

Д.Н. Ветров

*аспирант Института кино и телевидения (ГИТР),
 преподаватель кафедры коммуникационных технологий
 Института международных отношений и социально-политических наук
 Московского государственного лингвистического университета*
vetrov.interprete@mail.ru

ТЕЛО ФЭШН-МОДЕЛИ КАК СИМУЛЯКР В КОНТЕКСТЕ ФИЛЬМА «НЕОНОВЫЙ ДЕМОН»

В статье рассматривается феномен дегуманизации женского тела на стадии вырождения образа тела в статус симулякра. Используя работу камеры, систематически отклоняющуюся от традиционных конвенций киноповествования, Николас В. Рефн создает фильмическое пространство, обрамленное нарративом о мире моды, в которое помещает персонаж условной фэшн-модели, чье тело, при вхождении в порядок символического обмена, подвергается дегуманизирующей объективации за счет растворения в медиальности. Иными словами, в качестве гипотезы выдвигается предположение, что главная героиня картины не может восприниматься иначе как симулякр или эйдолон фэшн-модели, ввиду отсутствия её условно реального референта. В подтверждение данной гипотезы приводятся примеры мирового кинематографа и соответствующие культурологические исследования, в которых женское тело, выступая объектом скопофилии *rag excellence*, неизменно оказывается дегуманизировано и объективировано культурными инструментами визуального.

Ключевые слова: восьмерка, дегуманизация, зеркало, неатрибуированная точка зрения, медиум, медиа, симулякр, фильм-головоломка

The article aims at analysing the dehumanization of a woman's body by reducing it to a simulacrum order. Through the unconventional camera work, Nicolas W. Refn creates a filmic reality, engaged in fashion business narrative, in which is placed a fashion model whose body, by being involved in the order of symbolic exchange, is subject to a dehumanizing objectivizing through its dissolving in mediality. Postulated is thus that the main character cannot be perceived as but simulacrum in view of the referent's absence. To back the suggestion, provided are films and literary works, including those in cultural studies, referring precedents and various examples of narratives in which a woman's body is dehumanized through cultural conventions of the visual.

Keywords: dehumanization, media, mind-game film, mirror, non-assigned POV, reverse angle shot, simulacrum

Уже в первой сцене мы сталкиваемся с проблемой неатрибуированной точки зрения. Мы видим кадры общего и крупного плана тела позирующей Джесси (Эль Фаннинг). Смена кадра дает нам крупный план лица снимающего её Дина. Из работы отъезжающей камеры становится очевидно, что фотограф находится на значительном расстоянии от снимаемой им сцены, учитывая короткофокусный объектив его фотокамеры, который в случае реальной съемки обеспечивал бы с позиции Дина настолько широкий угол поля зрения, что на снимке неизбежно отражалась бы вся бутафория фотосессии, делая её бессмысленной с точки зрения портфолио. Между тем, мы прекрасно видим само портфолио, которое Джесси позднее демонстрирует модельному агенту: те снимки явно сделаны через объектив иного типа, или же с иной точки съемки.

Ямпольский, говоря о зеркальной структуре фильмического пространства, актуализированного в монтажной фигуре «восьмерки» (*reverse angle shot*) указывает на семиотическую конвенцию киноязыка, согласно которой за крупным планом лица закреплена функция смотрения: «С точки

зрения наличия единого субъекта зрения, крупный план лица практически редко бывает мотивирован. Поэтому подлинное распространение он получает именно тогда, когда за ним кодифицируется функция зрения, то есть в момент становления зеркальной структуры пространства» [Ямпольский, 1982, с. 145].

Это замечание заставляет обратить внимание сразу на две проблемы скопического режима кинотекста «Неонового демона»: 1) Рефн обнажает метафору зеркальности приема «восьмерки», снимая диалоги при помощи зеркал. Таким образом идентификация зрителя не закрепляется ни за одним из персонажей, и как следствие – 2) возникает вопрос об упомянутом «единстве» субъекта зрения (в ряде случаев вопрос, «кто это видит?» в диегезисе картины остается без ответа). Мы имеем дело с очевидно одним объектом скопофилии (модель Джесси), но со множеством не всегда атрибуированных точек зрения.

