

# Приложение. О Бэтмене и проблеме учредительной власти

*В приложении я помещаю этот материал, посвященный, на первый взгляд, фильму Кристофера Нолана «Темный рыцарь: Возрождение легенды». Он представляет собой длинную версию статьи, которая была опубликована под названием *Super Position* в журнале *The New Inquiry* в 2012 году и в которой подробно рассматриваются вопросы суверенитета и популярной культуры, затронутые в третьем очерке этой книги. Там я отмечал, что есть три исторически независимых элемента, которые, на мой взгляд, слились в нашем понимании «государства»; я назвал их суверенитетом, администрацией и (героической) политикой. Однако в очерке мои мысли о суверенитете не получили развития, поэтому я подумал, что читателю может быть интересно прочитать дальнейшие рассуждения на эту тему, изложенные в таком же широком, полемическом ключе.*

В субботу, 1 октября 2011 года, полиция Нью-Йорка арестовала семьсот активистов «Захвати Уолл-стрит», пытавшихся пройти маршем по Бруклинскому мосту. Мэр Блумберг оправдал эти действия тем, что протестующие препятствовали дорожному движению. Пять недель спустя все тот же мэр Блумберг перекрыл близлежащий мост Куинсборо ради съемок последней части трилогии Кристофера Нолана о Бэтмене «Темный рыцарь: Возрождение легенды».

Многие обратили внимание на этот парадокс.

Несколько недель назад я пошел посмотреть этот фильм с несколькими друзьями из «Захвати Уолл-стрит», многие из которых были арестованы на мосту в октябре. Мы все знали, что эта картина была, по сути, образчиком пропаганды, направленной против нашего движения. Нас это не беспокоило. Мы отправились в кино, надеясь, что нас этот факт развлечет, как может развлечь человека, не являющегося ни расистом, ни нацистом, просмотр «Рождения нации» или «Триумфа воли». Мы ожидали, что фильм окажется враждебным и даже оскорбительным. Но никто из нас не ожидал, что все будет настолько плохо.

\*\*\*

Здесь я хочу поразмышлять о том, что именно сделало эту картину такой отвратительной. Потому что, как ни странно, это важно. Мне кажется, в понимании многих вещей – фильмов, насилия, полиции, самой природы государственной власти – можно продвинуться, просто попытавшись разобраться в том, чем так плох «Темный рыцарь».

Одна из проблем, на мой взгляд, сразу бросается в глаза. Фильм действительно представляет собой образец пропаганды против «Захвати Уолл-стрит». Кто-то продолжает это отрицать. Режиссер Кристофер Нолан без устали твердил, что сценарий был написан еще до того, как появилось движение, и заявлял, что источником вдохновения при создании знаменитых сцен оккупации Нью-Йорка (Готэма) на самом деле послужил рассказ Диккенса о Французской революции, а не сообщения о движении «Захвати Уолл-стрит». Я считаю это лукавством. Всем известно, что в процессе производства голливудских кинокартин сценарии постоянно переписываются, зачастую настолько серьезно, что в них не остается ничего от изначального текста; кроме того, когда речь заходит о посыле, даже такие детали, как место съемок («Ой, а давайте копы будут стоять перед последователями Бэйна прямо напротив Нью-Йоркской фондовой биржи!») или незначительная правка слов («Давайте вместо “установить контроль” предложим “захватить”»), могут все сильно изменить.

Кроме того, злодеи действительно оккупируют Уолл-стрит и нападают на фондовую биржу.

Я хочу сказать, что именно это желание значимости, именно тот факт, что авторы картины не побоялись затронуть ключевые современные проблемы, и губят его. Это тем более грустно, что в двух первых фильмах трилогии – «Бэтмен: Начало» и «Темный рыцарь» – были поистине красноречивые моменты. Сняв их, Нолан показал, что он может рассказать кое-что интересное о человеческой психологии, и в особенности о соотношении творчества и насилия (трудно представить успешный боевик, в котором режиссер об этом бы не говорил). Фильм «Темный рыцарь: Возрождение легенды» еще более амбициозен. В нем затрагиваются масштабные темы современности. Но в итоге сюжет спотыкается и становится бессвязным.

С одной стороны, такие моменты могут быть поучительными, поскольку служат своего рода окном, возможностью задуматься над тем, о чем на самом деле рассказывают истории о супергероях и кто эти супергерои. Это, в свою очередь, помогает нам ответить на другой вопрос: в чем вообще причина взрывного роста популярности таких фильмов – настолько стремительного, что иногда кажется, будто картины со спецэффектами, созданные по мотивам комиксов, вытесняют научную фантастику (считающуюся основным жанром голливудских блокбастеров) почти так же быстро, как в 1970-е годы фильмы о полицейских сместили вестерны с пьедестала главного жанра боевиков?

