

УДК: 791.31

DOI: 10.24412/2618-9313-2024-328-23-30

Комикс и экранизация: символический Другой в культуре США 1980–2020-х гг.

КАЗЮЧИЦ М. Ф.

Для цитирования

Казючиц М. Ф. Комикс и экранизация: символический Другой в культуре США 1980–2020-х гг. // Телекинет. 2024. N3(28). С. 23-30.

Сведения об авторе

Максим Федорович Казючиц, кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

mkazuchitz@gmail.com

Аффилиация

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 01.06.2024, принята к публикации 10.06.2024.

Аннотация

Статья посвящена изучению взаимодействия комикса, его экранизации и социокультурного контекста, которые выступают аспектами конструирования символического Другого в массовой культуре США. На примере серии комиксов о Веноме конец 1980-х — 1990-х гг. и фильмов о Веноме 2020-х гг. автор выделяет специфические маркеры для данных периодов. Сопоставление литературной основы и ее экранизации комиксов о Веноме позволяет выделить ряд мотивов и визуальных элементов, которые свидетельствуют о влиянии на оригинальный комикс кинокультуры 1990-х гг. Наибольший удельный вес здесь занимает идея эскапизма. Типичный мотив одинокого героя (происходящий в своей основе из литературной традиции романтизма), отвергнутого обществом или даже не вполне принятого супергероями, в случае Венома доводится до логического завершения. Он позиционируется как *антагонист*. Однако внутренний конфликт героя и популярность мотива общества, стратифицированного на обычный мир богатых и бедных, с одной стороны, и мир людей «невидимых» — с другой, находит параллели в кинокультуре 1980–1990-х гг., активно эксплуатирующей спектр тем протестной направленности. Мотив столкновения личностей Брока и Венома в экранизациях приобретает комедийный характер. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что в кино образ Венома становится более гибким, понимание героя и героического стало более психологичным.

Ключевые слова

комикс, массовая культура США, экранизация, «Marvel», Веном, пропаганда



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Screen Adaptation of Comics and Transformation of the Cultural Context in the 1980s-2020s

KAZYUCHITS, M. F.

Citation

Kazyuchits, M. F. Screen Adaptation of Comics and Transformation of the Cultural Context in the 1980s-2020s. *Telekinet*, 2024, no. 3(28), pp. 23-30.

About the Contributor

Maksim Kazyuchits, Candidate of Science, Associate Professor, Senior researcher, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-3015-3046>

mkazuchitz@gmail.com

Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak St., Moscow, 129226, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on June 1, 2024; accepted for publication on June 10, 2024.

Abstract

The article examines the interaction of the comic book, its film adaptation and the socio-cultural context, which are aspects of the construction of the symbolic Other in the US popular culture. Using the example of the series of comics about Venom in the late 1980s-1990s and films about Venom in the 2020s, the author identifies specific markers for these periods. A comparison of the literary basis of the Venom comics and its adaptation allows us to identify a number of motives and visual elements that indicate the influence of the 1990s film culture on the original comic. The idea of escapism is given greatest prominence here. The typical motive of a lonely hero (originating from the literary tradition of romanticism) rejected by society or even not fully accepted by superheroes is brought to its logical conclusion in the case of Venom. He is set up as an antagonist. However, the inner conflict of the hero and the popularity of the motive of a society stratified into the ordinary world of the rich and the poor, on the one hand, and the world of “invisible” people, on the other hand, finds parallels in the film culture of the 1980s and 1990s, which actively exploited a range of protest themes. The motive of the clash of Brock and Venom in the film adaptations takes on a comedic character. This indicates that in the cinema the image of Venom becomes more flexible; the understanding of the hero and the heroic has become more psychological.

Keywords

comics, US popular culture, screen adaptation, Marvel, Venom, propaganda

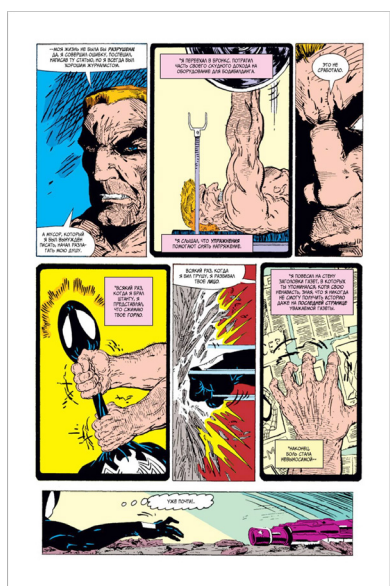
Вопросы, связанные с экранизацией комикса в кино, стали особенно актуальны, начиная с 2010-х гг. на волне кинопроизводства «DC» и «Marvel». Комикс в кино претерпевает неизбежные трансформации, связанные и с нарративом, и системой выразительных средств, и сложившимися жанровыми ожиданиями зрителей, и производственными стереотипами. Вместе с тем и комикс, и его последующие экранизации традиционные являлись одними из эффективных путей конструирования символических образов, определяющих идентичность американской нации. Комиксы, охватывая широкий спектр тем, непосредственно связанных с социальной и политической повесткой, синтетически объединяли их с воображаемыми, ситуациями и явлениями (инопланетное вторжение, гипотетические поступки исторических личностей), что позволило создавать яркие доступные широкой аудитории образы символического Другого, враждебного и дружественного. Экранизация комикса выступила во многом параллельным процессом: аудитория, выросшая на печатной продукции, принимала экранный материал с той или иной долей критицизма. Тем не менее, кейсы современных кинофраншиз по комиксам, охватывают аудитории, в гораздо меньшей степени знакомые с литературным источником и готовыми воспринимать эту литературную основу через кинематографический нарратив, включая и психологизм, и большее число бытовых деталей, и зрелищность и т.д. Одним из последних ярких случаев неприятия такого характерного нарративного элемента литературы и экранных искусств стал «Флэш» (2023). Главный герой в исполнении Э. Миллера, несколько аутичный, надломленный саморефлексией, вряд ли мог соответствовать представлениям поклонников комикса, для которых Флэш навсегда остался светло-русый, уверенно шагнувшим в свое тридцатилетие гетеросексуальным белым американцем, к тому же не представителем синих воротничков или сферы быта и услуг, а квалифицированным специалистом с дипломом, работающим в правоохранительных органах.

