новой версией культовой классики. Ремейк «Кошмара на улице вязов» 2010 года, созданный Сэмюэлом Байером, считается неудачным. Однако Байер работал над проектом с полной отдачей и точно не преследовал одни лишь цели наживы. Не уверен, что вообще есть хотя бы один режиссер какого-либо ремейка, который был уверен в том, что просто за деньги снимает очень плохой фильм по мотивам другого фильма. В этих обстоятельствах возникает вопрос, о какой критике капитализма может идти речь?

Но и это не все. Лаура Ми виновата в том, что дает не ту выборку эмпирического материала (и, напомним, старается судить безоценочно). Обо всем этом в моей книге написано, но Роман Леонидович, делая свои «замечания», упускает и пропускает то, что было сказано в моей книге. Так, до работы Ми существовало несколько монографических академических исследования ремейков. В книге Дэвида Роше 2014 года сравнивались четыре группы фильмов: это хорроры 1970-х «Техасская резня бензопилой» (Тоби Хупер, 1974), «У холмов есть глаза» (Уэс Крэйвен, 1977), «Рассвет мертвецов» (Джордж Ромеро, 1978), «Хэллоуин» (Джон Карпентер, 1978) и их ремейки 2000-х «Техасская резня бензопилой» (Маркус Ниспел, 2003), «У холмов есть глаза» (Александр Ажа, 2006), «Рассвет мертвецов» (Зак Снайдер, 2004), «Хэллоуин»

(Роб Зомби, 2007) (Roche, 2014). Есть в книге упоминания других картин, но основной анализ Роше сосредоточен на этой группе. В книге 2017 года Кристиана Кнопплера — «Техасская резня бензопилой» (Маркус Ниспел, 2003), «Рассвет мертвецов» (Зак Снайдер, 2004), «Хэллоуин» (Роб Зомби, 2007). Еще есть «Нечто» (Маттис ван Хейнинген мл., 2011) и «Безумцы» (Брек Эйснер, 2010) (ремейк «Безумцев» (Джордж Ромеро, 1973)), а также четыре версии «Вторжения похитителей тел». По некоторой иронии Кнопплер разоблачает главную установку Романа Леонидовича, полагая, что ремейки позволяют взглянуть на оригинал, а также на жанр в целом, по-новому, *независимо от их кинематографического качества* (Knöppler, 2017).

На фоне эмпирического материала, используемого Роше и Кнопплером, Лаура Ми шагает далеко-далеко вперед, привлекая для анализа такие картины, как «Ужас Амивилля» (2005), «Последний дом слева» (2009), «Пятница, 13-е» (2009), «Я плюю на ваши могилы» (2010), «Кошмар на улице вязов» (2010), «Нечто» (2011), «Крик 4» (2011), «Маньяк», (2013) «Телекинез» (2013), «Зловещие мертвецы» (2013) и т. д. Что говорится в моей книге? Что в сравнении с другими монография Лауры Ми важна, т. к. продвигается в теме исследований ремейков хоррора даже на уровне эмпирического материала. Также я хотел сказать, что Ми пишет про много ценных вещей, например, ставя под вопрос политические интерпретации ремейков. Что хотел сказать Роман Леонидович? Что я, видимо, неправомерно высоко оцениваю книгу Ми, а сама книга Ми, видимо, «несколько проигрывает» потому, что там мало кейсов, и те, что есть, ничего не говорят про качество фильмов, либо, иными словами, ввиду того, что Роман Леонидович несколько необычно интерпретирует издания, на основе чего формулирует отмечавшиеся выше узловые точки для потенциальной дискуссии. Здесь у меня возникает предложение к автору материала написать книгу о ремейках — именно о тех, которые Роман Леонидович считает некачественными, ввиду чего недостойными анализа: «Омен» (2006) — «не самый качественный фильм, откровенно паразитирующий на своем наследии» (Кочнев, 2025, с. 52). Разумеется, необходимо учесть и другие плохие (?) ремейки, отразив общую тенденцию их производства. Как только данное издание увидит свет, яотреагирую на него в академической печати, оценив как авторский подход, так и вклад в тему исследований хоррора.