Почему в ходе этого процесса знакомые супергерои вдруг наделяются сложным внутренним содержанием – показываются их нравственные кризисы, тревоги, сомнения в себе, семейная история, эмоциональная двусмысленность? Или почему (это столь же справедливо, хотя и менее заметно) сам факт того, что у них появляется душа, словно вынуждает их выбирать и какую-то четкую политическую ориентацию? Можно сказать, что впервые это произошло не с персонажами комиксов, а с Джеймсом Бондом, который в своем традиционном

воплощении, как полная противоположность гениальных злодеев, всегда был кинематографической версией одного и того же. «Казино “Рояль”» придало Бонду психологическую глубину. И уже в следующем фильме Бонд спасал общины боливийских индейцев от злонамеренных транснациональных приватизаторов воды.

«Человек-паук» двинулся влево так же, как Бэтмен двинулся вправо. В каком-то смысле это оправданно. Супергерои – производные своих исторических корней. Супермен – это мальчик, уехавший со своей фермы в годы Депрессии; Бэтмен – плейбой-миллиардер, порождение военно-промышленного комплекса, появившегося, как и он, в начале Второй мировой войны; Питер Паркер – это продукт 1960-х годов, умник из рабочей семьи, выходец из Куинса, которому попало в кровь что-то странное. Но и в этом случае в последнем фильме подтекст становится на удивление явным («Ты не мститель, – говорит полицейский, – ты анархист!»): особенно в развязке, когда Человека-паука, раненного полицейской пулей, спасает дюжина крановщиков с Манхэттена, которые, в порыве рабочей солидарности, бросают вызов городским порядкам и мобилизуются, чтобы помочь ему. Фильм Нолана был наиболее амбициозным с политической точки зрения, но вместе с тем и самым унылым. Не потому ли, что жанр супергероев не поддается правой риторике?

Разумеется, в прошлом критики культуры к такому выводу не приходили.

\*\*\*

Так что мы можем сказать о политике жанра произведений про супергероев?

Представляется разумным начать с просмотра книг комиксов, поскольку именно от них берет начало все остальное (телешоу, мультфильмы, блокбастеры). Комиксы про супергероев изначально были феноменом середины столетия. И как все явления поп-культуры середины столетия, они носят преимущественно фрейдистский характер. Иными словами, если популярная фантастика говорит что-нибудь о человеческой природе или о мотивах человеческих поступков, то стоит ожидать, что в ней будет проявляться некий поп-фрейдизм. Иногда он даже становится явным, как в «Запретной планете» с ее «монстрами из подсознания». Обычно это просто подтекст.

Умберто Эко однажды заметил, что истории комиксов устроены примерно так же, как мечты; один и тот же базовый обсессивно-компульсивный сценарий повторяется вновь и вновь; ничего не меняется; фоном, на котором разворачиваются истории, может быть Великая депрессия, Вторая мировая война или благополучные послевоенные годы, но герои, будь то Супермен, Чудо-женщина, Зеленый Шершень или Доктор Стрэндж, словно пребывают в вечном настоящем, никогда не стареют и всегда остаются прежними. Базовый сценарий принимает следующий вид: плохой парень – бандитский главарь, чаще могущественный суперзлодей – намеревается осуществить проект покорения и уничтожения мира, кражи, вымогательства или мести. Герой узнает об опасности и понимает, что происходит. Преодолев испытания и трудности, герой в последний момент расстраивает планы злодея. Мир возвращается к нормальной жизни до тех пор, пока в следующем эпизоде не происходит ровно то же самое.

Не нужно быть гением, чтобы понять, о чем здесь идет речь. Герои совершенно реакционны. Термин «реакционный» я понимаю в буквальном смысле: они просто реагируют на события; у них нет их собственных проектов (или, если точнее, у них как персонажей нет собственных проектов. Супермен, возможно как Кларк Кент, постоянно пытается достичь сексуальной близости с Лоис Лейн и постоянно терпит неудачи. Как Супермен он совершенно реакционен). Действительно, кажется, что супергерои полностью лишены воображения. Брюс Уэйн, владея всеми деньгами мира, способен лишь пустить их на разработку еще более высокотехнологичного оружия или пожертвовать на благотворительность. Точно так же Супермену как будто никогда не приходит в голову, что он мог бы покончить с голодом в мире или высечь в горах свободные волшебные города. Супергерои почти никогда не создают и ничего не строят. Злодеи, напротив, неутомимы в своем творчестве. Они полны планов, проектов и идей. Разумеется, предполагается, что мы сначала, толком того не осознавая, ассоциируем себя со злодеями. В конце концов, они развлекаются по полной программе. Потом мы, конечно, чувствуем за это вину и отождествляем себя с героем и веселимся еще больше, наблюдая за тем, как Супермен загоняет подсознание под контроль.

