



Герой и его маска в кинокомиксе

Н.А. Цыркун

кандидат философских наук

Статья посвящена исследованию диалектики взаимоотношений героя кинокомикса и его маски как существенного атрибута данного жанра, персонажи которого преимущественно сведены к внешним признакам. Поскольку сегодня кинокомикс является мультикультурным феноменом, целесообразно рассмотрение заявленной темы на примере фильмов трех режиссеров из разных стран. На этих характерных примерах показаны основные типы указанной диалектики, которые можно условно обозначить как идентификационный, акузметрический и контрастно дуалистичный. Соответственно каждый из них своеобразным способом вписывается в современный социально-психологический и социально-политический контекст, указывая на актуальность жанра.

маска, комикс,
идентификация,
постмодерн,
акузметр,
аноним, дуализм
контрастов

Скотт МакКлауд, практик и теоретик, снискавший репутацию «Аристотеля» и «Маклюэна» комикса (как разработавший категориальный аппарат, описавший поэтику этого вида искусства, а также указавший на его место в массовой коммуникации), в своей фундаментальной книге «Понимание комикса», обращаясь к читателю, выдвигает неожиданный императив. «Подумайте о своем лице как о маске. В конце концов, оно им и является. Маска, обращенная к внешнему миру, которую вы носите с момента рождения, повинует каждой вашей умственной команде. Ее видит каждый, кто встречается вам на пути. Кроме вас самих»¹. Маска, таким образом, обращена вовне и обладает автономностью по отношению к ее носителю, который не может оценить ее (воз)действие объективно. Маска — это квази-лицо, которое, согласно МакКлауду, благодаря своей упрощенности, а следовательно универсальности, помогает читателю идентифицироваться с вымышленными персонажами комикса, переместиться в их мир.

¹ McCloud, Scott. Understanding Comics: The Invisible Art. — New York: Harper Perennial, 1993. P. 34.

Само происхождение слова «маска» точно не установлено; чаще всего принято считать, что оно восходит к латинскому *masca* — «призрак, кошмар». Маска полифункциональна, она выполняет различные роли в разных культурах, в народных празднествах, в церемониальных действиях и ритуальных практиках, в искусствах. МакКлауд, зачарованный своим предметом, говоря о маске, невольно видел перед глазами графические образы комиксов. Комиксы по преимуществу — визуально кодифицированные изображения, персонажи которых сведены к своим внешним признакам; они по сути своей только идеи образов. Это особенно касается супергероев, чей облик неразрывно связан с определенным костюмом и говорящим именем, упрощающими как сам образ, так и его восприятие.

В современной ситуации обвала информации любого рода яркая, бросающаяся в глаза маска служит эффективным приспособлением для донесения авторского меседжа до адресата. Это отвечает основным характеристикам постмодернистской эстетики, где на авансцене, по слову Н. Маньковской, «жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв»². На мой взгляд, отчасти и этим (наряду с прочими вескими причинами) объясняется начавшийся в XXI веке бум кинокомикса, этой своего рода *commedia dell'arte* нашего времени, вышедшего из довольно узкого национального (американского) гетто на мировую арену. Здесь трудно не вспомнить последний роман Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны», получивший свое название по одному из эпизодов американского бумажного комикса *Tim Tyler's Luck*, где впавший в амнезию постаревший герой, перелистывая пыльные журналы комиксов, восстанавливает по ним не только свою личную историю, но также историю страны.

Как отмечает Н. Маньковская, сближение с массовой культурой — это опознавательный знак постмодернизма, институционализация бывшего «мусора культуры» в качестве инакового и уже тем самым инновационного. Найденные на чердаке старые журналы с комиксами, рассказывает герой романа (который в данном случае представляет нам личный опыт самого писателя), «ввели меня в новый мир». Юношеское сознание взбудоражил Флэш Гордон, блондинистый красавец арийского типа. Чем он отличался от классических героев романов XIX века? В тех «действовали люди вне закона, поставившие себя вне общества, как правило, ради личной выгоды или под влиянием преступных наклонностей, за вычетом разве что Монте-Кристо, да и тот мстил за личные обиды, а не за попираемое общественное добро. Если

² Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: живая эстетика и современная философия искусства. — М.: Прогресс-традиция, 2012. С. 790.