Отдельно хотелось бы отметить то, что пишет Кочнев, когда переходит к рассуждениям о франшизах: «Хэллоуину» «...особенно в период с 1988 по 2007 годы (не включительно), повезло значительно меньше. И это далеко не уникальный пример. Схожую судьбу можно проследить и у другой давней франшизы фильмов ужасов — «Техасской резне бензопилой». Если выходить

за рамки жанра, то можно вспомнить франшизу “Терминатора”, которая после определенного момента безуспешно пыталась перезапустить саму себя, стремясь “забыть” все свои прошлые части, кроме золотой классики — двух первых картин Джеймса Кэмерона» (Кочнев, 2025, с. 53). Повторюсь. Моя книга не о фильмах ужасов XX века; не о франшизах (я пишу о свежей книге на эту тему, но не анализирую собственно франшизы); и уж точно не о франшизе «Терминатор». Моя книга нацелена на изучение новейших исследований фильмов ужасов, преимущественно XXI века. Но, конечно, при желании можно вспомнить франшизу «Терминатор», особенно первые две серии. Ведь это более чем уместно в контексте той книги, «замечания» к которой так любезно были предложены.

На этом проблемы искаженного противоречивого взгляда на «Исследования хоррора» не заканчиваются. Читаем в пункте текста «Вместо заключения»:

Следуя от одной монографии [куда? К чему? — А. П.], от одной исследовательской проблемы к другой, мы неизменно сталкиваемся с фигурами Вуда или Кэрролла и используемыми ими методами работы с фильмами ужасов как с аллегориями. И хотя это кажется естественным, учитывая академическую значимость данных исследователей, их упоминания в контексте «обновления» жанра выглядят, учитывая временной период их публикаций, весьма необычно. [...] В четвертой главе, когда обсуждаются существующие монографии, исследующие ремейки хоррор-фильмов, Павлов критикует методологию Роше, поскольку он «опирается на устаревшую теорию классика, американского критика Робина Вуда» (Павлов, 2024, с. 99), однако игнорирует тот факт, что Ми тоже активно привлекает и цитирует работы Вуда, пусть и отдает предпочтение феминистическим оптикам (Mee, 2022, p. 138).

То есть мы читаем у Романа Леонидовича следующее: упоминания классика Вуда в контексте обновления хоррора (от себя замечу, что вообще-то исследований нового хоррора) необычны, и я якобы называю теорию Вуда устаревшей (Кэрролла не трогаю). Это логично, т. к. посылка следующая: ученые упоминают Вуда в своих свежих книгах, однако в некоторых аспектах теория его устарела, что, в свою очередь, те и отмечают. Скажем, в главе о франшизах редакторы книги, которая находится в центре моего внимания (McKenna & Proctor, 2022), пишут, что Робин Вуд критиковал франшизный подход к хоррору, но они бы предпочли исходить из другой позиции. Что здесь автора материала «Переписывая страх» смущает? Это тем более озадачивает, если учесть реплику про Лауру Ми, которая «...тоже активно привлекает и цитирует работы Вуда, пусть и отдает предпочтение

феминистическим оптикам (Mee, 2022, p. 138)». Согласно предметному указателю ее книги, имя Робина Вуда там встречается пять раз. Разве это «тоже активно привлекает и цитирует работы Вуда»? На странице 138 книги Ми, которую Кочнев называет сам, мы читаем: «“Последний дом слева” Крэйвена часто фигурирует в исследованиях политически ангажированного кино 1970-х, как было рассмотрено в предыдущей главе, особенно в эссе Робина Вуда 1979 года» (Mee, 2022, p. 138). Это вряд ли можно назвать активным привлечением Вуда, и не понятно, почему дана ссылка на страницу 138, а не на 107 и 110, где хотя бы кратко говорится об эссе Вуда «Американский кошмар».