Конечно, когда вы начинаете утверждать, что в книге комиксов есть какой-то посыл, вы, вероятно, услышите обычные возражения: «Да это просто дешевые формы развлечений! Они пытаются объяснить нам что-либо относительно человеческой природы, политики или общества не больше, чем, скажем, колесо обозрения». И конечно, до определенной степени так и есть. Популярная культура существует не для того чтобы убеждать кого-либо в чем-либо. Она нужна ради получения удовольствия. И все же, если присмотреться, можно заметить, что большинство проектов в сфере популярной культуры, как правило, превращают само удовольствие в разновидность спора. Фильмы ужасов служат особенно грубым примером того, как это работает. Фабула таких картин обычно построена на истории какого-либо проступка и наказания – в сценариях слэшеров, являющихся, возможно, самым чистым, урезанным, наименее тонким примером этого жанра, вы всегда увидите одно и то же развитие сюжета. Как давно отмечала Кэрл Кловер в своем фундаментальном исследовании «Мужчины, женщины и бензопилы», аудиторию сначала негласно побуждают отождествлять себя с монстром (камера буквально показывает точку зрения злодея), когда он кромсает на куски «плохих девчонок», и лишь затем дается взгляд на ситуацию глазами андрогинной героини, которая, в конце концов, его уничтожает. В основе сценария всегда лежит простая история проступка и наказания: плохие девчонки грешат, занимаются сексом, не сообщают о происшествии, виновники которого скрываются, возможно они всего лишь противные тупые подростки; в результате им выпускают кишки. Затем хорошая девушка-девственница выпускает кишки виновнику. Все очень нравственно и по-христиански. Грехи, вероятно, не так уж масштабны, и наказание им совершенно не соответствует, но главный посыл таков: «Конечно, они этого заслуживают; все мы этого заслуживаем; какими бы цивилизованными мы ни казались извне, внутри мы развращены и порочны. Доказательство? Да посмотрите на себя? Разве вы не порочны? Если это не так, то почему вы наслаждаетесь просмотром этой садистской галиматьи?»

Вот что я имею в виду, когда говорю, что удовольствие – это разновидность спора.

По сравнению с этим комиксы о супергероях выглядят довольно невинно. Во многом так и есть. Если комикс просто рассказывает нескольким подросткам, что каждый испытывает стремление к хаосу и беспределу, но в конечном счете такие помыслы нужно контролировать, то политические последствия не будут выглядеть слишком мрачно. Прежде всего потому, что этот посыл несет в себе здоровую дозу двойственности, так же как это происходит со всеми героями современных боевиков, которые тратят так много времени на уничтожение торговых центров и тому подобных заведений. Большинству из нас хотелось бы хотя бы раз в жизни разнести вдребезги банк или ТЦ. Ведь, как говорил Бакунин, «страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть».

И все же, на мой взгляд, есть основания полагать, что, по крайней мере в случае большинства супергероев из комиксов беспредел ведет к очень консервативным политическим последствиям. Для того чтобы понять почему, мне придется сделать небольшое отступление на тему учредительной власти.

\*\*\*

Разодетые супергерои в конце концов побеждают преступников во имя закона – даже если зачастую сами действуют за рамками правосудия. Однако в современном государстве сам статус закона представляет собой проблему. Причиной этого является базовый логический парадокс: ни одна система не умеет себя генерировать. Ни одна власть, способная создать систему законов, не может быть ими связана. Поэтому закон должен проистекать откуда-то еще. В Средние века решение было простым: законный порядок являлся творением Бога, который, как более чем ясно дает понять Ветхий завет, не связан законами или какой-нибудь заметной системой нравственности (опять-таки это вполне понятно: если вы создаете нравственность, вы, по определению, не можете быть ею связаны). А если и не непосредственно Богом, то освященной Богом властью королей. Английские, американские и французские революционеры все это изменили, введя понятие народного суверенитета и провозгласив, что власть, некогда принадлежавшая королям, теперь находится в руках субъекта, названного «народом». Это сразу же породило логическую проблему, потому что «народ» – по определению, группа индивидов, объединенных тем фактом, что они связаны неким набором законов. Так как они могли создать эти законы? Когда данный вопрос был впервые поднят после Английской, Американской и Французской революций, ответ казался очевидным: законы были сотворены посредством самих этих революций. Но это породило новую проблему. Революции представляют собой нарушение закона. Совершенно незаконно братья за оружие, свергать правительство и устанавливать новый политический порядок. Ничто не может быть более незаконным. Кромвель, Джефферсон или Дантон были повинны в предательстве, согласно законам, при которых они выросли, равно как они были бы виновны, если бы они попытались сделать то же самое при созданных ими режимах, скажем, на двадцать лет позже.

Так что законы рождаются из незаконной деятельности. Это делает фундаментально противоречивым само понятие современного правительства, которое предполагает, что государство обладает монополией на правомерное использование насилия (только полиция, тюремная охрана или должным образом уполномоченные сотрудники частных охранных

предприятий обладают правом избить вас). Полиция может применять насилие потому, что обеспечивает соблюдение закона; закон правомерен, так как своими корнями уходит в конституцию; конституция легитимна вследствие того, что проистекает от народа; народ создал конституцию путем незаконных насильственных действий. Отсюда следует очевидный вопрос: как объяснить разницу между «народом» и беснующейся толпой?

