



## Супергеройский кинокомикс: гендерная рокировка

**Н.А. Цыркун**

кандидат философских наук

УДК 778.5.01(01.4)  
АННОТАЦИЯ

*В статье рассматривается символический обмен гендерными ролями в новейшем американском кинокомиксе. Автор приходит к выводу, что нарративные функции заставляют героинь действовать по мужскому алгоритму, а визуальная репрезентация выводит в классический «патриархатный» дискурс, что свидетельствует о консервативности супергеройского кинокомикса, составляющей его жанровую основу.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинокомикс,  
гендер,  
репрессивная  
иерархичность,  
нарратив,  
визуальная  
репрезентация

Предмет данной статьи — попытка представить новый образ женщины в жанре супергеройского комикса, представляющего как отражение «маскулинизации» зрительской позиции с целью компенсировать среди женской аудитории вынужденную идентификацию по «чужому» (мужскому) типу вуайеристского удовольствия. Рассмотрение ведется на примере фильмов «Я, Франкенштейн» (2014) Стюарта Битти, снятого по графическому роману Кевина Гревье, и «300 спартанцев. Расцвет империи» (2014) Ноама Мурроу.

### **Репрессивная иерархичность: «женщина в холодильнике»**

Американский кинокомикс как часть огромного, всепроникающего универсума комикса в массе его разновидностей, даже тяготея в последние годы к артхаусу (особенно в продукции компании DC Comics), все же остается по преимуществу одним из наиболее консервативных жанров. В отличие от графического комикса, особенно «независимого», который начиная с 1970-х годов начал осваивать ранее запретные зоны, называемые маргинальными и радикальными, экранный комикс в этом плане остается по преимуществу хранителем традиционных ценностей практически патриархатного мира. Он стоит особняком и в классической голливудской традиции, где в галерее образов почетное место занимают женщины, не уступающие мужчинам по части предприимчивости и энергичной самостоятельности, —

Скарлетт О'Хара из «Унесенных ветром», многочисленные героини Бетт Дэвис, Кэтрин Хепберн и т. д.

Однако кинокинокикс в его супергеройском жанре начал активно развиваться только с конца 1930-х годов, а уже начиная с 1940-х годов, когда многие мужчины ушли на фронт, а их места заняли женщины, и в обществе наметилась тенденция к захвату прекрасным полом мужских ролей, в голливудских фильмах зазвучали нотки беспокойства, и возникла стойкая тенденция указывать женщине на ее место: не полагалось, чтобы она жертвовала на экране ради карьеры любовью, не говоря уж о семье; профессиональное поле женщины было чрезвычайно узко. Феминистски ориентированная критика диагностировала «репрессивную иерархичность» голливудского мейнстрима, которая установила стереотипы изображения женщины как социально безответственного существа — не то оскотленного мужчины, не то похотливой грешницы, тела без души, соблазненной Змием Евы, девы-матери, ведьмы, беззаветной жертвы, вампира, домашней феи, наивной простушки, шлюхи, павшего ангела... То есть всегда только «второго пола» в тени мужской культуры, обслуживающего житейские нужды мужчины; служащего его утешению в горестные минуты и удовлетворяющего агрессивный мужской эротизм. В 1970-е годы произошел «великий перелом», связанный с упадком «большого повествования», — классического нарративного кино, в том числе с его дискриминацией женщин.

Так называемый «дух Мая» (то есть мая 1968 года, когда на Западе произошел мощный общественный взрыв) породил и в области искусств новое требование, сформулированное на «еретическом» языке: пробуждение самосознания женщины. Речь шла о «переопределении мира» — то есть о введении в репрезентационное поле новых территорий и использование для их описания нового, «немужского» языка, получившего у киноведа феминистского толка Элис Джардин обозначение «гинезис» (*gynesis*)<sup>1</sup>. Английский киновед Стивен Хит в классической статье «Различие»<sup>2</sup> констатировал, что биологические различия «женского» и «мужского» воспроизводятся обществом как различия социальные; в кино мужчина, биологический и социальный господин, разрабатывает и собственный «кинематографический проект». В нем женщина определяется как мужчина со знаком минус, как существо, лишенное его (мужчины) характерных признаков, иначе говоря — как кастрированный мужчина. Американский коллега Хита Робин Вуд утверждал, что суть западной цивилизации в последней четверти XX века определялась «фигурами отцов» и воплощала принцип патриархатного авторитета<sup>3</sup>. Женское же,

<sup>1</sup> Этим неологизмом, введенном Элис Джардин в 1985 году, исследовательница подчеркивала превращение женщины из объекта мужских желаний в имеющий за спиной свою историю субъект поисков собственной самости. — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Heath, Stephen. *Difference// Screen*, 1978. — Vol. 19, #3, p. 51–112.