Комиксы о Веноме создавались в 1980–1990-е, в окружении киноконтекста, из которого активно заимствовались отдельные элементы. Последующий перенос комикса в кино привел к повторной трансформации элементов, расширив, прежде всего, поле стиливых и нарративных заимствований [Макклауд 2016; Costello 2009]. В то же время комикс традиционно, начиная в особенности в начале холодной войны, выступал одним из наиболее надежных инструментов формирования коллективной и индивидуальной идентичности читателя, рядового американца. Период усталости и разочарований общества во власти, экономический спад и падение продаж печатной продукции, пришедшиеся на 1980-е, хотя до известной степени, однако усилили взаимосвязь комикс и кино.

Проект Веном и в комиксах «Marvel», и в последующих экранизациях относится к тем случаям, когда конечные продукты выпущены сравнительно ограниченным числом (в отличие от комиксов о Бэтмене, Супермене, Мстителях, Человеке-пауке, Флэше, обладающих весьма солидной литературной основой, включающей сотни выпусков за десятки лет, отражавших самые разнородные явления в культуре, обществе и политике Америки, СССР и других стран, наподобие холодной войны, эпохи «разрядки» и др.) [«Враг номер один» 2023; Спутницкая 2023]. В свою очередь это повышает точность выявления некоторых значимых культурных контекстов, которые содержат как комикс, так и экранизации. В частности, позволяет исследовать строение механизма конструирования символического Другого, враждебного и союзника.

Литературный корпус Венома, привлеченный постановщиками фильмов «Веном» (2018) и «Веном-2» (2021), включает серию «Веном: смертоносный защитник» (Venom: Lethal Protector, 1993), «Планета симбиотов» (Planet of the Symbiotes, 1995, 5 выпусков), а также некоторые, прямо не задействованные в кинопроекте комиксы — «Секретные войны» (Secret Wars, 1984–1985, 12 выпусков), «Удивительный Человек-паук» (выпуски 251, 252, 258, 300 и др.) и др.

Как известно, в серии комиксов «Удивительный Человек-паук» [напр., The Amazing Spider-Man. N300] Веном появляется как вполне самостоятельный персонаж, наделенный собственной историей. Действительно, биография Эдди Брока, носителя Венома, изложена дискретно в виде отдельных упоминаний в отдельных выпусках «Удивительный Человек-паук». Человек-паук (The Amazing Spider-Man. N252, 258, 300) использует инопланетянина-симбиота как новый костюм, в котором он прибывает на Землю из другого измерения. В «Удивительный Человек-паук» N251 Человек-паук видит внезапно



возникшее здание и не в силах противостоять желанию войти внутрь. Вход выполнял функцию портала, перенесшего героя «в иную галактику за пределами нашей ничтожной вселенной» [The Amazing Spider-Man, 1988. N251, с. 21].

Этот традиционный прием позволил «Marvel» ввести отдельную, самостоятельную серию, без необходимости создавать новых персонажей — «Секретные войны» [Secret Wars, 1984–1985, 12 выпусков]. Ключевые герои «Marvel» здесь вступили в поединки с Галактусом и Доктором Думом. Кратко авторы поясняют предлагаемые обстоятельства серии: «Потусторонняя сила, находящаяся за пределами их вселенной, перенесла величайших героев и злодеев Земли на таинственную планету, чтобы устроить между ними войну! И теперь пришло время начать первую битву» [Secret Wars. 1984/1985. N2, с. 2]. В восьмом выпуске происходит первая встреча Человека-паука с Веномом, шарообразной массой черного вещества размером с теннисный мяч, которую Питер Паркер именует «дрянью» и, ничтоже сумняшеся, использует ее в качестве нового костюма (Ил. 1).

Начиная с «Удивительный Человек-паук» N252, Человек-паук появляется в новом черном костюме, который, однако, уже в этом выпуске способен самостоятельно перемещаться по комнате и надеваться на своего хозяина. В «Удивительный Человек-паук» N258 под руководством Мистера Эластика (персонаж Супер Четверки) проводится исследование черного вещества костюма. Эластик приходит к выводу: «Человек-паук, до сих пор ты думал, что твой костюм создан из инопланетного материала, обладающего невероятными свойствами. К сожалению, это не так! На тебе высокоразвитый симбиот, разумное существо, которое соединено с тобой физически и психически!» [The Amazing Spider-Man. 1988. N258, с. 15]. В финале этого выпуска симбиот изолирован в особый контейнер-камеру.