Очевидного ответа на него нет.

Традиционный подход заключается в том, чтобы отгораживаться от этой проблемы так долго, насколько это возможно. Ход рассуждений обычно таков: эпоха революций завершилась (возможно, за исключением отсталых стран вроде Габона или Сирии); теперь мы можем преобразовывать конституцию и нормы права законными методами. Это, разумеется, означает, что базовые структуры никогда не изменятся. Результаты этого мы можем наблюдать в Соединенных Штатах, по-прежнему сохраняющих такую архитектуру государства с его коллегией выборщиков и двухпартийной системой, которая хотя и была довольно прогрессивной в 1789 году, теперь представляется всему остальному миру политическим аналогом амишей, все еще едущих на двуколках, запряженных лошадьми. Это также означает, что в основу легитимности всей системы мы кладем согласие народа, несмотря на тот факт, что народ, мнение которого по этому вопросу спросили один-единственный раз, жил двести с лишним лет назад. По крайней мере, в Америке этот «народ» давным-давно умер.

После этого мы перешли от ситуации, в которой право создавать законный порядок происходит от Бога, к ситуации, в которой оно проистекает от вооруженной революции, а затем от элементарной традиции – «таковы обычаи наших предков, кто мы такие, чтобы сомневаться в их мудрости?» (и разумеется, немало американских политиков дают понять, что на самом деле они бы хотели вернуться к Богу).

Как я сказал, так эти вопросы рассматриваются в традиционном ключе. Для радикальных левых и для авторитарных правых проблема учредительной власти животрепещуща, но они занимают диаметрально противоположные позиции по фундаментальному вопросу насилия. Левые, наученные катастрофами XX века, в большинстве своем ушли от восхваления революционного насилия, предпочтя ему ненасильственные методы сопротивления. Те, кто действует во имя чего-то более возвышенного, чем закон, могут так поступать именно потому, что они не ведут себя, как беснующаяся толпа. С другой стороны, для правых – и это было так с момента становления фашизма в 1920-е годы – сама мысль о том, что в революционном насилии есть что-то особенное, отличающее его от обычного преступного насилия, не более чем лицемерная чепуха. Насилие есть насилие. Но это не означает, что беснующаяся толпа не может быть «народом», потому что насилие – это в любом случае подлинный источник закона и политического порядка. Любое успешное применение насилия представляет собой форму учредительной власти. Именно поэтому, как отмечал Вальтер Беньямин, мы не можем не восхищаться «великими преступниками»: ведь, как гласило множество киноафиш в разные годы, «они устанавливают свои законы». В конце концов, любая криминальная организация всегда начинает разрабатывать собственные – причем зачастую довольно сложные – внутренние правила и нормы, необходимые для того, чтобы контролировать то, что в противном случае было бы слепым насилием. Но, с точки зрения

правых, закон только этим и является – средством контроля над самим насилием, которое его создает и при помощи которого обеспечивается его соблюдение.

Это помогает понять сходство между преступниками, криминальными бандами, правыми политическими движениями и вооруженными представителями государства, которое при рассмотрении с иных точек зрения зачастую вызывает удивление. В конце концов, все они говорят на одном языке. Они внедряют собственные правила на основе насилия. В результате у таких людей обычно схожие политические воззрения. Хотя Муссолини уничтожил мафию, итальянские мафиози по-прежнему его боготворят. В бедных иммигрантских кварталах Афин в наши дни тесно сотрудничают криминальные боссы, фашистские группировки и полиция. Действительно, в этом случае имелась очевидная политическая стратегия: столкнувшись с перспективой народных восстаний против правительства правых, полиция сначала лишила кварталы защиты от иммигрантских банд, а затем начала негласно поддерживать фашистов. (Результатом стал быстрый рост популярности откровенно нацистской партии. Сообщалось, что примерно 50 % греческих полицейских проголосовали за нацистов на последних выборах.) Но именно так и действует политика правых. По их мнению, в пространстве, где консолидируются различные насильственные силы, действующие за рамками закона (или, в случае полиции, с трудом в этих рамках помещающиеся), могут возникнуть новые формы власти, а затем и новые порядки.

\*\*\*

Так что у всего этого общего с разодетыми супергероями? Да всё. Ведь именно в этом пространстве обретаются супергерои и суперзлодеи. Это фашистское, по сути своей, государство, где обитают лишь гангстеры, самозванные диктаторы, полиция и убийцы, причем границы между ними очень расплывчаты. Иногда копы соблюдают закон, иногда они продажны. Порой сама полиция прибегает к самосуду. Когда-то она преследует супергероя, иногда смотрит на его действия сквозь пальцы, когда-то помогает. Злодеи и герои периодически объединяются. Силовые линии постоянно меняются. Если и появляется что-то новое, то только посредством такого изменения соотношения между силами. Ничего больше здесь нет, потому что в мире комиксов DC или Marvel Бог или Народ просто не существуют.