Приведенную выше сцену фотосессии можно описать с точки зрения феномена, который Жижек называет «местом невозможной субъективности»: «В середине длинного эпизода, однозначно маркированного как субъективный (то есть “Дин смотрит через объектив на Джесси” – прим. автора), зритель внезапно вынужден признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод»; таким образом, конструируется место невозможной субъективности, придающей объективности оттенок невыразимого, чудовищного зла» [Жижек, 2014, с. 134-135]. Это ощущение зла, впрочем, не сразу прочитывается в данном эпизоде (скорее напротив, зрительский шок от крупного плана окровавленной Джесси, который к тому же почти сразу нивелируется при обнажении реквизита фотосессии, не оставляет места для саспенса и тревоги), в отличие от приемов Хичкока, о которых пишет Жижек; однако игнорировать странную (неатрибуированную) субъективность точек зрения по ходу картины становится все сложнее.

Так, в микросцене в номере мотеля, где в первое утро после фотосессии Джесси собирается в агентство, статичная камера дает нам единый кадр блуждающей по номеру Джесси, то возникающей в зеркале, то исчезающей из него. В финальной фазе кадра камера внезапно начинает медленно, угрожающе, словно создавая саспенс, наезжать на точку в центре композиции, где зритель не способен выделить сколько-нибудь значимой вещи, которая бы оправдала подобную работу камеры (наезд на случайную точку, ничем не маркированную, помимо самого факта наезда).

В последующей сцене встречи с Дином, во время диалога, когда фотограф спрашивает про судьбу своих фото (“did they say anything about my pictures?”), его взгляд направлен немного вверх, в пространство явно выше, чем точка, где по логике должны быть глаза Джесси (в ситуационном кадре, на общем плане диалога мы видим, что Джесси в кадре находится почти на голову ниже Дина, и по её среднему плану в восьмерке как раз видна «нормальная» устремленность глаз вверх, к глазам Дина)¹.

Наконец, ключевым явлением в кинотексте является некое «шоу», в котором Джесси сперва выступает субъектом зрелища, а затем его участником. Примечательно, что зрителю, несмотря на говорящее за себя явление (шоу – «показ, демонстрация»), оно практически остается недоступным. В первом случае, из того, что удастся различить на экране в жестком мерцании стробоскопа: лишь парящее в воздухе скованное бондажом тело акробата и реакции персонажей, данных крупными и средними планами; и реакции эти (раскрытые от удивления рот и глаза, сменяющиеся улыбкой и восторженным полусмехом) явно не соответствуют тем фрагментам шоу, что доступны зрителю. Диегезис сцены оказывается явно шире, чем ее визуализация. Создается ощущение, что кинотекст оперирует скопическим режимом, выделяющим два пласта визуального: что зритель видит, и что ему видеть не дозволено.

Томас Эльзессер, говоря о фильмах-головоломках², пишет, что «в них (по крайней мере в их

¹ Примечательно, что после произнесенной реплики, взгляд Дина едва заметно, за долю секунды до смены кадра, соскальзывает вправо вниз, где и должна быть Джесси по отношению к нему.

² Mind-game film, явление, которое сам Эльзессер концептуализирует в одноименной работе, посвященной целому пласту фильмов-головоломок (см. [Elsaesser, 2009, p. 13-41]). Исследователь открывает статью со ссылкой на оригинальный

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

ключевых эпизодах) референциальные визуальные образы не “обрамляются” конструкциями, отражающими какую-либо точку зрения. <...> Можно приписать им “призрачный” или “потусторонний” характер – но не в том смысле, будто они предлагают субъективную перспективу или предполагают присутствие потустороннего. Скорее, их “призрачность” связана с тем, что само кино обладает неким разумом, который находится вне или сверх (нарратива или персонажей, автора или зрителя) и избегает любого фиксированного позиционирования...» [Эльзессер, Хагенер, 2016, с. 308]. По словам Эльзессера, фильмы такого рода транслируют кризис наших представлений об идентичности. «Ментальные и концептуальные образы в этих фильмах вынуждены считаться с принципами классического формирования идентичности, в рамках которой мы убеждаемся в том, кто мы есть через память, восприятие и телесную самоданность. При несрабатывании этих показателей или временном их отказе в результате психологической травмы, потери памяти или перегрузки органов восприятия ставится под сомнение идея унифицированного, самотождественного и рационально действующего индивидуума, сложившаяся и считающаяся незыблемой в гуманистической философии» [там же, с. 309].

