



Эстетика кэмп и кинокомикс

Н.А. Цыркун

кандидат философских наук

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.01 (014)

В статье рассматривается феномен «кэмпизации» американского кинокомикса — обретение им аутентичной стилистической формы, обусловленной, с одной стороны, его генезисом, а с другой — «чувствительностью эпохи» (в терминологии С. Зонтаг, которая ввела в научных обиход понятие «кэмп»). На примере фильма «Бэтмен. Кино» 1966 года показывается, как нарративные элементы кинокомикса организуются в новый паттерн, который воспринимается как свежая артикуляция «живого мифа».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинокомикс,
кэмп, Производ-
ственный кодексы
индустрии
комиксов,
«Бэтмен. Кино»,
«чувствитель-
ность эпохи»,
контркультура,
миф

История американского кинокомикса, возникшего на заре кинематографа, знала времена взлетов и падений, периоды чрезвычайной популярности и почти полного забвения, связанные с целым комплексом социально-политических перипетий, а также с развитием как его источника — графического комикса, так и кинематографа в целом.

Комикс — агент антиамериканизма?

Одна из наиболее мрачных страниц истории американской культуры — эпоха маккартизма (десятилетие с конца 1940-х до конца 1950-х годов), характеризующаяся политическими репрессиями против тех, кого обвиняли в антиамериканской деятельности, что привело к вытеснению из профессии многих внесенных в «черный список» независимо мыслящих сценаристов и режиссеров. Эта участь не обошла и комиксмейкеров, толчком к репрессиям против них послужила книга практикующего психиатра Фредрика Вертхэма «Соблазнение невинных»¹, вышедшая в свет в 1954 году. В ней с позиций фрейдовского психоанализа на основе нередко сфальсифицированных данных комиксы, в первую очередь супергероические, и все средства массовой коммуникации представлялись непосредственным

¹ Wertham Fredric. Seduction of the Innocent. New York: Rinehart & Company, 1954. 397 p.

источником детской и подростковой сексуальной распущенности, наркомании, алкоголизма и преступности. Книга спровоцировала тревогу в родительских кругах и побудила их требовать введения цензуры. Отвечая на этот запрос, конгресс США провел слушания, по результатам которых выдвинул предписание для индустрии комиксов: навести соответствующий порядок. Напуганные перспективой жестких запретительных мер, в том же 1954 году комиксмейкеры добровольно приняли Производственный кодекс индустрии комиксов (Comics Code Authority), который в значительной мере напоминал Производственный кодекс Хейса, принятый в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов, ставший в 1934-м неофициальным, но неуклонно действующим актом. Преамбула документа гласила: «Американский комикс, достигнув возраста совершеннолетия, обязан осознавать всю меру своей ответственности», в том числе, опираясь на национальные традиции, как «уникальный и действенный инструмент воспитания и образования». Далее перечислялись требования и регламентации: не изображать преступные элементы вызывающими сочувствия и желания им подражать, не показывать процесс совершения преступлений и преступные схемы; госчиновники, полицейские, служители культа должны изображаться вызывающими уважение, а добро всегда торжествовать над злом. Запрещалось рассказывать о живых мертвецах (зомби), вампирах, каннибалах и оборотнях, а на обложках графических комиксов даже само слово «хоррор» объявлялось недопустимым. И, наконец, не могло быть и речи о физических уродствах, обнаженной натуре, религиозной и расовой вражде, адюльтере, насилии, сексуальных перверсиях и т. д., а также исключалась реклама алкоголя и табака, азартных игр, оружия и пиротехники. Зато следовало подчеркивать ценность семьи и святость законного брака².

² Comics Code Authority, The // сайт Comic Art ville Library. URL: <http://comicscode.com/comicscode.htm> (дата обращения: 07.04.2012).

Этот кодекс (ССА) положил конец «золотому веку» комикса, в том числе «героического», однако окончательно покончить с супергероями не смог. «Холодная война», начавшаяся в 1946 году, сопровождавшаяся гонкой обычных и ядерных вооружений, вызвала в мире массовый психоз. Так же как в годы Великой депрессии, американцам хотелось ощутить надежную защиту от ожидаемых ужасов, пусть даже в иллюзорной эскапистской форме победных приключений супергероев комиксов. Но не только, дело обстояло не столь однозначно.