Если есть потенциал для учредительной власти, то он может обеспечиваться только теми, кто применяет насилие. И действительно, если суперзлодеи и злые гении не просто мечтают совершить идеальное преступление или побаловать себя случайными актами террора, они всегда планируют установить свой мировой порядок того или иного рода. Конечно, если бы Красный Череп, Канг Завоеватель или Доктор Дум когда-нибудь сумели захватить планету, очень быстро был бы разработан новый свод законов. Это были бы не очень хорошие законы. Их создатель, без сомнения, не считал бы себя связанным ими. Но возникает ощущение, что в любом случае их соблюдение навязывалось бы довольно жестко.

Супергерои сопротивляются такой логике. Они не хотят завоевывать мир – просто потому, что они не одержимы манией или не безумны. В результате они паразитируют за счет злодеев так же, как полиция паразитирует за счет преступников: без них они лишились бы

смысла существования. Они остаются защитниками юридического и политического порядка, который взялся словно из ниоткуда и который, каким бы несовершенным или деградировавшим он ни был, нужно защищать, потому что единственная альтернатива ему намного хуже.

Они не фашисты. Они просто обычные приличные сверхмогущественные люди, живущие в мире, где фашизм – это единственная политическая перспектива.

\*\*\*

Мы можем спросить, почему развлечение, основанное на таком специфическом понимании политики, появилось в Америке в первой половине XX века, ровно тогда же, когда в Европе набирал силу настоящий фашизм? Было ли оно своего рода фантастическим американским эквивалентом фашизма? Не совсем. Дело не только в том, что фашизм и супергерои явились продуктами схожих исторических условий: на чем зиждется социальный порядок, когда отвергается сама идея революции? И самое главное, что происходит с политическим воображением?

Начать здесь можно с анализа того, кто является целевой аудиторией комиксов о супергероях. Это в первую очередь белые мальчики и подростки. То есть индивиды, которые находятся на таком этапе своего жизненного пути, когда у них максимально развито воображение и им присуща хотя бы толика бунтарства; в то же время их готовят к тому, что в будущем они займут ответственные должности, станут отцами, шерифами, мелкими предпринимателями, управленцами средней руки, инженерами. И что они вынесут из этих бесконечно повторяющихся драм? Ну, во-первых, что воображение и бунтарство ведут к насилию; во-вторых, что насилие, как и воображение и бунтарство, это очень весело; в-третьих, что насилие должно быть направлено против любого избытка воображения и бунтарства, иначе все пойдет наперекосяк. Их нужно сдерживать! Вот почему если супергерои и могут обладать воображением, то оно может распространяться только на внешний вид их одежды, автомобилей, возможно домов и различных аксессуаров.

Именно в этом смысле сюжетная логика историй о супергероях глубоко и сугубо консервативна. В конечном счете разница в мировоззрении между левыми и правыми распространяется и на отношение к воображению. Левые всегда приветствуют творчество и, если говорить шире, производство, способность делать новые вещи и устанавливать новое социальное устройство. Это источник любой реальной ценности в мире. Правые считают все это опасным и пагубным. Стремление создавать в какой-то степени разрушительно. Такого рода восприятие было характерно для популярного фрейдизма той эпохи: подсознание считалось двигателем психики, но в то же время было безнравственным; его освобождение привело бы к оргии разрушения. Это и отличает консерваторов от фашистов. И те и другие согласны с тем, что освобожденное воображение ведет лишь к насилию и разрушению. Консерваторы готовы защищать нас от такой перспективы. Фашисты согласны выпустить его на волю в любом случае. Подобно Гитлеру, они стремятся быть великими художниками, рисующими при помощи умов, крови и мускулов человечества.

Это означает, что греховным наслаждением для читателя становится не только хаос, но и сам факт наличия фантазии. И хотя мысль о том, что любой художественный жанр, по сути, предупреждает об опасностях человеческого воображения, может показаться странной, она объясняет, почему в спокойные 1940-е и 1950-е годы у всех было смутное ощущение, что читать о них не очень прилично. Она также объясняет, почему в 1960-е годы они вдруг стали казаться настолько безобидными, что смогли появиться глупые и пошлые телевизионные шоу вроде сериалов о Бэтмене в исполнении Адама Уэста или мультфильмов о Человеке-пауке по субботам утром. Если их посыл заключался в том, что в бунтарском воображении нет ничего плохого до тех пор, пока оно не затрагивает политику и распространяется лишь на сферу потребления (опять-таки на одежду, машины и аксессуары), то этот посыл могли подхватить даже исполнительные продюсеры.

\*\*\*

Мы можем сделать следующий вывод: классический комикс говорит о политике (рассказывает о безумцах, пытающихся захватить мир), повествует о психологии и личностях (о преодолении опасностей бунтарской юности), но в конечном счете все же является политическим<sup>171</sup>.