Веном-Брок жаждет отомстить Человеку-пауку, поскольку тот косвенно стал виновником профессионального падения журналиста [The Amazing Spider-Man. N300, с. 24–25]. Показательно, что история Эдди Брока излагается в виде пространного монолога: отрицательный персонаж, разъясняет загнанному в угол протагонисту мотивы своей ненависти. Действительно, этот распространенный литературный прием, в том числе и в авантюрном романе, позволяет акцентировать внимание читателя на основных коллизиях сюжетной линии прошлых выпусков. В этом же выпуске использован характерный литературный и фольклорный мотив героев-близнецов, неразличимости протагониста и антагониста: утративший свой традиционный красный костюм Питер Паркер весь в черном и Эдди Брок, слившийся с Веномом, внешне идентичны. При этом в финале возлюбленная Паркера Мэри Джейн символически возвращает ему красный костюм, а черный костюм столь же символично сжигается. Исходя из этого предварительного анализа, очевидно, что один из ключевых аспектов истории о Веноме — нарратив: важны и коллизии, и внутренний и внешний конфликты, и характер героя.

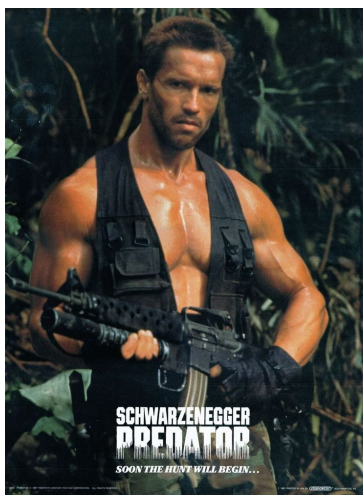
Серия «Смертоносный защитник» (наряду с серией комиксов «Планета симбиотов», откуда был заимствован мотив инопланетного вторжения и ссоры Брока с Веномом), стала главным литературным источником экранизации «Веном» (2018). Анализ сюжетосложения «Смертоносного защитника» и его визуальной структуры позволяет выявить отдельные значимые заимствования из экранной культуры 1990-х, когда создавался графический роман. В первом выпуске, на который приходится экспозиция, Веном и Человек-паук достигли договоренности (первый более не убивает, а второй оставляет первого в покое), которая, однако, нарушается. Показательно, что нарушение происходит со стороны Человека-паука, поскольку он неверно истолковал действия Венома, иными словами, формальная завязка всей серии — типичная для литературы коллизия, в основе которой мотив неузнавания, принятия за другого и пр., известный еще с античности.

Претерпела изменения и иконография Эдди Брока, а также отдельные элементы его биографии. Брок в комиксе «Удивительный Человек-паук» — тяжеловесный, массивный мужичок, с грубо очерченным лицом (Ил. 2). В серии «Смертоносный заступник» иконография Брока включает ряд очень характерных элементов: высокий, но стройный блондин, атлетического сложения, в особенности руки и торс, нередко изображается в майке и джинсах или только в неглиже (трусах, плавках). Последнее обстоятельство, разумеется, недвусмысленно отсылает к субкультуре бодибилдинга и вообще подчеркивает человеческую физическую силу персонажа (Ил. 3). Наибольшее сходство с кинотипажами тех лет у Брока достигается с Д. Лунгреном, который известен как исполнитель ролей таких антагонистов, как Иван Драго («Рокки 4») (Ил. 4). Заметим, что визуальный мотив обнажения персонажей (по ряду причин

Ил. 1. Человек-паук и Веном.

Ил. 2-3. Брок/Веном, изменения образа героя.

Ил. 4. Д. Лунгрэн в роли Ивана Драго.



отсутствующий в экранизациях «Веном», «Веном-2», «Веном-3») — обычное явление для серий «Удивительный Человек-паук», «Смертоносный защитник» и «Планета симбиотов». Герой здесь нередко обнажается, если даже это не обусловлено сюжетом (напр., Человек-паук выходит из душа, см «Планета симбиотов», N4; Человек-паук сбрасывает старый костюм и надевает классический красный, далее следует, в виде силуэтов, любовная сцена с Мэри Джейн, «Удивительный Человек-паук», N300 и др.).

Говоря о типичности подобного облика, в качестве примера можно привести небезызвестную компьютерную игру «Contra» (1988), где также воспроизводится идентичная иконография главных героев (Илл. 5). Другим характерным и возможно источником иконография, в том числе и компьютерные игры, является образ «Голландца» (А. Шварценеггер), главного героя фильма «Хищник» (1987), реж. Дж. Мактирнан, и образ Джона Матрикса (А. Шварценеггер) из «Коммандос» (1985), реж. М. Лестер. Следует обратить внимание, что непосредственно иконография этих образов связана не столько с материалом самих фильмов, сколько с киноплакатами, которые выступали на протяжении ряда лет самостоятельным, по сути, источником конституирующего Другого для нескольких поколений американских зрителей. Характерно, что иконография данных персонажей включает нормативные элементы американского героя и вообще американского героического как конституирующего: милитаризм (оружие, одежда), культуризм, подчеркнутая маскулинность, гетеросексуальность, агрессивность, курение (сигара как опять-таки фаллический символ) и т. д. (Илл. 6-7). Можно, однако, полагать, что данные материалы являются наиболее характерными, но не единственными источниками.