Кодекс впоследствии не отменялся и сохранял определенную силу вплоть до начала 80-х годов, но, подобно кодексу Хейса, постепенно утрачивал свою действенность под влиянием



Бэтмен (Адам Уэст)
в фильме «Бэтмен.
Кино», 1966

тех изменений, которые начали происходить в обществе в 1960-е годы и которым сопутствовал резкий рост интереса к комиксу. Поднявшаяся на Западе, в том числе в США, волна демократического движения в корне изменила общественные настроения. Оценивая ситуацию по горячим следам и сосредоточившись на ее культурном аспекте, М.И. Туровская обратилась к анализу так называемых «неканонических» жанров, среди которых оказался и комикс, прежде удастаивавшийся в советском научном обиходе исключительно пренебрежительных оценок. М.И. Туровская задается вопросом: «Почему среди европейских студентов — наиболее интеллектуальной части общества — возникает вдруг эпидемическая мода на комиксы?». Ответ на этот вопрос многопланов,

глубок и не потерял актуальности в наши дни. Автор отмечает такие факторы, как пренебрежение «техничного» века «пустячностью» изящных искусств; бравада от мучительной неразрешимости «проклятых» вопросов, породившая интерес к примитиву; «атавистический романтизм юности», не изживаемый самым заядлым скептицизмом. Но главное — это «закономерность истории». Интерес к искусству «для народа», пишет Туровская, сильнее всего пробуждается в двух и притом прямо противоположных исторических ситуациях. Он дает себя знать особенно остро в моменты революционной ломки, когда жизнь сама обнажает свою героическую романтику, с одной стороны, а с другой — когда всерьез встает проблема искусства «для всех». Иначе говоря, «когда человек становится не только объектом, но и субъектом истории, суверенным вершителем своей и общей судьбы»³.

Таким образом, неканонический жанр массовой культуры — комикс — вписывается в панорамную картину многозначной социальной действительности, переходит границы «примитива», а интерес к нему становится свидетельством вовсе не пассивного потребления бездумным массовидным субъектом, а отражением стремления человека к активной жизненной позиции.

В 1966 году после длительного перерыва (предыдущий сериал «Бэтмен и Робин» был снят в 1949 году) в эфир вышел первый эпизод нового телесериала «Бэтмен», снятый в стиле,

³ Туровская М.И. Герои «безгеройного времени». Заметки о неканонических жанрах. — М.: Искусство, 1971. С. 90.

которому Сьюзен Зонтаг в статье 1964 года дала название «кэмп» (от французского *se camper* — держаться вызывающе, выпендриваться). Согласно ее концепции, кэмп — это «экстравагантный жест», особый частный код «ловкости и изворотливости» — то есть, тех качеств, которые могли вывести комикс из-под давления жестких норм Кодекса.

Бэтмен и контркультура

Основное отличие кэмп — искусственность и преувеличение, свойственные эстетике поп-арта, в частности, творчеству Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна, в свою очередь использовавших образность графических комиксов. Надо сказать, что за два года до премьеры телесериала Энди Уорхол продюсировал и сам снял игровой фильм «Бэтмен Дракула», считающийся первой кинолентой в стиле кэмп, который автор называл «омажем» бэтманиане. Таким образом, обходным маневром — через изобразительное искусство — кинокомикс обрел свою аутентичную визуальную форму, которая была характерна для цветастых графических комиксов 1930-х годов, эпохи палп-фикш, журнального чтива (в том числе криминального), печатавшегося на самой дешевой державшей цвет бумаге — пульпе.

Новый фильм выглядел как пародия на сюжеты о Бэтмене, пародия на главных героев, на их костюмы и атрибуты, на декорации, к которым привыкли зрители прежних сериалов и читатели рисованных комиксов. Сериал (120 эпизодов) шел в эфире 26 недель, завоевал огромную аудиторию, и даже авторитетный журнал «Лайф» впервые вышел с изображением персонажа комикса — Бэтмена на обложке. Впрочем, говоря об аудитории, следует отметить, что определенная часть поклонников Бэтмена, увидев в обновленной версии всего лишь насмешку над любимым героем, не приняла этой новой формы. Зато у Бэтмена появилась новая когорта поклонников — те са-

Бэтмен и Робин



мые образованные слои, о которых писала в своей книге М.И. Туровская. Им показались близкими искусственность, стилизованность нарочито эстетизированного мира нового комикса, в котором отразилась та особая «чувствительность эпохи», которую, по словам С. Зонтаг, наиболее аутентично выразил

кэмп и живым наполнением которой было движение хиппи. 1966 год находится между годом официального рождения контркультуры хиппи и годом ее пика — так называемого «лета любви» в Сан-Франциско.