разобраться, даже и три мушкетера, которые по большому счету были хорошими и обладали чувством справедливости, действовали в интересах своей группировки (мушкетеры короля против гвардейцев кардинала) и боролись за награды или за назначение на капитанскую должность. ... в лице Флэша Гордона я, надо думать, получил первое представление о борьбе за свободу (конечно, только сейчас я имею возможность обобщать подобным образом — тогда я ничего этого не думал). За свободу в Абсолютном Далеке, под взрывы бронированных астероидов в ненаших галактиках»³.

³ Эко Умберто. Таинственное пламя царицы Лоаны. — СПб.: Симпозиум, 2008. С. 274.

В данной статье я обращаюсь к трем фильмам, десятилетиями отделенными от Флэша Гордона, чья история была экранизирована в 1936 году. Это три примера, три модели диалектики отношений персонажа и его маски, выходящих за пределы индивидуальной связи, указывающие на социально-психологические и социально-политические мотивации, лежащие в основе комикса как одного из популярнейших киножанров.

Маска, непосредственно связанная с реальным человеком, стала действующим лицом фильма-коллажа «Генсбур. Любовь хулигана» (2010), который снял автор графических романов Жоанн Сфар. (Оригинальное название — «Генсбур. Героическая жизнь».)

Картина французского режиссера посвящена истории жизни радикального поэта, певца, художника, композитора, актера и режиссера Сержа Генсбура. Маска в данном случае не есть лишь случайно или осознанно выбранное прикрытие; она обладает собственной семантической историей. Генсбур обрел ее в поисках самоидентификации, одновременно отказавшись от данного ему родителями «парикмахерского» имени Люсьен. Сюжет разворачивается на канве визуальности, а эпизоды монтируются не только по хронологии жизни героя, но одновременно по логике

фантастической образности воображаемой истории из детских комиксов Сфара о дружбе еврейского сироты с семейством монстров. Таким образом реальное и виртуальное сливаются в неразделимое единое целое. Маска — носатое чудовище с огромными ручищами — родилась из засевшего с детства в памяти Генсбура антисемитского плаката времен Второй мировой войны. «Рожа» (так она называется в русском дубляже, но уместнее было бы назвать

«Генсбур. Любовь хулигана». В роли Сержа Генсбура Эрик Элмоснино



ее в соответствии с древнерусской фольклорной традицией «Харей») с параноидальной настойчивостью отсылает Генсбура к прошлому; это напоминание о несвободе, где родилось то упрямство духа, которое сотворило художника, сделавшего своим плацдармом, своим предметом и орудием провокации безграничную, ничем не стесняемую — в том числе любовью, деньгами или моралью, даже смертью — свободу. В то же время автокарикатурная «Харя» — своего рода индугенция частному человеку за грехи вольнодумного художника — ведь это она толкает Генсбура оставить сперва живопись, а потом и собственных детей; соблазнить Жюльет Греко, чтобы продать ей свои песни; предать доверие наивной Франс Галь; это она услужливо скручивает Сержу своим носом-ключом самокрутки с травкой. Иными словами, Харя — это его «мистер Хайд», темная сторона пары двойников, на которую можно списать человеческие грехи, свершенные ради искусства. А сам (частный) человек оказывается заведомо оправданным, вернее — невинным.

Прилипшие к лицам имиджевые маски политиков; ники, подчас замысловатые или автоироничные, под которыми пользователи выходят в интернет; провокационные арт-акции, исполняемые в карнавалных костюмах, например, скандально известной группой Pussy Riot, — все это свидетельствует об активной карнавализации современной жизни. Самоназывание, создание имени, предполагающего определенный набор признаков, как миметическая процедура аналогично присвоению статуса искусства объекту самим автором как легитимизирующего его положение в среде *contemporary art*. Таким образом, это особый тип миметизма — *средовой*, как его обозначил философ О. Аронсон. Так или иначе, это — нон-классический миметизм, то есть отображение реальности вне самого этого объекта, приобретающий вид мимикрии, на принципиальный отказ от которого эстетик В. Бычков прежде всего указывает как на признак нон-классики.