Биография Брока в «Смертоносном заступнике» стала гораздо более подробной. Если в «Удивительном Человеке-пауке» Брок среди прочего говорит, что стал регулярно заниматься со штангой, чтобы усмирить этим свой гнев и обиду, то в «Смертоносном заступнике» журналист оказывается не только титулованным атлетом, но и сыном крупного газетного издателя и интеллектуалом, — полной противоположностью Питеру Паркеру. Во втором выпуске после возобновившейся ссоры с Человеком-пауком Веном оказывается в подземной части Сан-Франциско, то есть буквально проваливается под землю, где сталкивается с сообществом отверженных — нищих, аутсайдеров, которые образовали собственную общину в этом забытом городе. Однако Брока подземные жители не принимают, и он вновь оказывается один. С точки зрения влияния на комикс контекста здесь целесообразно провести параллель с популярной в кинематографе

1980–1990-х гг. темой отверженных, невидимых сообществ. Как правило, этот мотив активно использовался в тех сюжетах, где противопоставлялся мир элитарного сообщества и тех, кто по каким-либо причинам не соответствовал новому порядку вещей. Среди наиболее известных фильмов — «Побег из Нью-Йорка», «Бегущий человек», «Побег из Лос-Анджелеса», «Разрушитель», «Судья Дредд», «Джонни-мнемоник» и др. Интересным вариантом такого сообщества отверженных является поджанр постапокалиптического кино, где, как правило, показан мир будущего, который весь представляет собой деградировавшее в культурном отношении человечество («Безумный Макс», «Безумный Макс 2», «Кровь героев», «Водный мир» и др.).

Одно из важных различий комикса и его экранизации было связано с кардинальным изменением идеи противопоставить два мира: элиты и отверженных. В фильме «Веном» бездомные, над которыми миллионер Дрейк ставил опыты, в сущности живут в том же мире, где и Брок, так же как и мелкие торговцы, к которым журналист заходит за продуктами, — иными словами, фильм воспроизводит реалии мультикультурализма, смешения слоев современного социума Америки. «... Сегодняшний образ американца — смесь разных рас и этносов. Отношения между расами сегодня формирует политика мультикультурализма» [Курилла, с. 292].

В фильме Карлтон Дрейк, глава компании «Фонд жизни» (Life foundation), — в гораздо большей степени изгой не только по своему драматургическому статусу антагониста. Он являет собой пример обладателя несправедливо нажитого капитала, используемого только ради наживы и тщеславия, что несет в итоге опасность всем окружающим, всему социуму. Однако образ миллионера-антагониста в «Веноме» представляет наибольший интерес с точки зрения конструирования символического враждебного Другого внутри американской культуры не только благодаря имплицитной критике капитализма. В комиксе о Веноме Дрейк представлен как типичный WASP, белый, светловолосый арийского типа мужчина, представитель элитарной прослойки общества. Его образ выстраивался на основе антинацистского мотива: «Фонд жизни» объединял миллионеров, внесших каждый свой пай за право жить в подземном городе после ядерного холокоста, что автоматически делало представителей данной элиты представителями элитарной расы и т. д. Показательно, что несмотря на достаточно высокую напряженность во внешнеполитических отношениях России и США в 2018 г., мотив ядерной войны, очевидно, утратил свою актуальность. Поскольку утратило свою актуальность противостояние двух глобальных идеологий. В этой связи образ Дрейка претерпел характерные трансформации. Миллионера сыграл Р. Ахмед, британский актер с пакистанскими корнями, его арабское происхождение, тем не менее, иконографически вполне отчетливо. Также следует принять во внимание, что герой в исполнении Ахмеда — фанатичен, он одержим перемещением населения Земли, его избранных представителей, разумеется, на другие планеты благодаря симбиозу с пришельцами. Из его речевых характеристик следует, что он ведет себя как лидер террористов, толкая адепта-шахида совершить суицид как сакральную жертву. Таков смысл сцены, где Дрейк убеждает первого подопытного по имени Айзек в важности эксперимента скрестить человека и инопланетный организм. Показательно, что сцена эксперимента представлена как буквальное жертвоприношение, иллюстрирующее притчу об Аврааме

Илл. 5. «Contra» (1988)
Илл. 6-7. Типовые постеры к фильмам «Коммандос» и «Хищник», в гл. роли А. Шварценеггер.



и Исааке. Более того, Дрейк убеждает Айзека фактически верить в него, то есть он занимает место бога. «Но меня поразило в этом рассказе поведение вовсе не Авраама, а Исаака. Я понимаю, что моя оценка субъективна, но лично для меня Исаак — настоящий герой этой истории. Посмотри на мир вокруг, и что там: войны, нищета, планета на грани коллапса. Я уверен, что бог давно покинул нас. Эту проблему можем решить только ты и я, и никто больше. Этот час, Айзек, уже настал. Удачи. В этот раз я нас точно не покину». Таким образом, и Дрейк, и «Фонд жизни»

Илл. 8. Р. Ахмед в роли Дрейка

трансформируются: вместо утратившего актуальность мотива ядерного холокоста между СССР и США возникает вполне ожидаемый мотив террористической угрозы для Америки, исходящей от «Глобального Юга», арабо-исламского мира (Илл. 8).

В третьем выпуске Брок-Веном пойман Дрейком. Однако основной объем выпуска посвящен разработке биографии Брока — смерть матери при его рождении, полное равнодушие отца — крупного издателя. Отсутствие заботы в детстве, резюмируется в комиксе, фактически подтолкнуло Брока к профессиональной нечистоплотности и нравственному падению.

В экранизации «Веном» линия отца претерпела наибольшие изменения, де-факто она была полностью изъята сценаристами. В фильме Эдди Брок — селфмейдмен, его журналистский талант, популярность, — все приобретено им самим. Он здесь не стал жертвой собственного тщеславия, наоборот, открыто обвинил Дрейка в нечеловеческих экспериментах и профессиональной нечистоплотности, за что был растоптан веселым миллионером.