В таком случае, сам кинотекст дает нам повод, учитывая упомянутую гетерогенность скопического режима, рассматривать его с точки зрения дегуманизации в контексте проблемы видения и медиальной репрезентации, в качестве гипотезы постулируя предположение, что Джесси является не чем иным, как симулякром, эйдолоном (фэшн-модели) без реального референта (или, – что то же самое – становится симулякром в результате утраты самотождественности). На Джесси устремлены взоры, но для зрителя остается загадкой, что именно каждый актант в диэгезисе картины видит, глядя на неё.

Ранние приметы дегуманизирующего взгляда на (преимущественно) женское тело³ – можно обнаружить в «Проекте Аркад» Вальтера Беньямина, в главе, где автор рассматривает феномен моды: «Фрагментированное восприятие женских прелестей, столь излюбленное барочной поэзией, где каждая часть тела воспевается отдельным тропом, втайне воспекает тело неживое. [Вербальное] дробление женской красоты на образующие её целое части напоминает расчленение, а постоянные сравнения [глаз, кожи, шеи, рук, и т.д.] с неорганическими материалами: алебастром, снегом, драгоценными камнями, – служат той же цели уподобления чему-то мертвому» [Benjamin, 1999, p. 79] (вспомним, как велеречивый кутюрье Робер Сарно (Алессандро Нивола) называет Джесси «бриллиантом в море стекла»).

Цитируя комментарий Беньямина в своей книге о поэзии модерна, Виктория Базен добавляет, что «поэзия сопричастна фетишистскому разъятию тела на части таким образом, что даже любовная лирика <...> играет на дегуманизацию женщины» [Bazin, 2010, p. 82-83]⁴.

В главе «Тело, или кладбище знаков» Бодрийяр аналогичным образом указывает на перверсивную эротико-культурную функцию подчеркнуто выделенных одеждой или макияжем частей женского тела: «накрашенные губы не говорят, не едят, их не целуют, они объективированы как драгоценность» [Бодрийяр, 2000, с. 196] (отсюда невозможность для Джесси вступить в сексуальные отношения ни с Дином, ни с Руби; благодаря отрицанию имманентной эротической телесности, тело становится знаком – без плана содержания, – участвующим в символическом обмене). Только в нашем случае радикальной объективации тела служит не просто маркированность вычурной косметикой и нарядами, но сама медиальность, которая поглощает, похищает у Джесси её идентичность.

Рассмотрим в этой связи проблему интермедиальности (работу вторичных медиа внутри фильма), выраженной в наличии фотографий и зеркал, изобилие которых на первый взгляд кажется логически продиктованным самим повествованием о мире моды, но впоследствии оказывается маркером удвоения и нарушения самоидентичности.

прием Ларса фон Триера, названный Lookey: визуальный маркер, который не вписывается в логику нормального нарратива и призван заставить зрителя интерпретировать увиденное.

³ Про перцепцию мужского тела в контексте моды см. [Гиллиган, 2018-2019, с. 113-138].

⁴ “Poetry itself is implicated in the fetishistic isolation of anatomical parts suggesting that even the love lyric, that seemingly timeless and transcendent expression of human desire is ... engaged in dehumanizing woman”.

В работе «Зеркала» Умберто Эко, пытаясь разобраться, является ли зеркальный образ (mirror image) знаком отражаемого объекта в том смысле, что он замещает его (по аналогии с классическим примером antecedenta *дыма*, являющегося индексальным знаком консеквента *огня*), приходит к выводу, что зеркало не удовлетворяет критериям знака (см. 7.10 Why mirrors do not produce signs), продиктованным семиологией: во-первых, чтобы antecedent стал знаком консеквента, antecedent должен быть доступен (present and perceptible), тогда как консеквент обычно отсутствует (в понимании стойков отсутствие консеквента необходимо, ибо если дым и огонь видны интерпретатору одновременно, то дым уже не выступает как знак огня); во-вторых, antecedent может возникать (may be produced), даже если консеквент вообще не существует (does not subsist) [Есо, 1986, р. 214], как в случае порождения симулякров⁵. Учёный делает вывод, что, если зеркальный образ дан в присутствии референта, который не может отсутствовать (a referent which cannot be absent), либо пребывать в другом времени/месте (remote consequents), он не может быть семиотическим объектом [ibid., р. 216].