<sup>3</sup> Wood, Robert. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1985. — 328 p.

поддерживает эту точку зрения С. Хит, относится в этой культуре к более регрессивной стадии развития человечества, «доэдиповой эпохе». Воображаемое женщины как доэдипово (то есть не связанное с образом отца) ориентировано на удвоение собственного тела и отождествление его с телом матери. Таким образом, природа женщины нарциссична, женщина изначально склонна к любованию собой и выставлению себя напоказ — на этой склонности и основывалось с момента своего рождения кино, смотрение которого есть символическое насилие над женщиной, доставляющее мужчине вуайеристское удовольствие.

Феминистский призыв сломать этот репрессивный расклад нашел отражение в разнообразных жанрах американского мейнстрима, заметно радикализовав нарратив. Однако кинокомикс это движение не затронуло. Там по-прежнему доминировал безупречный мужчина-супергерой, женщины фигурировали главным образом в качестве вспомогательного материала как подруги этого героя, попадающие в опасность, чтобы обострилась коллизия и двинулся сюжет.

Фильмы из разряда, который можно обозначить как «гинетический проект», как это часто случается на революционных поворотах, представляли собой вывернутые наизнанку обыкновенные «мужские» фильмы, но в заостренной, гротескной форме. Принципиальное различие между тем и другим заключалось, по существу, в исходной установке протагонистов: если движитель действий мужчины, как правило, — карьера, самореализация и прочие манифестации его субъектности, то это, по сути своей, есть эквивалент женской прокреативной функции, которая в свою очередь толкает женщин на освоение территорий и обеспечение безопасности реальному или потенциальному потомству.

Подобно тому, как голливудская продукция следует преимущественно в арьергарде литературы, чаще всего экранизируя книги, так и кинокомикс в качестве материала практически полностью базируется на материале рисованных комиксов. Соответственно, продюсеры в значительной мере ориентируются на данные о читательских запросах. В 1999 году комиксмейкер Гейл Симон составила список более двухсот героинь комиксов, которые были убиты, изнасилованы, изувечены, заражены болезнями или каким-то иным способом пострадали от мужских рук. Составитель утверждала, что именно на этом принципе держится сюжет, отталкивающий женскую аудиторию. Симон обозначила этот троп как «женщина в холодильнике», отсылая к эпизоду из графического комикса 1994 года о Зеленом фонаре: заглавный герой возвращается домой и обнаруживает свою под-

ружку Александру задушенной и спрятанной в холодильник суперзлодеем Майором Форсом (за которым, надо сказать, числится далеко не одно преступление подобного рода). В дальнейшем Г. Симон регулярно интервьюировали на эту тему, и она неизменно отмечала, как заметно исправляется ситуация. Контент-анализ, проведенный социологами в Портлендском университете в 2011 году, позволил сделать вывод о двух основных тенденциях изображения женщин в комиксах. Во-первых, начиная с конца 1960-х годов, и особенно со второго десятилетия XXI века, женщины постепенно перестают становиться жертвами brutальных злодеев. Во-вторых, стереотипизация по гендерному признаку, прежде всего в сексуальном аспекте, продолжает, тем не менее, сохраняться: мужчины всегда выглядят атлетичными и мускулистыми, а женщины изображаются с узкой талией и подчеркнутыми формами; мужская одежда всегда достаточно сдержанна, женская становится все более откровенной и «фетишистской»<sup>4</sup>. Отсюда можно сделать вывод, что акцент в гендерном различии переносится из эксплицитного сюжетного, нарративного плана в «негласный» визуально репрезентационный.