Движение хиппи (в более общем виде — контркультура) — эклектический набор мировоззренческих ценностей и фрагментов культурных традиций, заимствованных из таких разных архаических источников, как древнеиндийская философия, символизм тибетской «Книги Мертвых», ритуальная практика североамериканских индейцев и проч. Идеологический комплекс хиппизма на метафизическом уровне призван был отражать «мистическое сопричастие» (партиципацию) как стержня психологии человека в традиционном (архаическом) обществе. Продуктивный смысл этой идеологии — помимо ярко выраженного социального бунтарства, выражавшегося в антивоенном и широком демократическом движении, — в более общем плане заключается в преодолении атомизации, «капсулированности» личности, во включенности человека в исторический процесс и, таким образом, стимулировании его к активному ответу на актуальный исторический вызов. В культуре хиппи было распространено насмешливое отношение к любым догмам как вторичному продукту «фантома» реальности, а образ жизни приближался к вечному хэппенингу или другим формам театрализации быта. «Веселые проказники» (друзья писателя Кена Кизи, автора романа «Полет над кукушкиным гнездом»), «Труппа Мимов», устраивавших уличные представления в стиле итальянской комедии дель'арте, призваны были «сделать общественным то, что было частным».

Пафос движения хиппи созвучен пафосу героического комикса. Родословная супергероев комиксов тоже многосложна и уходит корнями в античную, древнегерманскую, скандинавскую и другие мифологии. Они являются культурными героями, сродни мифологическим персонажам, богам и титанам, воинам и рыцарям, которых в собственной культурной истории у американцев как нации не было. Супергерои составляют пантеон живого героического эпоса и в этом качестве могут считаться метафорической репрезентацией ситуаций разного масштаба и уровня. С одной стороны,

Бэтмен и Робин
в бэтмобиле





Бэтмен и Робин

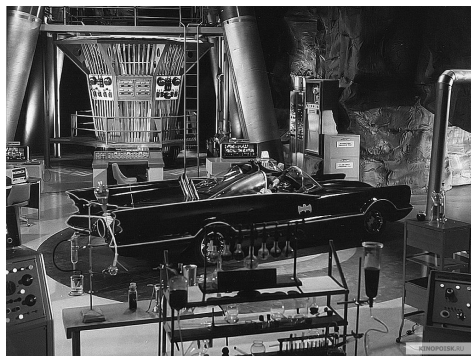
они являются «сверхчеловеками», божествами, восходящими к античной или ветхозаветной мифологии, и в этом плане соприкасаются с наследием «высокой» культуры. Имя чародея Shazam'a, которое выкрикивал Билли Бэтсон, он же Капитан Марвел, что и придавало ему сверхъестественные силы, — это акроним из начальных букв богов и героев: Соломон (мудрость), Геркулес (сила), Атлас (выносливость),

Зевс (власть), Ахилл (храбрость), Меркурий (стремительность). С другой стороны, супергерои — порождение конкретной социокультурной, политической и экономической обстановки, воплощение национального характера в его идеале. Делая, разумеется, соответствующую поправку на разность масштабов и даже с некоторой долей иронии, можно провести такое сравнение: подобно древнегреческому Прометею, похитившему огонь у грозного Зевса и вернувшему его людям, или египетскому богу Тоту, согласно верованиям египтян принесшему им письменность, супергерои комиксов как продукт вторичной фольклоризации (или, в терминологии Мирчи Элиаде, «живого мифа») исполняют миссию благодетелей, выступая на стороне добра и помогая людям избавиться от всевозможных опасностей. При этом, заимствуя прототипы или их отдельные черты в мифологиях разных стран, в библейских сказаниях и религиозных верованиях, создатели героев комиксов в своих историях рисуют универсальные образы, понятные и в той или иной степени близкие людям различных культурных традиций, самого разного образования и воспитания.