Если это так, то новые фильмы о супергероях представляют собой полную противоположность. Они говорят о психологии и личностях, повествуют о политике, но в конечном счете все же рассказывают о психологии и личностях.

Гуманизация супергероев зародилась не в фильмах. Она началась в 1980-е и 1990-е годы в самом жанре комиксов с «Темного рыцаря: Возрождение легенды» Фрэнка Миллера и «Хранителей» Алана Мура – это был поджанр того, что можно назвать супергеройским нуаром. В те времена картины о супергероях все еще основывались на традиции 1960-х, как в «Супермене» (в главной роли – Кристофер Рив) или в «Бэтмене» (в главной роли – Майкл Китон). Однако позднее поджанр нуара, который всегда, пусть лишь отчасти, черпал вдохновение в кинематографе, дошел и до Голливуда. Можно сказать, что кинематографического пика он достиг в фильме «Бэтмен: Начало», первом из трилогии Нолана. В этом блокбастере Нолан, по сути, задается вопросом: «А что если бы кто-то вроде Бэтмена действительно существовал? Что бы тогда происходило? Что случилось бы, если бы уважаемый член общества решил переодеться летучей мышью и шнырять по улицам в поисках преступников?»

Неудивительно, что психоделические наркотики здесь играют важную роль, равно как и серьезные психические проблемы, и странные религиозные культы.

Любопытно, что комментаторы этого фильма никогда не обращают внимания на тот факт, что в картинах Нолана Брюс Уэйн – откровенный психопат. Сам по себе он практически неадекватен, неспособен завязывать дружбу или испытывать романтическую привязанность, интересуется работой, только если она как-либо потворствует его нездоровым устремлениям. Герой настолько не в себе и фильм настолько очевидно рассказывает о его борьбе с безумием, что нет никакой проблемы в том, что злодеи – это

просто череда придатков его Я: Ра'с аль Гул (плохой отец), преступный босс (успешный предприниматель), Пугало (который сводит предпринимателя с ума). Ни в одном из них нет ничего привлекательного. Но это не важно – все они лишь кусочки расколотого разума героя. В результате мы не должны себя отождествлять со злодеем, а затем пропитываться ненавистью к самим себе; мы можем просто наслаждаться тем, как Брюс делает это за нас.

Очевидного политического посыла здесь тоже нет.

Или так кажется. Но если вы создаете произведение на основе персонажей, насквозь пропитанных мифами и историей, ни один режиссер не в состоянии контролировать свой материал. Роль создателя картины заключается в том, чтобы собрать их воедино. В фильме главным злодеем является Ра'с аль Гул, который сначала посвящает Бэтмена в Лигу теней в некоем монастыре в Бутане и лишь затем открывает ему план уничтожения Готэма с целью избавить мир от скверны. В оригинальном комиксе мы узнаем, что Ра'с аль Гул (этот персонаж, что характерно, был введен в 1971 году) на самом деле примитивист и экологический террорист, намеревающийся восстановить равновесие в природе путем сокращения человеческой популяции примерно на 99 %. Главное изменение, которое Нолан внес в историю, заключается в том, что Бэтмен стал учеником Ра'с аль Гула. Но в современных условиях это тоже весьма многозначительно. В конце концов, какой медийный стереотип сразу же приходит на ум (по крайней мере, после прямых действий против Всемирной торговой организации в Сиэтле), когда задумываешься о движимом туманным пониманием справедливости отпрыске траст-фонда, который надевает черные одежды и маску и отправляется на улицы творить насилие и сеять хаос, хотя всякий раз поступает с таким расчетом, чтобы никого не убить? Не говоря уже о том, кто будет так делать, вдохновляясь заветами радикального гуру, верящего, что мы должны вернуться в каменный век? Нолан превратил своего героя в члена «Черного блока» и ученика Джона Зерзана, который порывает со своим наставником, когда понимает, что на самом деле означает восстановление Рая.

Действительно, во всех трех фильмах ни один из злодеев не хочет править миром. Они не желают обладать властью над другими или создавать какие-то новые правила. Даже их приспешники выполняют роль временных подручных – злодеи намерены их потом убить. Злоумышленники Нолана всегда анархисты. Но это очень специфические анархисты, которые, похоже, существуют только в воображении режиссера: они верят, что человеческая природа по сути своей плоха и развращена. Джокер, настоящий герой второго фильма, все это выражает открыто: он представляет собой вырвавшееся наружу подсознание. У Джокера нет имени, нет другого происхождения кроме того, что он всякий раз причудливо изобретает; неясно даже, какими способностями он обладает и откуда они у него взялись. И тем не менее он невероятно могуществен. Джокер – это чистая сила самосозидания, поэма, написанная им самим, а его единственной целью в жизни оказывается навязчивая потребность в том, чтобы доказать другим, что, во-первых, все есть и может быть только поэзией и, во-вторых, эта поэзия – зло.