Четвертый выпуск посвящен опытам, которые ставит Дрейк, заставляя Венома вегетативно размножаться — посредством звуковой пушки от симбиота отщепляются «семена», которые затем прививаются сотрудникам корпорации «Фонд жизни». В фильме «Веном» этот эпизод подвергся переработке не столько с точки зрения построения, сколько смысла. Гуманистическая компонента была значительно усилена: гораздо более подробно показана бесчеловечность опытов миллионера, для которых тот хватал на улицах бездомных и пытался привить им инопланетную форму жизни. Следует подчеркнуть, что этот социальный, гуманистический мотив стал одним из ключевых аспектов фильма о «Веноме». Так, Брок показан не только как популярный журналист, лидер мнений, но и как человек с чрезвычайно развитой эмпатией. В фильме специально выделено экранное время, чтобы продемонстрировать: у журналиста друзья в разных слоях общества, в том числе и среди бездомных. Таким образом, происходит существенное смещение акцента в основном конфликте в экранизации. В комиксе насилие совершается над самим симбиотом (Веномом), а стремление у Брока защищать всех невинных жителей подземного Сан-Франциско проистекает, скорее, из свойств характера героя и благодарности за краткий, притом не слишком радушный прием. В фильме мотив усилен до личной заинтересованности Брока, потому что Дрейк издевался над теми обездоленными людьми, оказавшимися на обочине жизни, которые и были его знакомыми с улицы.

Научно-фантастическая компонента не претерпела кардинальных изменений. В комиксах «Планета симбиотов» Веном отнюдь не уникален, он один из обитателей планеты, населенной такими же существами, как и он. В комиксе мотив инопланетного вторжения, популярный в кинофантастике США 1950–1960-х, разворачивается в полномасштабный сюжет, отсылающий среди прочего и к «Войне миров» Уэллса. В фильме «Веном» инопланетные формы жизни, симбиоты, попадают на Землю в качестве авангарда, разведывательного отряда и рассматривают планету в качестве не объекта колонизации, а лишь охотничьих угодий. Один из ключевых аспектов фильма, не реализованных в комиксе «Планета симбиотов», — симбиоты достаточно плохо взаимодействуют с людьми, такой союз, как правило, убивает и человека, и симбиота за редчайшими исключениями. В литературной основе, наоборот, слияние симбиота практически с любым гуманоидом и есть способ существования и паразитирования.

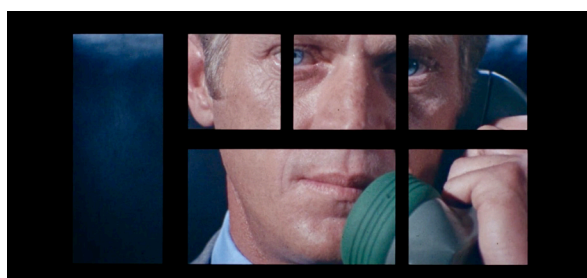
Образ симбиота как жидкой черной массы, которая обволакивает своего носителя, как костюм (они, собственно, и используются Дрейком в комиксе «Смертоносный защитник» как суперкостюмы для охранников), в фильме скорректирован под влияние, по-видимому, телевизионного контента. В экспозиции способ перемещения инопланетянина от одного человека к другому представляет собой достаточно явную цитату из научно-фантастического телесериала «Секретные материалы», где были представлены разнообразные типы пришельцев. Однако инопланетянин в форме «черного масла», разумной субстанции (о нем впервые упоминается в связи с затонувшей американской подводной лодкой) был одним из заметных мотивов сериала. Более того, этот заимствованный мотив воспроизводится в «Веноме» благодаря яркому визуальному элементу-цитате: глаза Брока, ставшего носителем симбиота, на секунду заволакивает черная маслянистая пленка.

Поликадр: между стилем и стилизацией

Поскольку, как правило, комикс (литературная основа) экранизируется, в том числе исходя из популярности, то использование различных отсылок к оригиналу, тем более графическому роману, — явление закономерное. Однако одна из характерных особенностей экранизаций в кино или на телевидении — использование отсылок к гораздо более широкому горизонту источников, чем лишь литературная основа. Еще в 1950-е гг. Р. Барт подчеркивал, что не существует инструментария выявить все источники текста в литературе, в кино и т.д. В этой связи три фильма о Веноме используют весьма широкий горизонт материала для цитирования. Показательно, что ряд элементов, таких как поликадр (полиэкранный), используются как часть стиля и в таком случае выполняют функцию обеспечения достоверности стилизованного решения.

Поликадр на телевидении в 1970-х гг. обычно использовался при создании заставок к программам и в рекламе. Широкую известность приобрела заставка знаменитого телешоу «Американская семья» (American family, 1971-1973), которое стало предтечей реалити-ТВ. Заставка-поликадр проекта «Американская семья» состояла из отдельных планов каждого участника проекта. Каждый такой кадр появлялся из-за рамки, пересекал экран и занимал отведенное место.

В 1990-2000-х гг. поликадр появляется и в авторском, фестивальном кино. Широко известный фильм М. Фиггиса «Тайм-код» (2000) — яркий пример использования множественной кадровой композиции. В фильме действуют несколько героев, каждого из которых снимал отдельный оператор. Экран на протяжении всего фильма разделен на четыре экрана,



действие в каждом кадре поликадра может происходить в одном или разных местах, герои также свободно входят и покидают границы кадра. Съемка проводилась в реальном времени, функции последовательного и параллельного монтажа выполняла множественная композиция кадров.