Так или иначе, бэтмания, подогретая телесериалом 1966 года, стала импульсом к созданию в том же году полнометражного фильма — «Бэтмен. Кино».

Пылающий комикс

На волне успеха телесериала продюсер Уильям Дозьер решил пригласить на картину одного из постановщиков телеверсии — режиссера Лесли Г. Мартинсона и тот же актерский состав, собрав вместе четверку противников Бэтмена (Адам Уэст) — Джокера (Сизар Ромеро), Человека-Загадку (Фрэнк Горшин), Пингвина (Берджесс Мередит) и Женщину-Кошку (Ли Мериуэтер). Эта бесшабашная, пестро разряженная



Бэтмобиль
в бэтпещере

братия, изначально придуманная комиксмейкером Бобом Кейном, походила на пеструю группу клоунов или на бродячую группу хиппи вроде «Веселых проказников», или «Трупы Мимов». Сценарист Лоренцо Семпл-младший написал оригинальный эксцентричный сценарий с сюжетом, сохранившим поэпизодную композицию телесериала, но доведенным до полного абсурда: суперзлодеи замышляют

взять власть над миром, с помощью специального вещества-«дегидрататора» превратив в бесцветную пыль делегатов организации «Объединенный честный мир», в которой, понятно, угадывается Организация Объединенных Наций. Бэтмен и Робин «бросаются спасать людей, что они делали уже бесчисленное количество раз», как с веселой иронией комментирует закадровый голос.

Пародийная искусственность фильма прочитывается в аллюзиях на фильмы бондианы — франшизы, которая начала выходить в 1962 году. К фильмам о супершпione Джеймсе Бонде отсылают уже титры в духе графического пролога Мориса Биндера к первым фильмам бондианы с представлением кашированных (будто снятых сквозь дуло пистолета) фигурок персонажей. Прозрачной пародией на бондовский дискурс является и сюжетная линия с ловушкой для Брюса Уэйна — Женщиной-Кошкой, которая обольщает его под видом «мисс Китки» — русской журналистки из «Московской правды». В свою очередь Брюс в вечернем костюме обольщает ее лучшими приемами самого Бонда, и Адам Уэст перенимает в эпизодах с хитроумной притворщицей рисунок роли от Шона Коннери. Романтическая сцена в ресторане под музыку «Очи черные» — тоже пародия на типичный «русский» сюжет в голливудском исполнении. При этом, еще в титрах нацелив зрителя на непритязательное удовольствие и не более того, создатели фильма не собирались вводить серьезный мотив конфронтации супердержав, а даже напротив, были настроены чрезвычайно миролюбиво — неслучайно: с начала 1960-х годов между СССР и США наметилась политика разрядки (дейтант), направленная на снижение агрессивности противостояния стран социалистического и капиталистического лагерей. Недаром Уэйн говорит «мисс Китке»: «Этот ужасный занавес (то есть, «железный занавес» — Н.Ц.), разделяющий нас, совсем не нужен!».