Здесь мы возвращаемся к центральной теме ранних миров супергероев, а именно к длительной рефлексии об опасностях человеческого воображения; о том, что желание самого читателя погрузить себя в мир, управляемый художественными императивами,

представляет собой живое свидетельство того, почему воображение всегда нужно тщательно сдерживать.

В результате получается захватывающий фильм, в котором злодей располагает к себе – он совершенно очевидно развлекается – и вместе с тем по-настоящему пугает. В картине «Бэтмен: Начало» было полно людей, говоривших о страхе. «Темный рыцарь» сам внушал страх. Но даже это кино начинает разочаровывать, когда касается народной политики. Народ предпринимает одну жалкую попытку вмешаться в начале, когда подражатель Бэтмена, вдохновляясь примером Темного рыцаря, появляется над городом. Разумеется, все они погибают, и на этом все кончается. Здесь их возвращают на место в качестве зрителей, которые, подобно толпе в римском амфитеатре, существуют лишь для того, чтобы оценивать выступление героев: пальцы вверх за Бэтмена, пальцы вниз против Бэтмена, пальцы вверх за боевого окружного прокурора... Концовка, в которой Брюс и лейтенант Гордон разрабатывают план избавления от Бэтмена и создают ложный миф о мученичестве Харви Дента, просто-напросто является признанием, что политика идентична искусству вымысла. Джокер был прав. До определенной степени. Как и всегда, искупление заключается только в том, что насилие и разочарование могут быть обращены против самих себя.

Было бы лучше, если бы они на этом остановились.

Проблема такого взгляда на политику заключается в том, что он просто неверен. Политика – это не просто искусство манипулирования образами, подкрепленное насилием. Это не дуэль между несколькими импресарио перед публикой, которая поверит большей части того, что увидит, если это будет представлено достаточно искусно. Бесспорно, именно такой политика должна представляться очень богатым голливудским режиссерам. Но между съемками первого и второго фильма в дело решительно вмешалась история, показав, насколько ошибочен такой взгляд. Экономика рухнула. Не из-за манипуляций какого-то тайного общества монахов-воинов, а из-за того, что кучка финансовых управленцев, живших в вымышленном мире Нолана и разделявших его представления о бесконечных возможностях манипулирования народом, оказались неправы. Был дан массовый народный ответ, который не принял формы судорожного поиска мессианских спасителей вперемежку со вспышками нигилистического насилия<sup>172</sup>, а постепенно вылился в создание ряда реальных народных и даже революционных движений, свергнувших режимы на Ближнем Востоке и занявших площади повсюду, от Кливленда до Карачи, в попытке породить новые формы демократии.

Учредительная власть вновь появилась, на этот раз в творческой, радикальной и явно ненасильственной форме. Это именно та ситуация, в которой мир супергероев оказывается бессилён. В мире Нолана нечто похожее на «Захвати Уолл-стрит» могло бы возникнуть только как результат деятельности небольшой группы искусных манипуляторов (ну, вы понимаете таких как я), в реальности осуществляющих какой-то тайный план.

Нолану и правда не стоило касаться этих тем, но, судя по всему, он не смог удержаться. Результат оказался совершенно бессвязным. По сути, получилась еще одна психологическая драма, маскирующая драму политическую. Сценарий запутан, и пересказывать его вряд ли

стоит. Брюс Уэйн, снова выглядящий неадекватно без своего альтер эго, удалился от мира. Предприниматель-конкурент нанял Женщину-кошку, которая должна раздобыть отпечатки пальцев Уэйна, чтобы первый мог украсть все его деньги; но фактически предпринимателем манипулирует суперзлодей-наемник по имени Бэйн, носящий маску, снабжающую его газом. Бэйн сильнее Бэтмена, но это жалкий человек, томящийся от неразделенной любви к Талии, дочери Ра'с аль Гула, искалеченный в молодости жестоким обращением в подземной тюрьме, куда его несправедливо заточили; его лицо скрыто маской, которую он должен постоянно носить во избежание приступов острой боли. Если зрители отождествляют себя с таким злодеем, они явно не в ладах с собой. Никто в здравом уме не хотел бы быть Бэйном. Но, судя по всему, в этом вся соль: это предупреждение против опасностей неподобающей симпатии к неудачникам. Ведь Бэйн – это еще и харизматичный революционер, который, устранив Бэтмена, открывает, что миф Харви Дента – ложь, освобождает узников тюрем Готэма и позволяет восприимчивой черни разграбить и сжечь элитные дома и приволочь их обитателей в революционные трибуналы (забавно, что Пугало вновь появляется в роли Робеспьера). Но в сущности он собирается их всех уничтожить при помощи атомной бомбы, изготовленной в рамках какого-то проекта «зеленой» энергетики. Почему? Кто знает. Возможно, он тоже является своего рода примитивистом и экологическим террористом вроде Ра'с аль Гула (судя по всему, он перенял руководство в той же организации). Вероятно, он пытается впечатлить Талию, доводя свою работу до конца. Или, быть может, он просто злодей и дальнейшие объяснения излишни.