Давайте сравним эти краткие упоминания (я даже могу процитировать все места, где у Ми всплывает имя Вуда) с книгами про ремейки Дэвида Роше и Кристиана Кнопплера. Обращу внимания, что о последней Роман Леонидович отчего-то запамятовал. Не потому ли, что, хотя она упоминается в моей книге единожды, но по недоразумению не попала в библиографию, а значит выпала из поля зрения «исследования» Кочнева? В первой же главе у Роше, озаглавленной «Текст, подтекст и контекст» нам сообщают, что книга основана на классическом эссе Робина Вуда «Американский кошмар». Роше изучает взаимосвязь между фильмами и их историческим контекстом, чтобы понять, является ли контекст «встроенным в структуру фильма» и производящим «подтекст» или же просто декоративным. В третьей главе Роше и сам подправляет Робина Вуда. Так, он сосредоточивается на семье, опираясь на анализ Вуда, для которого семья была центральным и объединяющим мотивом хоррора 1970-х. Однако использует концепцию имманентности, — а не аргумент Вуда о том, что монстр представляет собой «возвращение вытесненного» — чтобы подчеркнуть, «как (капиталистический) порядок порождает собственные беспорядки». Кристиан Кнопплер, в свою очередь, сочетает аналитическую концепцию ремейка с подходом Робина Вуда, развивая сравнительную киноисторическую перспективу. С точки зрения Кнопплера, главные элементы методологии Вуда по-прежнему можно применять к анализу хоррора, потому что идеологические категории фильмов (такие как прогрессивное/реакционное), как преимущественно современные явления, могут функционировать в качестве структурной интерпретационной основы — без того, чтобы обязательно приводить к тем же политическим и нормативным выводам, что и оригинальные фильмы. При этом на фигуре Вуда Кнопплер не зацикливается: «Кажется, что нынешние ремейки в значительной степени продолжают идеологический путь, описанный Вудом, но, как показал подробный анализ, позиции конкретных фильмов обычно сложнее, чем предполагает политическая дихотомия Вуда» (Knöppler, 2017, p. 247). Здесь в мои цели не входит оценивать то, как современные ученые используют Вуда (хотя это само по себе могло бы быть любопытно) — в моей

книге, в разных ее главах, можно это посмотреть. Замечу лишь в очередной раз, что в монографии, с которой у Романа Леонидовича случился «опыт диалога», речь идет о том, кто и какую методологию (например, Робина Вуда) использует при анализе хоррора в XXI веке, а также чьи работы в этом аспекте выделяются на фоне других. Это сказано ясно и отчетливо.

В конце своего материала Роман Леонидович, так и не вспомнив, о чем собственно книга «Исследования хоррора» (напомню: о книгах и статьях, а не о фильмах), вновь находит, к чему обратиться с «некоторым замечанием»:

...Павлов пытается показать, что определенной тенденцией последних лет является создание фильмов с открытой политико-социальной позицией (Павлов, 2024, с. 237–292), когда авторы уже не работают с «вытесненными» страхами через их опосредованное изображение, а проговаривают свои идеи фактически прямым текстом. Проблема заключается в том, что для принятия подобного вывода приводится слишком мало реального эмпирического материала. По сути, все сводится к франшизе «Судная Ночь» и проектам режиссера Джордана Пила «Прочь» (Get out, 2017, Джордан Пил), «Мы» (We, 2019, Джордан Пил) и сериалу «Сумеречная Зона» (The Twilight Zone, 2019, Грег Яйтанс). Однако, во-первых, подобная почти неприкрытая социальная критика характерна и для куда более ранних фильмов ужасов — «Ад каннибалов» (Cannibal Holocaust, 1980, Руджеро Деодато), «Чужие среди нас» (They Live, 1988, Джон Карпентер) и др. А уже во-вторых нужно заметить, что подобный прием встречается далеко не во всех современных произведениях, и потому данный феномен «открытого политического», за редким исключением, почти не выходит за пределы уже упомянутых произведений (Кочнев, 2025, с. 55).