Однако, во-первых, в нашем случае, в ряде сцен Джесси доступна зрительскому взору только в рамке зеркала. Можно сказать, что ее образ регулярно скользит между данным непосредственно и опосредованно, и почти никогда мы не видим ее одновременно в зеркале и вне его (например, в уже упомянутой сцене мотеля, где она блуждает, то появляясь в отражении, то сходя с него; в сцене, где она подделывает подпись родителей; в сцене в туалете клуба в начале фильма, разговаривая с Джиджи – она постоянно скользит по границе зеркальной рамки; и наконец в ключевом эпизоде «инициации», во время участия в шоу, когда отражение, к видимому удивлению Джесси, обретает собственную жизнь, и становится уже невозможно понять, кто является объектом и субъектом восприятия).

Во-вторых, Ю.И. Левин, полемизируя с Эко, приводит немало случаев, когда зеркало является семиотическим объектом в ряде нарративов [Левин, 1988, с. 8]. Функционирование медиума в рамках художественного текста (медиум внутри медиума) может отклоняться от его «нормального» функционирования, сообразно замыслу автора⁶.

Что же касается медиума фотографии, в частности, снимков из модельного портфолио Джесси, которые доступны зрителю в сцене в агентстве, если рассматривать бартовскую индексальность фотографии, выраженную в формуле «это было» (that-has-been/ça-a-été), то фотография, как и зеркало, – в контексте фильма – служит не реально функционирующим медиумом, а скорее – не более, чем предметом обихода.

Иными словами, наличие в диегезисе фотографий с изображением (бутафорского тела) Джесси парадоксальным образом вовсе не свидетельствует о том, что ее тело (по Барту) «было здесь», но напротив: ее фотографии, как и многочисленные зеркальные отражения – суть единственные гаранты ее существования, и вне фотографий и зеркальных образов она не существует как референт.

Таким образом, создается впечатление, что медиа (фотографии или зеркала) вызывают (тело) Джесси к реальности (неслучайно, например, в первой фотосессии с Дином её тело бесследно пропадает, как только съемка завершена, оставляя на кресле лишь кровь – которая ей не принадлежит, – и снова появляется в кадре уже будучи продублированным в зеркале). Прецеденты подобного функционирования визуального медиума как средства, с помощью которого можно воплотить (вызвать из небытия) невоплощенный объект, восходят к экспериментам Мельеса, которые описывает в своей статье Люси Фишер: разбирая короткометражные работы «Фотограф-

⁵ В этом отношении можно провести аналогию с использованием зеркал в таких шедеврах, как «Головокружение» Хичкока, где героиня Ким Новак становится зеркальным двойником себя самой, что ведет её к гибели; и «Таксист» Скорсезе, где герой Де Ниро выбывает из зеркального пространства в финале картины, что служит едва уловимым маркером ирреальности концовки. В нашем же случае, симулятивный характер персонажа Эль Фаннинг также непосредственно маркирован медиумом зеркала и отчасти фотографии.

⁶ Как например знаменитое зеркало в «Менинах» Веласкеса, чья «светлая глубина», по замечанию Фуко, «отражает не то, что видимо», хотя, руководствуясь определенной традицией, можно было ожидать, что в нем произойдет удвоение пространства картины (См. [Фуко, 1994, с. 45]); или фотографии в «Фотоувеличении» Антониони, содержание которых меняется в зависимости от состояния смотрящего.

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

спиритуалист» (“A Spiritualist Photographer”⁷) и «Красный призрак» (“The Red Spectre”), она делает вывод о том, что акт съемки (the photographic act) рассматривается как разновидность *эвокации* (*conjuring* – что можно также перевести как «иллюзионистский трюк, в ходе которого что-то материализуется из пустоты») [Fischer, 1979, p. 38]. В качестве визуализации способности проектора буквально порождать человеческие (преимущественно женские) тела Фишер приводит другой мельесовский фильм «Волшебный фонарь», в котором из разломанного кинопроектора выпрыгивают живые танцовщицы, а в завершении статьи оставляет цитату Бергмана, где режиссер вспоминает, как в детстве воображал себя иллюзионистом, вызывающим из ниоткуда образ молодой женщины, с помощью подаренного ему проектора с девятью футами фильма [ibid., p. 39].