В тот же период поликадр в телесериалах начинает активно использоваться как часть более сложной стилиевой системы, например как элемент стилизации (голливудского кино, новостных программ). Так, в известном телесериале «24 часа» (2001-2010) телекомпании «Fox» поликадр используется для того, чтобы передать диалог героев по телефону, а также экшн-сцены – перестрелки, захват оперативниками зданий, освобождение заложников (параллельный монтаж) (Ил. 9). В телесериале «CSI: Место преступления Майами» (CSI: Miami, 2002-2012) постановщики, как правило, используют поликадр, чтобы заменить параллельный монтаж и разноракурсную съемку в сценах, где нет активного действия: осмотр следователями места преступления, работа с уликами. Зрителю очень удобно благодаря множественной композиции кадров следить за действиями каждого персонажа, лучше рассмотреть детали. При этом изменяется принцип восприятия: зритель может мысленно «монтировать», группировать отдельные изображения поликадра между собой, а значит, в некотором смысле участвовать в создании художественного образа проекта.

Сегодня поликадр нередко используется для стилизации, как в фильме британского режиссера Г. Ричи «Агенты А.Н.К.Л.» (2015). В кульминационной сцене, где спецслужбы штурмуют укрепленную базу очередного безумного гения с имперскими амбициями, для большей зрелищности использован поликадр. Он

заменяет у Ричи параллельный монтаж и дает возможность постановщику уйти от избитых изобразительных решений.

В первом фильме «Веном» поликадр, широко распространенный в кинематографе 1960-х гг. прием, появляется в сцене, где кратко представлен Эдди Брок как профессиональный репортер (собственно, поликадр — основной элемент визуального дизайна заставки авторской телепрограммы героя «Репортаж Брока») (Ил. 10). На отдельных кадрах поликадра показаны фрагменты из различных выпусков телепередачи. Поскольку поликадр здесь элемент стиля фильма, в целом построенного на многочисленных заимствованиях, то его функция коррелирует с функциями поликадров в отдельных фильмах 1960-х гг.

Так, поликадр в «Афере Томаса Крауна» (1968), как известно, использовался в ряде сцен с целью повысить их зрелищность (ограбление банка). Однако поликадр использовался и для более специфической задачи построить интригу: показать, что главный герой живет двойной жизнью, не является тем, кем желает казаться. В одной из сцен, где вводился главный герой, поликадр включал планы различной крупности Крауна, его обычных действий в рабочем кабинете (Ил. 11). Показанные поликадром, действия и персонаж казались слишком нарочитыми, скрывающими тайную подоплеку и т.д. В «Веноме» едущий к своему начальнику на обсуждение темы нового выпуска Эдди Брок также показан поликадром вместе с фрагментами из своих репортажей, в том числе и о пропавших бездомных на улицах Сан-Франциско. В данном случае поликадр является эквивалентом параллельного монтажа, однако в отличие от последнего, создает избыточную зрелищность сцены, которая слишком незначительна в рамках композиции фильма и формальной логики нарратива. Таким образом, поликадр здесь использован во многом по аналогии с «Аферой Томаса Крауна», чтобы сообщить зрителю: герой одержим идеей раскрыть подлинные причины пропажи бездомных; исчезновение бездомных с улиц не случайно.

Вместе с тем, поликадр как заметный элемент визуального стиля экранного продукта был широко распространен в сегменте информационных телепрограмм 1980-1990-х в США. Поликадр как простое, эффектное решение для сжатого, но концентрированного размещения информации на телеэкране. Его использование во многом было стимулировано распространением компьютерных систем обработки видеоматериалов и генерации изображения в информационном вещании. Наиболее часто поликадр использовался в прямых включениях и инфографике. Включения предполагали взаимодействие ведущего в студии с несколькими корреспондентами (или интервьюируемыми персонажами, экспертами, официальными лицами, очевидцами происшествий и др.). Отдельные кадры видеосигналов с нескольких ПТС размещались в виде поликадра (нескольких кадров) и выполняли функции, в сущности, параллельного монтажа.

Активное использование инфографики реализовывалось в том числе и через создание информационных поликадров-заставок, где использовался, как правило, какой-либо фон (карта страны, герб, фотография какого-либо объекта), на котором размещались отдельные статичные или динамичные видеоматериалы в виде кадров сигналов с отдельных ПТС (в случае прямого включения) или предварительно смонтированных видеоматериалов (нелинейный монтаж) и пр. В этом отношении сама заставка программы Брока, поскольку она обслуживает прием стилизации в фильме, с необходимостью должна быть эстетически достоверной: ее визуальный стиль, дизайн должен однозначно отсылать к привычной зрителю инфографике, оформлению типовых заставок телепрограмм и т.д.

Разбираемая серия комиксов «Смертоносный защитник» представляет интерес не только с точки зрения сравнительного анализа с современными экранизациями или культурным контекстом. Ее драматургическая структура, в том числе композиция, также наглядно демонстрирует и эволюцию самого комикса как вида литературы, способного в полной мере реализовывать

задачи культурной / социальной пропаганды. С точки зрения формального строения сюжета, в финальном шестом выпуске должна была бы завершиться основная линия антагониста Дрейка и созданных им клонов Венома. Однако разрешение этого конфликта приходится на пятый выпуск, где подземную лабораторию, вместе с инопланетными клонами находящуюся глубоко под пустыней Мохаве, собственноручно уничтожает миллионер.