В главе, о которой идет речь (и, кстати, это единственное «замечание» Кочнева к четвертой части книги), сперва сообщается, что исследователи в какой-то момент сосредоточились на прочтениях американского хоррора как на аллегориях 9/11 на примере двух книг, а далее, хотя начинал с анализа именно этого текста, возвращаясь к исследованию Стэйси Эббот (Abbott, 2022). Именно Эббот (но не я) утверждает, что ныне подтекст становится текстом. Также Стэйси Эббот (а вслед за ней и я) нигде не говорит, что весь хоррор стал открыто политическим. Если Роману Леонидовичу мало эмпирического материала, то, быть может, стоило бы познакомиться непосредственно с ее статьей (если, по каким-либо причинам, с моей книгой возможностей здесь было меньше). На упрек об эмпирическом материале, сделанный выше, можно ответить обращением к научной литературе.

На всякий случай упомяну, в чем именно произошел радикальный разрыв между скандальными фильмами типа тех, что делает Джордан Пил, и предшествующими картинами с политическим подтекстом. Так, не раз названный Дэвид Роше пишет, что даже если вопросы расы явно не присутствовали в оригиналах хорроров 1970-х, то появлялись там метафорически. В ремейках (из книги Роше; выше они все названы, как и оригиналы) проблемы эти гораздо более ясны и артикулируются не в монстрах, но в жертвах, а раса нередко имеет, скорее, декоративный характер, так что в ремейках представлено пострасовое видение Америки. На фоне подобного прочтения хоррора становится понятным, почему творчество Джордана Пила было признано революционным. В скобках я бы хотел заметить, что количество исследований про фильмы Джордана Пила зашкаливает, превосходя исследования многих других тем хоррора в XXI веке.

А теперь процитирую одну статью о современном «черном хорроре»:

Если взглянуть на современный ландшафт фильмов ужасов в целом, не будет преувеличением сказать, что мы находимся в разгаре бума [черного] хоррора. От таких прорывных фильмов, как «Прочь» (2017), «Мы» (2019) и «Нет» (2022) Джордана Пила, до «Страны Лавкрафта» Миши Грин (2020), различных эпизодов «Черного зеркала» (2011 — н. в.), «Совершенства» (2018) Ричарда Шепарда, «Триллера» (2018) Далласа Джексона, «Ма» (2019) Тейта Тейлора, «Лестница Иакова» (2019) Дэвида Розенталя, «Незваного гостя» (2019) Деона Тейлора, «Спирали» (2019) Кёртиса Хардера (2019) (которую не следует путать с перезапуском «Пилы» Даррена Линна Боусмана, «Спираль» (2021)), «Заклинания» (2020) Марка Тондераи, «Родового проклятия» (2020) Джо Маркантонио, «Черного ящика» (2020) Эммануэля Осей-Куфура, «Мои волосы хотят убивать» (2020) Джастина Симиена, «Истории из морга» 2 и 3 Расти Кандиффа и Дарина Скотта (2018/2020), «Антебеллум» Джерарда Буша и Кристофера Ренца (2020), «Его дом» Реми Уикса (2020), сериала «Они» Литтла Марвина (2021), ребута «Кэндимена» Ниа ДаКоста (2021) и «Госпожи» Мариамы Диалло (2022) — этот взрыв новых фильмов указывает на то, что, похоже, является масштабной мультимедийной попыткой извлечь выгоду из интереса к хоррорам, в центре которых находится чернокожая культура или, по крайней мере, заметно представлены чернокожие актеры и съемочные группы. [...] Мы также можем рассмотреть, как этот последний цикл [черного] хоррора вписывается в то, что Ибрам Х. Кенди назвал «Третьим черным ренессансом», источником динамичного нового черного искусства в различных средах, созданного авторами, стремящимися разработать тонкие портреты

жизни чернокожих, какими они еще не были изображены (Gaines, 2022, p. 349–350).