Надо иметь в виду обратную сторону карнавала — анонимность.

Одно из мощных современных международных движений называется «Анонимус» (Anonymous); оно прокламирует анонимность, отсутствие лидера и свободу глобального «цифрового разума» в интернете, но выплескивается и на улицы. Это многостороннее социально-политическое и эстетическое движение, члены которого, в частности, были активистами акции Occupy Wall-street. Карнавальная философия этого движения символизируется флагом с изображением мужского костюма с вопросительным знаком на месте головы, а одним из символов сообще-



«V как вендетта»
(V — Хьюго Уивинг)

ства стала маска Гая Фокса, широко разошедшаяся после выхода на экраны фильма-комикса австралийского режиссера Джеймса МакТига «V как вендетта» (2005).

Характерно, что интрига фильма закручивается в здании телестудии. Телевидение — огромный аппарат нивелирования, уничтожения индивидуальности, включения массы телезрителей в виртуальное сообщество, в которое они вливаются, где они растворяются,

попадая в зону определенных (за них) смыслов. Рассчитанное на огромный конгломерат потребителей, телевидение — наиболее консервативное средство массовой информации, опирающееся на всеобщую узнаваемость (по которой выстраиваются рейтинги медиа-лиц) и повторяемость. Не позволяя своим агентам меняться или развиваться, строго держа их в узде согласованного учрежденного образа, телевидение закрепляет за ними маски, одновременно лишая личности, индивидуальности, то есть, культивируя безликую анонимность. Готовность людей отказаться от своего лица иллюстрируют финальные кадры фильма «V как вендетта», где на улицы Лондона 2020 года выходят тысячи людей в одинаковых масках, демонстрируя солидарность с анархистом, надевшим такую маску первым.

Главный герой фильма «V как вендетта» надевает маску реально существовавшего человека — Гая Фокса, не зачинщика, но волею судьбы наиболее прославившегося участника так называемого «Порохового заговора» против английского и шотландского короля Якова I в 1605 году. (Характерно, что впоследствии его имя Гуу превратилось в имя нарицательное, значащее просто «парень», или «девушка», во множественном числе — «люди», придав ему особую массовидность и одновременно лишив индивидуальности, — мало кто знает сегодня о происхождении этого слова.) Британский художник Дэвид Ллойд в 1982 году создал маску Гая Фокса и вместе с писателем Аланом Муром выпустил графический комикс, по мотивам которого в 2006 году Джеймс МакТиг снял фильм в Голливуде. Главный герой появляется на экране в подчеркнуто театральном антураже, выходя на свет из проема в тесном переулке, в плаще, напоминающем бэтменский, и эффектно спасает девушку, устраивая затем «концерт» — взрыв здания лондонского суда Олд Бейли под аккомпанемент увертюры Чайковского «1812 год».

Маска Гая Фокса — застывшая, омертвевшая в бесстрастно бессмысленной улыбке. Критики терялись в процессе идентификации персонажа; кто он — революционер-анархист, борющийся с тоталитарным режимом, или фанатик-террорист, готовый взорвать историческое здание вместе с теми, кто в нем и рядом с ним находится? Важно, что лицо этого человека, которое, возможно, могло бы как-то прояснить ситуацию, зрители так и не увидят. А тот факт, что мы не видим шевелящихся губ человека, произносящего некие слова, вызывает подозрение в отношении субъекта, которому эта речь принадлежит. В самом ли деле это тот, кого мы видим, скажем, в центре кадра, или же за него говорит некто невидимый, находящийся за кадром? Не является ли и сам он подставным лицом, марионеткой в чужих руках или даже провокатором? Таким образом возникает двойственность восприятия и, следовательно, отношения к персонажу.