Шестой, заключительный выпуск включает еще одно финальное сражение Венома и Человека-паука с Дрейком, который готовится с помощью взрывчатки уничтожить подземный город и его обездоленных мирных жителей. Интересно, что образ «забытого города», как его называют в тексте комикса, для изгоев общества противопоставляется в этом и других выпусках городу богачей, VIP-клиентов «Фонда жизни», который построил Дрейк. Очевидно, что для 1990-х гг. в массовой культуре США существовало немного источников, где марксистская, протестная риторика все еще могла существовать: два поджанра голливудского кино, которые обычно именуется экопанком и постапокалиптикой. Важен исток образа «Основы жизни» в комиксе: капиталисты оплатили Дрейку создание особых подземных убежищ на случай ядерной катастрофы, — то есть в данном случае эксплуатируется мотив ядерного холокоста, холодной войны и противостояния СССР-США [Окончание]. В фильме «Фонд жизни» — всего лишь детище самого Дрейка, который одержим идеей о мировом господстве.

Заключение

Таким образом, сопоставление литературной основы и ее экранизации комиксов о Веноме позволяет выделить ряд мотивов и визуальных элементов, которые свидетельствуют о влиянии на оригинальным комикс кинокультуры 1990-х гг. Наибольший удельный вес здесь занимает идея эскапизма. Типичный мотив одинокого героя (происходящий в своей основе из героя романтизма), отверженного обществом, или даже не вполне принятого супергероями (ср., напр., отношения Человека-паука и Супер Четверки) в случае Венома доводится до предела. Он позиционируется как *антагонист*, хотя и временно, а в дальнейшем демонстрирует все признаки трикстера. Он, например, становится причиной инопланетного вторжения, гибели невинных людей в «Планете симбиотов».

Показательно, что внутреннее противоречие (мотив весьма распространенный у героев и «Marvel», и «DC») открывает Веному доступ как в мир элитарного общества (из которого происходит Брок), так и в мир изгоев. Небезынтересен тот факт, что даже такая часть имиджа Брока, как майка, имеет почтенную, хотя и не столь давнюю протестную историю. В кино ношение майки, белой, является вызовом нормативной одежде (майка, рубашка и пр.). Белая майка влечет за собой целую серию аттитюдов, которые давно стали клише в культуре и кино: на улицу в майке выходят аутсайдеры, те, кто не принимает существующий порядок вещей. Таковы хорошо известные персонажи-бунтари Расти Джеймс («Бойцовая Рыбка», 1983), герой без имени/рассказчик («Бойцовский клуб», 1999) и др.

Мотив создания суперсолдат, охранников для «Фонд жизни» при помощи симбиотов трансформируется в экранизации в мотив обретения вечной, по сути, жизни в союзе с инопланетянином. Данный мотив становится основой договора между Дрейком и старшим симбиотом. Холокост человечества, однако, остается, изменив свою подоплеку: элита покупает себе возможность выжить не в ходе ядерной войны, но в ходе инопланетного вторжения. Такое изменение говорит о деполитизации нарратива и персонажей, по крайней мере в «Веноме», утрате значимости риторики холодной войны.

Изменился в экранизации и символический враждебный Другой. Дрейк из комикса представлял наследие холодной войны, отягощенное Второй мировой войной (нацизм). Однако Дрейк в исполнении Ахмета — типичный продукт Америки эпохи «культурных войн», единой гражданской нации, внутренне, однако, дифференцированной на изолированные сообщества. Единственный маркером антагониста в его облике становится иконологическое сходство в представителем арабо-исламского мира. Данный аспект получает разработку в фильме через идеи фанатизма, проецирования религиозных или около религиозных воззрений на обыденную жизнь, в том числе и на научную деятельность.

Эдди Брок в фильмах все сильнее проявляет функции трикстера: лишь он имеет возможность перемещаться между этими группами/сообществами. Более того, в силу обретенного симбиоза он утрачивает свое собственное социальное положение и, вероятно, никогда не обретет вновь. Герой сам отчетливо констатирует данное обстоятельство, отвечая в финале на вопрос бывшей возлюбленной, что не планирует, несмотря на возможность, восстановить свою авторскую программу на ТВ. Не меньший интерес представляет и демонстрация в фильме процесса стремительной утраты персонажем своего социального статуса. Если в комиксе социальное аутсайдерство Брока — результат его ненадлежащего проступка, то в фильме — результат нормативного аттитюда (герой проявил гражданскую позицию и профессионализм, задав Дрейку провокационный вопрос о многочисленных скандалах и исках, сопровождавших деятельность «Фонда жизни»). В фильме уделено специальное экранное время для показа того, что теряет Брок и как реагирует на потери: работа, невеста, жилье, друзья и т.д. В то же время в фильме он не стремится отомстить Дрейку, поскольку, несмотря на утраты, продолжает следовать социальным нормам. В комиксе же Брок сохраняет литературные в своем истоке, по всей видимости, традиции романтического героя: одержим идеей реванша, мести Человеку-пауку, которого винит в своем падении.