К цитируемой статье про «черный хоррор» я бы мог добавить книгу «Оксфордский путеводитель по черным фильмам ужасов» (Coleman & Lawrence, 2025). Можно назвать еще пару значимых фильмов не про расизм, а про другую политическую проблему — например, «Нелегалы» (Undocumented, Крис Пековер, 2010) и «Ниже нас» (Beneath Us, Макс Пачман, 2019). А также хорроры с открытым политическим высказыванием про MeToo «Черное рождество» (2019), «Человек-невидимка» (2020) и «Варвар» (2021), которые рассматриваются учеными именно в этом ключе.

Напомню, Кочнев говорит, что «почти неприкрытая социальная критика» характерна и «для куда более ранних фильмов ужасов»: «Ад каннибалов» (1980) и «Чужие среди нас» (1988). Во-первых, «почти неприкрытая» это все же хоть и совсем чуть-чуть, но — прикрытая социальная критика. Я же пишу об авторах, которые исследуют открытую социально-политическую критику фильмов ужасов XXI века, а не фильмов 1980 и 1988 годов. Во-вторых, с «Чужими среди нас» отдельный курьез. Выше в своем материале Роман Леонидович пробовал упрекнуть меня, что фильмы типа «Присутствия» — это не хоррор. Пусть так. Но кто сказал, что «Чужие среди нас» — это фильм ужасов? Справедливости ради скажу, что на IMDb «Чужие среди нас» позиционируются в том числе как хоррор, но там и «Присутствие» представлено как хоррор. В итоге получается так: кто-то предъявляет некую ошибку (хотя на самом деле таковая не совершенна, будучи лишь плодом воображения условного контрагента), а затем таковой сам действительно совершает именно ту ошибку, в которой обвинил другого.

Итак, в пункте «Вместо заключения» Роман Леонидович называет главу «Академические исследования жанра» «наиболее методически значимой» и делает акцент на обсуждаемом в ней сборнике (Falvey, Hickenbottom & Wroot, 2020), который «прямо декларирует свою задачу в виде формирования свежих научных подходов к жанру, расширению исследовательских границ (Falvey, 2020, p. 2–3). Действительно ли это так? Соответствуют ли включенные в работу эссе столь амбициозной задаче? Во время чтения создается впечатление, что Павлов, скорее, пробует убедить в этом читателей (а, быть может, и самого себя), чем убедительно доказывает, что это действительно так» (Кочнев, 2025, с. 54). Кочнев упоминает, что кусочек про этот сборник публиковался ранее в виде рецензии. Для подстраховки можно было бы взглянуть в ранее опубликованную рецензию, которая даже называется «Так ли новы новые подходы к хоррору?». Как можно, зная о названии ранее опубликованного текста, предположить, что он может иметь обратный смысл?

Прочитав собственную книгу: «Одним словом, выбор тем и подходов для их раскрытия — довольно уязвимое место сборника, который претендует стать “новой кровью” в академических исследованиях жанра. Но, как было отмечено, в нем в самом деле есть статьи, написанные на свежие темы и использующие оригинальные концепции. Это эссе Дэвида Черча, Стива Джонса, Мэтта Хиллса и Линдси Халлам. В конце концов, даже те тексты, которые, кажется, посвящены избитым темам, все равно любопытно читать. Редакторы “Новой крови” лишь отчасти добились поставленной цели, но и это уже хороший результат. Ознакомление со всеми текстами не будет напрасной тратой времени. Тем более что другие сборники, посвященные исследованиям новейших тенденций в жанре, восполняют многие пробелы “Новой крови”» (Павлов, 2024, с. 58). Как можно убедительно показать, что книга решает задачу, если сам так не считаешь и об этом сообщаешь?