Звук, который мы слышим, не видя его источника, называется акузматическим. Французский композитор и теоретик (не только музыки, но и кино) Мишель Шион, который ввел этот термин в киноведение⁴, выводит его происхождение из названия пифагорейской секты; ее члены, подражая ученикам Пифагора, слушали своего учителя из-за скрывающей его занавеси, объясняя это тем, что вид говорящего извращает смысл произносимых им слов. (Так происходит, когда мы отвлекаемся от сути звучащей речи, разглядывая костюм или прическу, например, человека на телеэкране.) В главе «Тайная магия маски» в книге «Триалог: живая эстетика и современная философия искусства», касаясь проблемы масок, В. Иванов, называющий себя «отчаянным нищенцем», говорит: «Нищие намекнул на то, что философам нового типа будет «свойственно желание кое в чем оставаться загадкой», а несколько раньше он заметил, что «вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, плоскому толкованию каждого его слова»⁵. Кроме религиозных и ритуальных практик, принцип акузматики используется в процедурах классического психоанализа, где пациент скрыт от доктора и сам его тоже не видит. В кинематографе «акузматический учитель» как, говоря словами Шиона, «говорящая и действующая тень» (акузметр) открывает зрителю возможность сделать свои предположения относительно него. Акузметр наделяется магической силой и чаще выступает носителем зла, нежели добра; так или иначе — предстает фигурой амбивалентной.

Итак, поскольку лица мнимого Гая Фокса мы не увидим, в своих предположениях мы можем поспекулировать на экстрафильмических обстоятельствах. Диктатора, который управляет

⁴ См.: Chion, Michel. La voix au cinema. — In: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. «Essais», Paris, 1982.

⁵ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Указ. соч. С. 40

Великобританией 2020 года, зовут Сатлер, он является народу как «Большой Брат» с огромного уличного экрана. Ирония в том, что его играет актер Джон Хёрт, исполнявший роль Уинстона Смита в экранизации оруэлловского романа «1984». Важно отметить, что диссидент Смит с его *преступными* оказывается сломлен Партией и предает себя самого и свою возлюбленную. Кроме того, такие свойства, как холодная жестокость V и его способность оставаться неуловимым, отсылают к Джеку-Потрошителю, ставшему, как и он, персонажем графического романа Алана Мура (тоже экранизированного в 2001 году).

Акузметр, по Шиону, — источник дисгармонии, напряжения, который обладает способностями всюду быть, все видеть, все знать, все мочь. Иначе говоря, это персонификация вседущности, всевидения, всезнания, всемогущества. Однако ему не обеспечено одно важное супергеройское свойство: неуязвимость. Обладающий столькими качествами могущества субъект может быть подвержен разоблачению-дезакуматизации. Характерно, что чаще всего это происходит в столкновении олицетворенного всемогущества с наивной простотой, воплощаемой детством. Так, когда Дороти срывает занавес, из-за которого раздается громовой голос Волшебника Оз, на самом-то деле говорившего в микрофон, «великий и ужасный» теряет свой устрашающий пафос и признает, что он никуда не годный колдун. Детская наивность, восходящая к знаменитому выкрику «А король-то голый!», является самым испытанным средством расколдовывания масочных, то есть в определенном смысле фантамных персонажей. В фильме МакТига субститутом наивной простоты ребенка выступает бескорыстное чувство — любовь, под влиянием которой «Гай Фокс» внезапно меняется, оставляя зрителя в недоуменном состоянии по поводу неизменности маски, прилипшей к лицу.