Однако с точки зрения стиля, фильм Мартинсона слишком стремится к кэмпизации, даже если сами его создатели это не осознавали. А наиболее удачный кэмп, с точки зрения С. Зонтаг, тот, что сохраняет определенную серьезность, «спокойствие интонации». В идеале кэмп — искусство, которое ставит целью быть серьезным, но не может быть воспринято серьезно всеми, потому что в нем всего «слишком». В зоре между намеренным серьезом и получившейся самопародийностью и рождается настоящий кэмп, значимость и художественная ценность которого состоит в *двойственности интерпретации*, возможности извлечь из произведения более глубокий смысл, нежели тот, что лежит на поверхности, и даже смысл, противоречащий тому, что считается на поверхности. «Бэтмен» же 1966 года слишком ребячлив, слишком перенасыщен деталями, призванными впечатлить бурлескной бравадой, рассмешить — и только. Например, атрибуты Бэтмена: количество вещей с префиксом «бэт» здесь явно зашкаливает и рассчитано на эффект слишком часто повторяемой шутки, когда смешна не она сама, а именно ее повторение: кроме неперменного бэтмобиля, есть еще бэт-вертолет, бэтлестница, бэткамера, бэтбумеранг, бэттрос и даже бэтнаручники, которые Бэтмен надевает на запястья Женщины-Кошки. Или взять костюмы персонажей в «кислотных» цветах, характерных для одежд хиппи: Джокер в привычных для него фиолетовом и красном, лиловый цилиндр на голове Пингвина, ядовито-зеленый костюм Человека-Загадки и другие яркие цвета в их вещественном окружении вполне уместны. Но тут и Бэтмен ходит в щеголеватом лиловом костюме, фиолетовых сапогах и фиолетовом плаще с желтым поясом, а Робин — в золотом коротком плаще, красном жилете и зеленых шортах. В этих одеждах они, конечно, персонажи кэмпя в его самом прямом смысле; однако такая одежда не подходит этим героям; она снижает их статус, их героичность и, тем самым, лишает той функции, с которой они изначально связаны в сознании зрителей, то есть разрушает гармонию мира комикса. (Правда, среди разных графических историй (spin-off) о Бэтмене есть и такая, где он называется «Красным капюшоном» — но там красный цвет вкупе с монашеским куклом по христианской традиции симво-

Пингвин, Человек-Загадка, Женщина-Кошка и Джокер



лжает их статус, их героичность и, тем самым, лишает той функции, с которой они изначально связаны в сознании зрителей, то есть разрушает гармонию мира комикса. (Правда, среди разных графических историй (spin-off) о Бэтмене есть и такая, где он называется «Красным капюшоном» — но там красный цвет вкупе с монашеским куклом по христианской традиции симво-

лизировал силу, мужество и справедливость и соответствовал возвышенной идее милосердного рыцарства.)

Так или иначе, с точки зрения эстетики кэмп этот фильм состоялся как социальный факт. Как пишет С. Зонтаг: «Кэмп — прославление “персонажа”. <...> Что ценит глаз кэмп, так это целостность, силу личности. <...> На что отзывается кэмповский вкус, так это на бросающийся в глаза “характер”. <...> Персонаж понимается как состояние постоянного пылания — личность, представляющая собой нечто неизменное и очень интенсивное»⁴. В этом плане фильм в определенной степени выполнил свой социальный заказ на поддержание идеального героя-защитника. Более того, он решил еще одну и, пожалуй, более важную задачу: показал, что запретительные меры в сфере искусства способны эффективно действовать лишь небольшой период времени. Живое искусство рано или поздно прорвет блокаду запретов и регламентаций. Таким образом, фильм стал художественно и социально частью контркультуры. Кроме всего прочего, кинокомикс на примере «Бэтмена»-66 доказал, что этот универсальный жанр, развивающийся в соответствии с современной ему социальной и художественной парадигмой, способен к ревитализации, обновлению и возрождению в неожиданных формах.

Следует также добавить следующее. Технология «Бэтмена» 1966 года — квинтэссенция того, что Умберто Эко назвал главной пружиной популярности комиксов: сочетание привычного и инновационного. Знакомые нарративные элементы организуются в новый паттерн, который воспринимается как свежая артикуляция мифа. В этом плане Бэтмен как архетип проходит разные стадии эстетического воплощения — от бескомпромиссного борца с преступностью конца 1930-х — 1940-х — 1950-х годов до персонажа в стиле кэмп, а впоследствии — неоднозначного постмодернистского «Темного рыцаря» 1980-х и последующих годов. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Зонтаг Сьюзен. *Заметки о кэмпе // Мысль как страсть*. — М.: CEU Press, 1997.
2. Туровская М.И. *Герои «безгеройного времени»*. Заметки о неканонических жанрах. — М.: Искусство, 1971.
3. Comics Code Authority, *The // сайм Comic Art ville Library*: URL: <http://comickartville.com/comicscode.htm> (дата обращения: 07.04.2012) Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent*. New York: Rinehart & Company, 1954.

• Фотографии предоставлены интернет-порталом Кинопоиск, www.kinopoisk.ru

⁴ Зонтаг Сьюзен.
Заметки о кэмпе //
Мысль как страсть.
М.: CEU Press, 1997.
С. 58