Разумеется, в том, что в новейших кинокомиксах запущен этот процесс, нельзя сбрасывать со счетов и социальный фактор — движение за равноправие женщин, усилия теоретиков-феминистов, призывающих к пересмотру устаревших стереотипов в искусстве. И все же, основную роль, на мой взгляд, здесь сыграли прежде всего коммерческие соображения. Производители кинокомиксов, вслед за производителями комикса графического, сильно обеспокоились тем, что теряют женскую аудиторию, то есть огромную часть зрителей. Социологи выявили усиливающую тенденцию: женщины все чаще желают видеть на экране представительниц своего пола, причем более всего — сильных, победительных и вовсе не в качестве безропотных жертв. Речь идет, таким образом, о способе зрительской идентификации, который Лора Малви определила как неустойчивый, колеблющийся в своей ориентации между мужским и женским в силу, согласно Фрейду, рудиментов маскулинной фазы в развитии девочек.

### Нарративные функции и визуальная репрезентация

О том, что женщина-супергероиня востребована аудиторией, свидетельствует судьба Чудо-женщины, называемой «иконой феминизма», одной из «долгожительниц» комиксов, образ которой был создан писателем, психологом и теоретиком феминизма Уильямом Мултоном Марстоном в 1941 году по мотивам античных легенд о воительницах-амазонках, с использованием черт харак-

<sup>4</sup> Augustdt, Jordan; Jacob, Michael; Laudwehr, Arne; Meichtry, Andrew & Rudn, Dan. Look up in the Sky! It's a Bird, It's a Plane, It's a... Bikini? Depiction of Gender in American Superhero Comic Books, 1960–2010. Portland State University, March 14, 2011. p. 35.

тера его жены Элизабет и любовницы Оливии. Марстон хотел создать эталон для подражания девочкам — женщину с силой Супермена и очарованием дружелюбной красавицы. Этот пример очень скоро оказался чрезвычайно востребован и актуален. С началом Второй мировой войны Чудо-женщина встала в ряды союзников, а когда для супергероев пришли нелегкие времена, одна из немногих уцелела на страницах комиксов. Мужественность Чудо-женщины не лишает ее сексуальной привлекательности, которая подчеркивается соответствующей одеждой, соответимой с требованиями эпохи и меняющейся моды.

Характерно, что свою воинственность Чудо-женщина (член «Лиги справедливости») направляет на борьбу за мир, любовь и равноправие полов, что и сделало ее любимицей феминисток. Она амбициозна, но попытки издателей превратить Чудо-женщину в супершпионку, наподобие Джеймса Бонда в 1960-х годах, привели к падению тиражей, и эксперимент прекратили. С 1975 по 1979 годы на телевидении шел сериал с Линдой Картер в главной роли, выходили анимационные фильмы, но попытки снять игровой фильм для кинотеатрального проката так и не удалось. Ее первое появление в полнометражном игровом фильме только планируется в 2016 году (проект «Бэтмен против Супермена», реж. Зак Снайдер), но не в главной роли.

В последние годы и в мейнстримных комиксах женщины все чаще отвоевывают позиции, оказываются не в тени главного героя, а наравне с ним, сохраняя при этом маскулинные и феминные черты. Гвен Стейси в фильме «Новый Человек-паук» (2012, реж. Марк Уэбб) сыграла важную роль в финальном эпизоде схватки и помогла предотвратить разрушение Нью-Йорка. Селина Кайл/Женщина-кошка в приквеле «Темный рыцарь. Возрождение легенды» (2012, реж. Кристофер Нолан), не только уводит из-под носа Бэтмена фамильные жемчуга и снимает его отпечатки пальцев, но и лихо гоняет на бэтцикле, выручая супергероя в опасный момент. Лоис Лейн в «Человеке из стали» (2013, реж. Зак Снайдер) — и традиционная «девушка в опасности», и ловкий боец, знающий, куда целить удар; не столько герл-френд, сколько соратница.

Тем не менее, в целом не только подружки героев, но и супергероини слабее супергероев и чаще всего только помогают им или, напротив, противодействуют, пользуясь женскими чарами, соблазняя и обманывая, как это было в фильмах Альфреда Хичкока. В женских персонажах всегда (зачастую гипертрофированно) подчеркиваются женские прелести: в фильмах про Людей Икс актриса и модель Ребекка Ромейн играет Мистик обнажен-

ной (интимные места прикрыты «чешуей»). По совокупности этих типажных характеристик одно из первых мест в списке супергероинь принадлежит, конечно, Женщине-кошке.