Во вселенной американских «масочных» супергероев один из самых ярких и актуализированных в последнее время — Бэтмен. Этот персонаж появился в 1939 году как ответ издательства Detective Comics своему сопернику Action Comics, которое годом раньше представило публике Супермена. Нарисовал Бэтмена Боб Кейн, явно ориентируясь на кинематографические образы фильмов «Знак Зорро» (1920) и «Шепот летучей мыши» (1930). Автор текста Билл Фингер сочинил нечто вроде гибрида историй про д'Артаньяна и Шерлока Холмса, то есть приключенческий детектив. Разумеется, создатели хотели, чтобы их персонаж отличался от Супермена чем-то особенно важным, и в результате, по контрасту с другими супергероями, не наделили его сверхчело-

веческими возможностями; Брюс Уэйн даже в костюме Летучей мыши может полагаться только на свой интеллект, свою ловкость и подручные технические средства. Брюс сирота, и гибель родителей стала той незаживающей детской травмой, которая дает толчок его неизбывной жажде борьбы со злом. Для Брюса Уэйна его маска и вообще костюм Летучей мыши — напоминание о детских страхах, но, следуя завету отца, он пытается преодолеть страх, глядя ему в лицо. В фильме Джоэла Шумахера «Бэтмен навсегда» (1995) он вспоминает, как упал в пещеру, которая существовала, наверное, тысячи лет. Навстречу летело существо, которое должно было изменить его судьбу. И он решил принять его облик, чтобы бороться со злом.

На протяжении своей многолетней истории графический Бэтмен получал разные синонимичные имена — «Крестоносец в капюшоне», «Голиаф из Готэма», «Ночной детектив» и, наконец, «Темный рыцарь», каким он и стал в трилогии англичанина Кристофера Нолана.

Нолан решил стряхнуть с Бэтмена шелуху наслоений, демифологизировать его и представить в наиболее очеловеченном виде, соответствующем ситуации постмодерна с ее расбалансировкой ценностей и отказом от четкого разделения добра и зла. Отличие от Супермена выявилось с новой стороны: у первого нет ни психологической глубины, ни двойственности, свойственной Брюсу Уэйну. Иконический кадр фильмов о Супермене — спускающийся с высот сверхчеловек к взирающей к нему в надежде толпе беззащитных людей, на которых падает его неземной свет. «Темного рыцаря» (2008)

некоторые критики сравнивали с Гамлетом с его бременем сомнений и нерешительности. Однако уже в «Темном рыцаре» другие критики находили аналогии поведения Бэтмена с политикой Джорджа Буша-младшего после событий 11 сентября, закрывавшего глаза на пытки заключенных, обвиненных в терроризме; по этому поводу вспоминали эпизод, где Бэтмен грозился вытрясти душу из Джокера, и к тому же он так недемократично пользовался материалами незаконной прослушки мобильных телефонов. Американский обозреватель Спенсер Акерман писал, например, что Бэтмен, который творит зло, желая блага, делает то же, что и администрация Буша, для которой лидер Аль Каиды —

«Темный рыцарь»
Бэтмен (Кристиан
Бейл) и Джокер
(Хит Леджер)



⁶ Ackerman, Spencer. Batman's 'Dark Knight' Reflects Cheney Policy// The Washington Independent: сайт. The American Independent news network. 2008//URL: <http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheney-policy> (дата обращения 02.05.2012).

⁷ Вулис А. Литературные зеркала. — М.: Советский писатель, 1991. С. 208–212.

«Темный рыцарь. Возрождение легенды» Террорист Бейн (Том Харди)



тот же Джокер, а в борьбе с ним все средства хороши, пусть даже при этом гибнут невинные⁶.

Нолан последовательно показал генезис Бэтмена, темную сторону его души — ведь даже те, кто из лучших побуждений пытается бороться с Джокером, как воплощением вселенского зла, неизбежно становятся маленькими джокерами, причем Брюс «Бэтмен» Уэйн может оказаться и большим джокером. В эпизоде решающей схватки Бэтмена и Джокера зритель ждет, что с воплощенным злом, наконец, будет покончено. Но Бэтмен, сбрасывая Джокера с высоты, все же не дает ему упасть и разбиться, на что тот и рассчитывал, говоря, что они не могут существовать друг без друга. Эту сентенцию можно понимать в метафизическом смысле (не бывает добра без зла), но есть здесь смысл и конкретный: Джокер — двойник Бэтмена, его второе «я», и смертельный расчет с Джокером был бы равен самоубийству. Оба они предстают перед нами в масках, но «маска» Джокера — это и есть его лицо, изуродованное неизвестно как и когда (сам он в разных случаях приводит разные объяснения тому, что его рот расположен в устрашающей ухмылке). Ему чрезвычайно важно, чтобы Бэтмен снял маску; он выдвигает это требование прокурору Харви Денту, шантажируя его крупными беспорядками в городе.