С другой стороны, почему Бэйн хочет вести людей к социальной революции, если через несколько недель он собирается сбросить на них атомную бомбу? Опять-таки остается только догадываться. Он говорит, что, прежде чем уничтожить кого-то, нужно дать ему надежду. Так значит, посыл состоит в том, что утопические мечты могут привести только к нигилистическому насилию? По-видимому, что-то в этом роде, но это звучит совершенно неубедительно, потому что план убить всех появился раньше. Революцию добавили задним числом.

На самом деле то, что случается с городом, может иметь смысл только как осязаемое эхо того, что всегда было важнее: что происходит с измученным мозгом Брюса Уэйна. После того как в середине фильма Бэйн калечит Бэтмена, последнего помещают в то же зловонное подземелье, где когда-то был заточен сам Бэйн. Тюрьма находится на дне колодца, поэтому солнечный свет лишь дразнит ее узников, но выкарабкаться наверх невозможно. Бэйн уверяет, что Брюса вылечат ровно до такой степени, что он сможет попытаться выбраться из нее, но не сумеет этого сделать и узнает, что его провал привел к гибели его любимого Готэма. Только после этого Бэйн сжалится и убьет его. Немного натянуто, но, по крайней мере, с психологической точки зрения можно сказать, что в этом есть смысл. Если перевести эту логику на уровень города, смысла нет никакого: зачем давать населению надежду, а затем неожиданно его уничтожить? Первое жестоко. Второе непродуманно. Мало того, создатели фильма усложняют метафору, заставляя Бэйна проделать тот же трюк с полицейскими Готэма: согласно сценарию, который настолько идиотичен, что нарушает нормы достоверности даже по меркам комиксов, почти всех их заманивают в подземелье, где заранее были заложены бомбы: они оказываются в ловушке, но при этом им по каким-то причинам разрешается получать пищу и воду, видимо для того, чтобы и их можно было пытаться надеждой.

Происходят и другие вещи, но все в том же духе. Женщина-кошка на этот раз играет роль, которая обычно отводится зрителям: сначала она отождествляет себя с революционным проектом Бэйна, а затем, по неясным причинам, передумывает и уничтожает его. Бэтмен и полиция выбираются из заточения и объединяют усилия для борьбы со злобными участниками «Захвати Уолл-стрит» перед фондовой биржей. В конце Бэтмен симулирует собственную смерть, взрывая бомбу, и Брюс оказывается с Женщиной-кошкой во Флоренции. Появляется новая фальшивая мученическая легенда, жители Готэма умиротворены. Нас заверяют, что на случай будущих беспорядков есть и потенциальный наследник Бэтмена – разочарованный офицер полиции по имени Робин. Фильм наконец-то заканчивается, и все облегченно вздыхают.

Какой месседж нам пытались передать? Если он и есть, то, судя по всему, звучать он должен примерно так: «Да, система порочна, но другой у нас нет, и людям, облеченным властью, можно доверять, если их предварительно проучили и заставили пройти через ужасные страдания». (Нормальная полиция оставляет детей умирать на мостах. Полицейские, похороненные заживо на несколько недель, могут применять насилие на законных основаниях.) «Да, несправедливость есть и ее жертвы заслуживают нашего сочувствия, но это сочувствие должно удерживаться в разумных пределах. Намного лучше заниматься благотворительностью, чем решать подобные задачи. Последнее – безумие». Потому что в мире Нолана любая попытка устранить структурные проблемы, пусть даже путем ненасильственного гражданского неповиновения, является формой насилия; ведь ничем другим она быть не может. Политика, основанная на воображении, по природе своей насильственна, поэтому нет ничего неуместного в том, что полиция вновь и вновь размазывает головы, на первый взгляд мирных протестующих, по асфальту.

Если это ответ движению «Захвати Уолл-стрит», то ответ убогий. Когда в 2008 году вышел «Темный рыцарь», было много споров о том, являлся ли фильм масштабной метафорой войны с террором: как далеко могут зайти хорошие парни (то есть мы), применяя методы плохих ребят? Возможно, создатели фильма действительно размышляли на эти темы и все же смогли сделать достойную картину. Но война с террором на самом деле была борьбой тайных сетей и манипулятивных спектаклей. Она началась с бомб и закончилась убийством. Можно представить ее как попытку обеих сторон воплотить мир комиксов в жизнь. Когда на сцену вышла настоящая учредительная власть, этот мир лишился всякой связности – и даже стал казаться смешным. На Ближнем Востоке вспыхивали революции, а Соединенные Штаты по-прежнему тратили сотни миллиардов долларов на борьбу с разношерстной группой афганских семинаристов. К сожалению для Нолана, несмотря на все его манипулятивные способности, то же самое произошло в его мире, когда в Нью-Йорке возникло лишь подобие настоящей народной власти.

---

Версия #1

Зверобой создал 6 февраля 2026 23:46:08

Зверобой обновил 6 февраля 2026 23:48:13