Последнее — и перейдем к выводу. Роман Леонидович пишет: «...в соответствующей главе мы встречаем утверждение, что постхорроры описываются в первую очередь оказываемым им на зрителя аффектом (Павлов, 2024, с. 171–174). Это кажется вдвойне странным, учитывая, что на 46-й странице нам уже сообщили, что анализ хоррор-фильмов через теорию аффектов встречается в исследовательской литературе уже с 2005 года, т. е. за 15 лет до выхода сборника и за 16 лет до публикации книги Черча» (Кочнев, 2025, с. 54). Почему это кажется не просто странным, а странным вдвойне? Роман Леонидович де встретил «утверждение, что постхорроры описываются в первую очередь оказываемым им на зрителя аффектом». Да, Дэвид Черч в единственной про постхоррор научной монографии пишет о субжанре в контексте аффекта. Об аффекте и хорроре писали до Черча, в т. ч. Хавьер Алдана Рейс, который тоже мною цитируется. Дэвид Черч (и уж я тем более) нигде не говорит, что он придумал первым применять аффект к хоррору, зато поясняет, что такое аффект и как тот работает в постхорроре. Я же пишу, что аффект в контексте хоррора с 2005 года изучали Анна Пауэлл и Мэтт Хиллз. Однако первая рассматривала аффект в контексте делёзианского аффекта, а второй — не делал аффект главным методологическим принципом. Где и в чем тут проблема? Мы не можем использовать марксизм как метод, если ранее это уже кто-то делал?

В конце своего «исследования» Роман Леонидович заявляет, что из-за моей книги «...у читателей может сложиться некоторый скепсис в отношении хорроров как *исследовательской области*» (Кочнев, 2025, с. 55). Здесь он прав, но в том смысле, если при оценке моей книги будут ориентироваться на его «исследование». У меня и самого после прочтения материала Романа Леонидовича сложился некоторый скепсис. Но не по поводу моей книги,

а по поводу отдельных отечественных ученых. На утверждения, называемые Кочневым «замечаниями», можно привести цитаты из книги, исходя из которых будет ясно, что рассматриваемые ремарки попросту некорректны. И в этом плане «опыт диалога» продуктивным не оказался.

Еще раз: искренне признателен Роману Леонидовичу за то, что он нашел возможным отозваться на книгу. Но, к сожалению, также должен заметить, что так о книгах лучше не отзываться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочнев, Р.Л. (2025). Переписывая страх: Опыт диалога с книгой Александра Павлова об исследованиях хоррор-фильмов. *Наука телевидения*, 21 (3), 43–58. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-43-58>, <https://www.elibrary.ru/guihaw>
2. Павлов, А.В. (2024). *Исследования хоррора: Обновления жанра в XXI веке*. Издательство АСТ.
3. Abbott, S. (2021). When the subtext becomes text: The Purge takes on the American nightmare. In M. McKenna & W. Proctor (Eds.), *Horror franchise cinema* (pp. 128–142). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830-10>
4. Booker, M.K. (2022). *The horror film: A brief introduction*. Comments on Culture. Retrieved February 17, 2026, from <https://bookerhorror.com/the-horror-film-a-brief-introduction/>
5. Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203882184>
6. Coleman, R.R.M., & Lawrence, N. (Eds.). (2025). *The Oxford handbook of black horror film*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780197624807.001.0001>
7. Falvey, E., Hickinbottom, J., & Wroot, J. (Eds.). (2020). *New blood: Critical approaches to contemporary horror*. University of Wales Press.
8. Gaines, M.J. (2022). Searching for brother Charles: Naming the “black” in [black] horror. *Discourse* 44 (3), 349–361. <https://doi.org/10.1353/dis.2022.0023>
9. Hutchings, P. (2004). *The horror film*. Routledge.
10. Knöppler, C. (2017). *The monster always returns: American horror films and their remakes*. transcript publishing. <https://doi.org/10.1515/9783839437353>
11. Leeder, M. (2018). *Horror film: A critical introduction*. Bloomsbury Academic.
12. McKenna, M., & Proctor, W. (Eds.). (2021). *Horror franchise cinema*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>

13. Mee, L. (2022). *Reanimated: The contemporary American horror remake*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474440660>
14. Moldenhauer, B. (2019). Knöppler, Christian. The monster always returns. American horror films and their remakes. transcript, 2017 [Book review]. *Zeitschrift für Fantastikforschung*, 7 (1). <https://doi.org/10.16995/zff.1251>
15. Roche, D. (2014). *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why don't they do it like they used to?* University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617039621.001.0001>
16. West, S. (2019). *Scream*. Liverpool University Press.