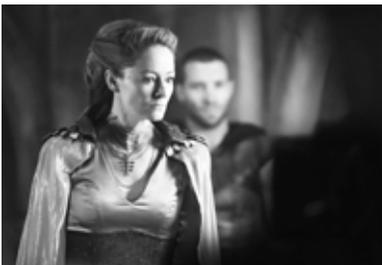
Женщина-кошка (Селина Кайл) впервые появилась в комиксах в сюжетах о Бэтмене в 1940 году. Поначалу она еще не носила своего кошачьего костюма; меховую маску она наденет только в третьем выпуске данной серии. Этот образ был создан Бобом Кейном и Биллом Фингером, причем Кейн придал Селине черты своей кузины Руфи Стил и актрисы, секс-бомбы Джин Харлоу, а в кино он воссоздавался не раз, начиная с 1966 года («Бэтмен. Кино») в исполнении таких красавиц, как чернокожая Эрта Китт, которую Орсон Уэллс назвал «самой волнующей женщиной в мире», Мишель Пфайффер, Хэлли Берри. Как говорил Кейн, ему хотелось в этом образе запечатлеть женскую красоту в самом ее чувственном виде. Звериные аксессуары связаны с восприятием «примитивного», причем именно с примитивным, первобытным ассоциируется в данном случае женская сексуальность (чувственность), эксплицируя таким образом «подчиненный уровень» женщины, которая использует в своем противостоянии миру мужчин низкие уловки вроде обмана и воровства. «Мне казалось, что женщины — кошачьей породы, а мужчины больше похожи на собак, — признавался Кейн в книге “Бэтмен и я”, провоцируя обвинения в мизогинии. — Собаки преданны и дружелюбны, кошки холодны, отстраненны и ненадежны»<sup>5</sup>.

В наши дни почти одновременное появление двух кинокомиксов — «Я, Франкенштейн» (2014) Стюарта Битти и «300 спартанцев. Расцвет империи» (2014) Ноама Мурроу, для которых характерно переворачивание привычных женских стереотипов и паттернов гендерных отношений в рамках американского кинокомикса, свидетельствует о попытке изменить расстановку сил, хотя первый шаг в этом направлении был сделан десятилетием раньше — как раз «Женщиной-кошкой» (2004, реж. Питоф).

В отличие от Женщины-кошки с ее вызывающей сексуальностью и коварным характером, компенсирующим недостаток физической силы, героини фильмов «Я, Франкенштейн» и «300 спартанцев. Расцвет империи» внешне как будто бы поднялись с подчиненного уровня и действуют не просто на равных с мужчинами, но даже главенствуют над ними. Например, в фильме «Я, Франкенштейн» в царице горгулий Леонор, возглавившей войну против злокозненных демонов, нет практически обязательной для

<sup>5</sup> Kane, Bob. *Batman and Me*. — Foestifille, California: Eclipse Books, 1989. P. 107.

Миранда Отто (Леонор) в фильме «Я, Франкенштейн»



героинь комиксов сексуальной привлекательности — она даже не очень молода (актрисе Миранде Отто 47 лет). Мало того, что Леонор стоит во главе целой армии, она исполняет роль Пигмалиона, которая изначально была присуща женщине-матери, но со временем отнята у нее мужчиной известной легендой. Происходит возвращение ей демиургической функции, точнее — она сама себе ее возвращает. Безумянный оживший герой романа Мэри Шелли и многочисленных фильмов, созданный 200 лет назад доктором Виктором Франкенштейном, получает от царицы имя и фамилию — Адам Франкенштейн, становясь благодаря ей «новым Адамом», полноправным человеком. Тем самым она, символически исполнив свою прокреативную женскую функцию, исполняет и его тайное желание, прельстив и соблазнив перспективой стать таким, как все люди, сравняться с ними. Однако для достижения благородных целей царица может использовать против Адама и репрессивные меры в духе «отцовского закона».