Отсылки к концепции нарушения целостности тела (и его зеркального образа), о которых писал Беньямин, можно найти в черновом сценарии, в котором содержатся сцены, не вошедшие в фильм: в сцене 19 Джесси видит сон, в котором некое женское тело дано в виде последовательности кадров отделенных друг от друга частей (*odd angles of seemingly dismembered portions of a woman’s beautiful body*) [Whoa is (not) me, n.d., p. 14]. Мотив визуального расчленения снова нагнетается в сцене 35 черновика: зеркальные поверхности створок двери лифта «разрывают отражение Джесси надвое» (*Jesse’s smiling reflection is torn in two as the elevator doors part ways*) [ibid., p. 21-22]. С позиции структурного психоанализа эти не вошедшие в финальную версию сцены нарушения воображаемой цельности (само тело условно живой Джесси, впрочем, подверглось расчленению в кульминации картины) отсылают к лакановскому понятию *дробного тела* (*fragmented body, corps morcelé*). Так, в докладе «Стадия зеркала, как образующая функцию Я», Лакан указывает, что дробное тело у пациентов/анализантов регулярно напоминает о себе в сновидениях, являясь в виде разъятых частей тела [Lacan, 2007, p. 78].

Поскольку дробное тело неразрывно связано с телом воображаемым на стадии зеркала⁸, Джесси переживает регресс от регистра символического до регистра воображаемого, чем наконец объясняется внезапно ярко выраженный нарциссизм (проявляющийся именно с момента участия в шоу, и до кульминационного эпизода в особняке).

Говоря об определенных типах культуры, которые «ориентированы на удержание воображаемого и симулятивного» [от перехода в регистр символического], Ямпольский пишет о противоестественной задержке символического на стадии воображаемого: насильственном удерживании воображаемого, порождении двойников без символической надстройки, что ведет к тиражированию симулякров: «Нарциссическая неразличимость ... возникает в качестве реакции на угрозу Другого, угрозу различия. Двойник – это лишь видимость Другого. ... Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Как заметил Ги Розолато, “результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа ... ”» [Ямпольский, 2010, с. 75-76].

Нарциссизм Джесси – есть зеркальное (медиальное) удвоение Я без образования Другого. Таким образом, разрушение Другого возвращает Джесси на нестабильную стадию зеркала, с последующей дробностью тела: что актуализировано в её расчленении (вновь зрителю почти недоступен акт расчленения, мы видим лишь недвусмысленные жестокие намеки на сам факт). Зеркальный двойник, похищая образ Джесси во втором эпизоде «шоу», обретает жизнь в «зазеркалье», делая Джесси пустой оболочкой.

Недаром после участия в шоу она объясняет Дину: «Я не хочу быть как они. Они хотят быть мной» (“they want to be me”, а вовсе не “like me” – «подобными мне», ибо здесь Джесси выступает не как реальный референт, а как концепт, образ, эйдолон).

⁷ Так у Фишер. Существуют и другие переводы оригинального названия *Le portrait spirituel*, 1903.

⁸ Вопрос о том, предшествует ли оно стадии зеркала или непосредственно следует за ней – предмет полемики, которая для нас несущественна. См. [Gallop, 1987, Pp. 79-80].

D.N. Vetrov *A fashion model's body as reducible to simulacrum*
in "The Neon Demon" film