REFERENCES

1. Abbott, S. (2021). When the subtext becomes text: The Purge takes on the American nightmare. In M. McKenna & W. Proctor (Eds.), *Horror franchise cinema* (pp. 128–142). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830-10>
2. Booker, M.K. (2022). *The horror film: A brief introduction*. Comments on Culture. Retrieved February 17, 2026, from <https://bookerhorror.com/the-horror-film-a-brief-introduction/>
3. Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203882184>
4. Coleman, R.R.M., & Lawrence, N. (Eds.). (2025). *The Oxford handbooks of black horror film*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197624807.001.0001>
5. Falvey, E., Hickinbottom, J., & Wroot, J. (Eds.). (2020). *New blood: Critical approaches to contemporary horror*. University of Wales Press.
6. Gaines, M.J. (2022). Searching for brother Charles: Naming the “black” in [black] horror. *Discourse* 44 (3), 349–361. <https://doi.org/10.1353/dis.2022.0023>
7. Hutchings, P. (2004). *The horror film*. Routledge.
8. Knöppler, C. (2017). *The monster always returns: American horror films and their remakes*. transcript publishing. <https://doi.org/10.1515/9783839437353>
9. Kochnev, R.L. (2025). Perepisyvaya strakh: Opyt dialoga s knigoy Aleksandra Pavlova ob issledovaniyakh khorror-fil'mov [Rewriting fear: A dialogue with Alexander Pavlov's book on horror film studies]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 43–58. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-43-58>, <https://elibrary.ru/guihaw>
10. Leeder, M. (2018). *Horror film: A critical introduction*. Bloomsbury Academic.

11. McKenna, M., & Proctor, W. (Eds.). (2022). *Horror franchise cinema*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429060830>
12. Mee, L. (2022). *Reanimated: The contemporary American horror remake*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474440660>
13. Moldenhauer, B. (2019). Knöppler, Christian. The monster always returns. American horror films and their remakes. transcript, 2017 [Book review]. *Zeitschrift für Fantastikforschung*, 7 (1). <https://doi.org/10.16995/zff.1251>
14. Pavlov, A.V. (2024). *Issledovaniya khorrora: Obnovleniya zhanra v XXI veke* [Horror studies: Genre transformations in the 21st century]. AST. (In Russ.)
15. Roche, D. (2014). *Making and remaking horror in the 1970s and 2000s: Why don't they do it like they used to?* University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617039621.001.0001>
16. West, S. (2019). *Scream*. Liverpool University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ПАВЛОВ

доктор философских наук,
член-корреспондент Российской академии наук,
руководитель и профессор Школы философии и культурологии
Факультета гуманитарных наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, 20;
руководитель сектора социальной философии,
Институт философии РАН,
109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, 12, корп. 1

ResearcherID: K-7699-2015

ORCID: 0000-0001-5449-1050

e-mail: apavlov@hse.ru

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDER V. PAVLOV

Dr. Sci. (Philosophy),

Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences,

Professor and Head of the School of Philosophy

and Cultural Studies, Faculty of Humanities,

HSE University,

20, Myasnitskaya, Moscow 101000, Russia;

Head of the Department of Social Philosophy,

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences,

12s1, Goncharnaya, Moscow 109240, Russia

ResearcherID: K-7699-2015

ORCID: 0000-0001-5449-1050

e-mail: apavlov@hse.ru