Надо сказать, что все исследователи феминистского толка (Люси Фишер, Мэри Энн Доан, Линда Уильямс, Патриция Мелленкампф) сходятся в том, что в осуществлении проекта «гинеzis» кино может существовать не самостоятельно и независимо, а лишь как контрапункт к доминирующей традиции, как ревизия ортодоксального канона, что на уровне нарратива проявляется в виде обмена ролей<sup>6</sup>. Женщина должна занять место мужчины, хотя как таковая она, отмечает С. Хит, не владеет мужским символическим языком, ее язык ближе «материнскому» и воспринимается обществом как «неполноценный»; женский язык — это «руины репрезентации», темный голос плоти. В комиксе-пеплуме «300 спартанцев. Расцвет империи» наводится мост между этим теоретическим высказыванием и фильмовой практикой:

на первом плане здесь действует герой мужчина — Фемистокл, но повествование ведется от лица женщины, царицы Спарты Горго (Лена Хиди), вдовы царя Леонида, погибшего вместе с тремя сотнями воинов в Фермопильском ущелье. Она, таким образом, как рассказчик, «задающий тон» повествованию, выполняет демиургическую роль в дискурсе и законным образом занимает место своего мужа в диегезисе (именно от ее поведения зависит исход войны с персами), тем самым символически легитимизируя смену гендерных ролей.

Однако визуально режиссер дискредитирует свою героиню, показывая ее в финальных кадрах как торжествующую фурию с искаженным лицом, с мечом в ру-

<sup>6</sup> Подр.: Fisher, Lucy. Shot/Countershot. Film Tradition and Women's Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1989. 348 p.

Лена Хиди (Горго) в фильме «300 спартанцев. Расцвет империи»





Ева Грин  
(Артеми́сия)  
в фильме  
«300 спартанцев.  
Расцвет империи»

ках — заимствованным символическим фаллосом, лишившуюся феминности, что подразумевает утрату прокреативной функции как тайного ядра женственности. В еще большей степени это касается антагониста царицы Горго — Артемисии (Ева Грин). Ее досуژهтная история — типичный случай женщины

из списка Г. Симон. Она гречанка, но ее мать была убита греками, а сама Артемисия девочкой попала в плен и была изнасилована, прежде чем оказаться у персов, где, благодаря своим способностям, она заняла место командующей флотом (прототип этой героини — реальное историческое лицо). Подобно царице Леонор, Артемисия тоже становится «Пигмалионом», с помощью чужой колдовской магии превращая слабovolного женственного Ксеркса в царя-бога и заставляя его пойти войной на Грецию.

В отличие от идеальных супергероев-мужчин, таких как Супермен или Капитан Америка, в пеплуме «300 спартанцев. Расцвет империи», обе героини подвижны не альтруистическими намерениями, как хотел это видеть в Чудо-женщине У. Марстон, а архаичной жаждой мести. И это вновь низводит их до примитивного уровня. Артемисия — исчадие ада; с яростной улыбкой она без тени сомнения отрубает головы и врывается в самую гущу боя, призывая не щадить никого. В фильме вписана страница истории, имевшей место пятью столетиями позднее и впервые рассказанной Иосифом Флавием — о Саломее, падчерице Ирода Антипы, поцеловавшей в уста голову только что убиенного по ее просьбе Иоанна Крестителя: Артемисия, приказав отрубить голову посланцу-греку, тоже демонстративно сладострастно целует его в губы, а ведь такое вызвало отвращение даже у самого царя Ирода. Этот жест — экстремальный прорыв женского бессознательного, который можно обозначить словами Вальтера Беньямина как «воплъ природы», отличающий женский род от мужского и служащий женщинам компенсацией холодного разума, предмета мужской гордости и повода для чувства превосходства. Орудуя фаллическим символом — мечом, Артемисия в своей последней схватке с Фемистоклом ведет бой по той схеме, по какой снимал фильмы Альфред Хичкок, у которого, по слову Ф. Трюффо, любовные сцены сняты как сцены насилия, а сцены насилия — как эротические. Не желая сдаваться, Артемисия падает в объятия Фемистокла на его меч.