Экстериоризация зла, вынесение вовне дурных свойств и наклонностей не помогло Брюсу Уэйну окончательно от них избавиться. Вспомним в связи с этим, что в новелле Р.Л. Стивенсона одному из «образцовых» классических двойников такого рода, доктору Джекилу, создавшему свой негативный отпеча-

ток — мистера Хайда, не удалось таким образом очиститься от скверны, что в конечном итоге привело к самоубийству, ибо никакого другого способа окончательно расстаться со злом в себе он не нашел. Соответственно внутренний раскол Брюса Уэйна/Бэтмена, его субъективное двойничество закреплено в его собственной двойной жизни — теневой и открытой и объективировано в нем и в его сопернике. Это, пользуясь определением А. Вулиса, «дуализм контрастов»⁷, который объективируется в нарочито внешних, «театральных» признаках персонажей.

В заключительной части трилогии «Темный рыцарь. Возрождение легенды» (2012) Нолан уже почти без иносказаний вышел на политический уровень, а противником Бэтмена стал во-

оруженный нейтроной бомбой анархист Бейн. Готэм-сити, который всегда был обозначением современного города вообще, на этот раз явно выступает в обличье Нью-Йорка, и взбунтовавшиеся массы выбрасывают из домов обитателей роскошных апартаментов на Пятой авеню прямо-таки как во времена Великой Французской революции или Октябрьского переворота. Почти цитируя финальные эпизоды политического комикса «V как вендетта», Нолан одновременно чуть ли не документально воспроизводит хроникальный материал эпизодов *Occupy Wall-street*.

Бейн тоже постоянно ходит в маске, причем по необычной причине: она помогает ему вытерпеть невыносимую боль из-за травмы, полученной в тюрьме. Подобно тому, как маска Летучей мыши спасает Брюса Уэйна от болезненных воспоминаний, маска Бейна скрывает гримасу боли (что было бы признаком его слабости и уязвимости) и одновременно устрашает. Характеризуя именно такого рода ситуацию, В. Бычков, почти повторяя процитированную в начале статьи мысль МакКлауда, констатирует: «Маска маскирует наш внутренний мир, который может самопроизвольно прописаться на нашем лице»⁸.

⁸ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Указ. соч. С. 45.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вулис А. Литературные зеркала. — М.: Советский писатель, 1991.
2. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: живая эстетика и современная философия искусства. — М.: Прогресс-традиция, 2012.
3. Зоркая Н.М. Фольклор, лубок, экран. — М.: Искусство, 1994.
4. Эко Умберто. Таинственное пламя царицы Лоаны. — СПб.: Симпозиум, 2008.
5. Ackerman, Spencer. Batman's 'Dark Knight' Reflects Cheney Policy// *The Washington Independent: caim. The American Independent news network*. 2008// URL: <http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheney-policy> (дата обращения 02.05.2012).
6. Chion, Michel. *La voix au cinema*. — In: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. «Essais», Paris, 1982.
7. Daniels, Les. *Comix: A History of Comic Books in America*. — New York: Outerbridge and Dienstfrey, 1971.
8. Eco, Umberto. *The Myth of Superman*. — Bloomington: Indiana University Press, 1979.
9. Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. — Tamarac, 1985.
10. McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. — New York: Harper Perennial, 1993.
11. Pearson, Roberta E., William Uricchio, eds. *The Many Lives of the Batman: Critical to a Superhero and His Media*. — New York: Routledge, 1991.