Таким образом, картина Рефна, визуализируя симулятивный характер героини, транслирует тенденцию к дегуманизации, выраженной в нарушении самоидентифицируемости объекта скопофилии, и в тиражировании её образов посредством визуальных медиа, в современной культуре. Медиальность способствует радикальной объективации тела, оторванного от его имманентности. Метафора Рефна призвана указать на дегуманизирующий характер символического обмена на примере индустрии моды, хотя эта сфера выбрана, на наш взгляд, в силу концентрации в ней атрибутов скопофилии, в то время как сама дегуманизирующая объективация распространяется на всю культуру в целом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Неоновый демон / The Neon Demon (2016, реж. Н.В. Рефн, Дания/Франция/США/Великобритания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Whoa is (not) me*. Neon Demon, The (2016) Draft 11.1.14 (2014) [Электронный ресурс] // *Whoa is (not) me*. Scripts & Books : сайт. – URL: http://www.whoaisnotme.net/scripts/TND_2014_UD.pdf (дата обращения: 22.08.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр, Жан*. Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000.
2. *Гиллиган, Сара*. Фрагментирование черного мужского тела: маскулинность, мода и влечение // Теория моды. Одежда. Тело. – Москва: Новое литературное обозрение. – Вып. 50: зима 2018-2019. – С.113-138.
3. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ю.И. Левин. Труды по знаковым системам XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту: ТГУ, 1988. – С. 8.
4. *Жижек С.* Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / предисл. А. Павлова; пер. с англ. – Екатеринбург: Гонзо, 2014.
5. *Фуко, Мишель*. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Вступительная статья Н.С. Автономовой. – Санкт-Петербург: А-сэд, 1994.
6. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С.Афонина и др. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016.
7. *Ямпольский М.* Кино тотальное и монтажное // Искусство кино, 1982, №7. – С. 145.
8. *Ямпольский М.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
9. *Bazin, Victoria*. Marianne Moore and the Cultures of Modernity. – Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2010.
10. *Benjamin, Walter*. The Arcades Project / trans. by *Howard Eiland* and *Kevin McLaughlin*; prep. on the basis of the German volume ed. by *Rolf Tiedemann*. – Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999.
11. *Eco, Umberto*. Semiotics and the Philosophy of Language. General editor *Thomas A. Sebeok*. – Indiana University Press. Bloomington. 1986.
12. *Elsaesser T.* The mind-game film // *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* / ed. By *W. Buckland*. – Malden (MA), Oxford: Blackwell, 2009. – P. 13-41.
13. *Fischer, Lucy*. The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies // *Film Quarterly*, 1979, Vol. 33, №1. P. 38.
14. *Gallop, Jane*. Reading Lacan. – Cornell University Press, 1987.
15. *Lacan, Jacques*. Ecrits: the first complete edition in English / trans. by *B. Fink, H. Fink* and *R. Grigg*. – New York, London: W. W. Norton & Company, 2007.

SOURCES

1. *Whoa is (not) me*. Neon Demon, The (2016) Draft 11.1.14 (2014) [Электронный ресурс] // *Whoa is (not) me*. Scripts & Books : сайт. – URL: http://www.whoaisnotme.net/scripts/TND_2014_UD.pdf (дата обращения: 22.08.2019).

REFERENCES

1. Baudrillard, Jean. *Simvolicheskie obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet, 2000. P. 196.
2. Bazin, Victoria. *Marianne Moore and the Cultures of Modernity*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2010.

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

3. Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin; prep. on the basis of the German volume ed. by Rolf Tiedemann. Cambridge, Mass., Belknap Press, 1999.
4. Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. General editor Thomas A. Sebeok. Bloomington, Indiana University Press, 1986.
5. Elsaesser T. *The mind-game film*. In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. By W. Buckland. Malden (MA), Oxford, Blackwell, 2009.
6. Elsaesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Film Theory: An Introduction through the Senses]. Saint Petersburg, Seans, 2016.
7. Fischer, Lucy. *The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies*. In *Film Quarterly*. 1979, Vol. 33, №1. Pp. 38-39.
8. Foucault, Michel. *Slova i veshi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of things: An Archaeology of the Human Sciences]. Saint Petersburg, A-cad, 1994.
9. Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca (NY), Cornell University Press, 1987.
10. Gilligan, Sarah. *Fragmentirovaniye chiornogo muzhskogo tela: masculinnost', moda e vlecheniye* [Fragmenting the Black Male Body: Will Smith, Masculinity, Clothing, and Desire]. In *Teoriya mody* [Fashion theory], 2018-2019, Vol.50. Pp. 113-138.
11. Lacan, Jacques. *Ecrits: the first complete edition in English*. Trans. by B. Fink, H. Fink and R. Grigg. New York, London, W. W. Norton & Company, 2007.
12. Levin Y. *Zerkalo kak potentsialnyi semioticheskii obyekt* [Mirror as a potentially semiotical object]. In *Sign Systems Studies*, 1988, №22. Pp. 6-24.
13. Yampolski M. *Kino total'noye e montajnoye* [Total cinema versus cinema of editing]. In *Iskusstvo kino*, 1982, №7. Pp. 130-146.
14. Yampolski M. *Skvoz' tuskloye steklo: 20 glav o neopredelionnosti* [Through a Glass, Darkly: 20 Chapters on Uncertainty]. Moscow, Novoe Literaturnoye Obozreniye [New Literary Review], 2010.
15. Zizek S. *Kinogid izvrashentsa: Kino, filisofiya, ideologiya: sbornik esse* [The Pervert's Guide to Cinema: Film, Philosophy, Ideology: Essays]. Ekaterinburg, Gonzo, 2014.