В итоге можно сделать вывод, что, пытаясь занять место мужчины, стремясь походить на него и присвоить себе его социаль-

ные функции, женщина в рассмотренных фильмах использовала стратегию обольщения, которая всегда была главным атрибутом героинь кинокомикса, и не смогла выйти из отведенного ей амплуа. Нарративные функции заставляют ее действовать по мужскому алгоритму, а визуальная репрезентация фатальным образом выводит в прежний «патриархатный» дискурс с традиционным распределением мужских и женских ролей, что свидетельствует о жесткой каноничности жанра супергеройского кинокомикса, отражающей консервативный порядок вещей, «отцовский закон». Таким образом, попытка взять гендерный реванш обернулась всего лишь технологической просчитанной рокировкой.

И тем не менее, это достаточно знаменательное явление. В самой попытке обнаружил себя «парадокс фаллоцентризма», сформулированный Лорой Малви в ее классическом труде «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»: «Парадокс фаллоцентризма во всех его проявлениях состоит в том, что с целью придать порядок и значение своему миру он опирается на образ кастрированной женщины. ...Символическое значение фаллоса обуславливается именно его отсутствием у нее; именно ее желание сохранить свою дефектность есть то, что означает фаллос»<sup>7</sup>. Радикальная смена этого гендерного порядка была бы ударом не только по мужской самости, но и по женственности, означала бы разрушение общемирового баланса, а попытки его символического изменения свидетельствуют лишь о саморазрушительных тенденциях в современной культуре. ■

<sup>7</sup> Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Screen*, vol. 16, #3, autumn, 1975. P. 6.

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Augustdt, Jordan; Jacob, Michael; Laudwehr, Arne; Meichtry, Andrew & Rudn, Dan. Look, up in the Sky! It's a Bird, It's a Plane, It's a... Bikini? Depiction of Gender in American Superhero Comic Books, 1960–2010. — Portland State University, March 14, 2011. — P. 35.*
2. *Fisher, Lucy. Shot/Countershot/ Film Tradition and Women's Cinema. — Princeton: Princeton University Press, 1989. — 348 p.*
3. *Heath, Stephen. Difference//Screen, 1978. — Vol. 19, #3, pp. 51–112.*
4. *Kane, Bob. Batman and Me. Foestifille, California: Eclipse Books, 1989. — 155 p.*
5. *Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Screen*, vol. 16, #3, autumn, 1975. — P. 6–18.
6. *Wood, Robert. Hollywood from Vietnam to Reagan. New York: Columbia University Press, 1985. — 328 p.*

# Superhero Cinema Comics: Gender Transposition

*Nina Tsyrukun*

*PhD*

UDK 778.5.01(014)

**ABSTRACT:** Symbolic interchange of gender roles in current American superhero movies is considered in this article.

Examining two latest (2014) comics films — *I, Frankenstein* by Stuart Beattie (based on Kevin Greivoux' graphic novel) and *300: Rise of an Empire* (based on Frank Miller's graphic novel *Xerxes*) by Noam Murro, the author explores reconfiguration of a female character as reflection of masculinization of the viewer's stand in order to recoup women's audience for enforced identification along the lines of "alien" (male) mode of voyeuristic pleasure.

American mainstream cinema in its genre's multiformity has answered the feminist call for demolition of "repressive engendered hierarchy", leaving aside film comics with their traditional domination of the functional male protagonist and female characters mainly appearing as an accessorial stuff, mostly as "damsel in distress" (a girl in danger) to escalate the collision and to stir the story.

Signs of divergence monitored in recent research testify to the fact, that depictions of women as victims of physical brutality have significantly decreased over the past 20 years, though gender stereotyping keep proceed, especially sexually. Thus men always look athletic and muscular, whereas women are pictured narrow-waisted, ample-breasted, unrealistically sex-appealing; men's clothes are rather muted, women's outfit stays skimpy and fetishist. This implies, that the gender difference is accentuated not in the explicit narrative zone, but in the covert visual representational order.

Ultimately, narrative functions sanction heroines operate according the male scheme, whereas visual representation bring them back to traditional patriarchal discourse, which testifies to conservatism of superhero film as framing its genre basis.

**KEY WORDS:** film comics, gender, repressive hierarchy, narration, visual representation, patriarchal discourse