Двойственность героя, как и популярность мотива общества, стратифицированного на обычный мир богатых и бедных и мир людей «невидимых», находят параллели в кинокультуре 1980-х, и особенно 1990-х, активно эксплуатировавшей спектр тем протестной направленности. Мотив внутренних противоречий у Брока-Венома, раскола его личности, безусловно, вполне отчетливо выписан в комиксе. Однако в экранизациях, особенно во второй части, данный мотив приобретает нарочитый, комедийный характер. Противоречия двух личностей, Брока и Венома, показаны не в боевой обстановке, а повседневных буднях, что приводит к ряду комических положений, граничащих с буффонадой. Последнее может свидетельствовать об имплицитной оценке места подобного героя как символического Другого в реалиях современного американского общества. Данная тенденция получает дальнейшее развитие и в третьей части франшизы «Веном: последний танец» (Venom: The Last Dance, 2024): герой в полной мере становится аутсайдером, изгоем. Недвусмысленно свидетельствует об этом его внешний облик: Брок, что называется, опростился, к многодневной щетине прибавился откровенно эпатажный костюм, по которому героя можно принять за типичного американца-туриста (шорты, гавайская рубашка, шлепанцы), неумеренное употребление безвкусных алкогольных коктейлей и т.д. Байронические персонажи традиционно имели свои ниши в американской

литературе или в кинематографе: в «крутом детективе», наподобие Майка Хаммера или Филипа Марлоу; различные одинокие стрелки-мстители (например, персонаж Джона Уэйна в фильме «Искатели», 1956). Однако столь разительная трансформация типичного амбивалентного героя-изгнанника в шута, плута, аутсайдера свидетельствует об активных процессах поиска символических Других, конституирующих и нет [Campbell], в современном американском социуме и массовой культуре. Однако всякие романтические истоки в образе героя, по-видимому, в рамках этой новой повестки оцениваются критически и рассматриваются как безусловное отклонение от нормы, достойное осмеяния. Трагуемый таким образом герой, является символическим Другим для американского социума, но отнюдь не конституирующим Другим, отношение к Броку/Веному остается неопределенным.

Литература

- «Враг номер один» — «Враг номер один» в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / под ред. О. В. Рябова. М.: Аспект Пресс, 2023. 397 с.
- Курилла — Курилла И. И. Американцы и все остальные: истоки и смысл внешней политики США. М.: Альпина Паблишер, 2024. 318 с.
- Макклауд — Макклауд С. Понимание комикса. М.: Белое яблоко, 2016. 216 с.
- Окончание — Окончание холодной войны в восприятии современников и историков: 1985–1991 / Под ред. О. В. Павленко, В. И. Журавлевой. М.: РГГУ, 2021. 300 с.
- Спутницкая 2023 — Спутницкая Н. Ю. Образ врага и метафоры холодной войны в киносажке СССР и героическом комиксе США 1960–1963 гг. // Новый исторический вестник. 2023. № 2. С. 100–119.
- The Amazing Spider-Man. 1988. N251.
- The Amazing Spider-Man. 1988. N252.
- The Amazing Spider-Man. 1988. N258.
- The Amazing Spider-Man. 1988. N300.
- Campbell — Campbell D. *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity*. Manchester: Manchester University Press, 1992. 320 с.
- Costello — Costello M. J. *Secret identity crisis: Comic books and the unmasking of Cold War America*. L.: Bloomsbury Academic & Professional, 2009. 289 p.
- Secret Wars. 1984/1985. N2.
- Sputnitskaya 2024 — Sputnitskaya N. Yu. The USSR State Leader in the U. S. Superhero Comic Strips in the 1980s: Constructing and Broadcasting Stereotypes About “Russians” in the Historical Context of the Cold War. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations], 2024, vol. 29, no. 1, pp. 55–76.
- Venom: Lethal Protector. 1993. N1–6.

References

- “*Vrag nomer odin*” v simvolicheskoi politike kinematografii SSSR i SShA perioda kholodnoi voiny / pod redaktsiey O. V. Ryabova [“Enemy number one” in the symbolic politics of the cinematographies of the USSR and the USA during the Cold War]. Moscow, Aspect Press, 2023, 397 p.
- Makklaud, S. *Ponimanie komiksa* [Understanding the Comic]. Moscow, Below yabloko, 2016, 216 p.
- Okonchanie kholodnoi voiny v vospriyatii sovremennikov i istorikov: 1985–1991* / Pod redaktsiey O. V. Pavlenko, V. I. Zhuravlevoi [The end of the Cold War in the perception of contemporaries and historians: 1985–1991]. Moscow, RGGU, 2021. 300 p.
- Sputnitskaya, N. Yu. *Obraz vruga i metafory kholodnoi voiny v kinoskazke SSSR i geroicheskom komikse SShA 1960–1963 gg.* [The image of the enemy and the metaphors of the Cold War in the USSR film story and the heroic comic strip of the USA 1960–1963] *Novyi istoricheskii vestnik*, 2023, no 2, p. 100–119.
- The Amazing Spider-Man, 1988, no. 251.
- The Amazing Spider-Man, 1988, no. 252.
- The Amazing Spider-Man, 1988, no. 258.
- The Amazing Spider-Man, 1988, no. 300.
- Campbell, D. *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity*. Manchester, Manchester University Press, 1992. 320 p.
- Costello, M. J. *Secret identity crisis: Comic books and the unmasking of Cold War America*. London, Bloomsbury Academic & Professional, 2009. 288 p.
- Secret Wars, 1984/1985, no. 2.
- Sputnitskaya, N. Yu. The USSR State Leader in the U. S. Superhero Comic Strips in the 1980s: Constructing and Broadcasting Stereotypes About “Russians” in the Historical Context of the Cold War. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations], 2024, vol. 29, no. 1, pp. 55–76.
- Venom: Lethal Protector, 1993, no. 1–6