



THE HERO'S FORM OF APPEARANCE: THE NECESSARY DARKNESS OF THE DARK KNIGHT¹

Todd McGowan (a)

(a) University of Vermont, Burlington, VT 05405, USA. Email: todd.mcgowan[at]uvm.edu

Abstract

Even the most ethical superheroes occupy a position outside the order of law simply by virtue of their heightened powers. Using Batman as the protagonist, Christopher Nolan's *The Dark Knight* (2008) takes this problem posed by the hero and the hero's exceptional status in relation to the law as its overriding concern.

The film's universe makes clear the need for an exception to the law. The problem with accepting and celebrating the hero's exceptionality is not simply that such acceptance produces conservative misreadings but that this exceptionality has an inherent tendency to multiply itself exponentially. Batman – the hero, who accepts evil as his form of appearance, sustains the only possible path for heroic exceptionality. Audiences flock to superhero movies in search of a heroic exception that they can embrace, an exception that would work toward justice without simultaneously adding to injustice in the manner of today's real world exceptions. In *The Dark Knight*, Christopher Nolan offers a viable image of heroic exceptionality. As he sees, its form of appearance must be its opposite if it to avoid implicating itself in the injustice that it fights.

Keywords

Superhero; Batman; the Dark Knight; Nolan; Joker; exception; morals; justice



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

¹ The editors of the GMD are grateful to Dr. Todd McGowan for granting the permission to translate and publish the article McGowan, T. (2012). *The Hero's Form of Appearance: the Necessary Darkness of the Dark Knight*. In T. McGowan, *The Fictional Christopher Nolan* (pp. 123-146). University of Texas Press.



ОБЛИК ГЕРОЯ: НЕОБХОДИМАЯ ТЬМА ТЕМНОГО РЫЦАРЯ¹

МакГован Тодд (а)

(а) Университет Вермонт, Burlington, VT 05405, США. Email: todd.mcgowan[at]uvm.edu

Аннотация

Даже самые этичные супергерои занимают положение вне рамок закона просто в силу своих исключительных способностей. Акцентируя внимание на Бэтмене, фильм Кристофера Нолана «Темный рыцарь» (2008) рассматривает проблему героя и его исключительного положения по отношению к закону.

Вселенная фильма ясно указывает на необходимость исключений из закона. Проблема с принятием и признанием исключительности героя заключается не просто в том, что такое принятие приводит к консервативному и неправильному толкованию, а в том, что эта исключительность имеет свойственную ей тенденцию к экспоненциальному размножению. Бэтмен – герой, принимающий зловещий облик, придерживается единственно возможного пути к героической исключительности. Зрители с огромным интересом смотрят фильмы о супергероях в поисках героического исключения, которое они могут признать, и которое будет работать на справедливость, не приумножая при этом несправедливости, как это делают реальные фигуры, стоящие сейчас за границами закона. В фильме «Темный рыцарь» Кристофер Нолан предлагает реалистичный образ героической исключительности. По его мнению, облик героя должен быть противоположен его реальным устремлениям, если он не хочет породить несправедливость, с которой сам же борется.

Ключевые слова

Супергерой; Бэтмен; Темный рыцарь; Нолан; Джокер; исключение; мораль; правосудие



Это произведение доступно по [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

¹ Редакция журнала выражает благодарность Тодду Макговану за предоставление права на перевод и публикацию эссе McGowan, T. (2012). The Hero's Form of Appearance: the Necessary Darkness of the Dark Knight. In T. McGowan, *The Fictional Christopher Nolan* (pp. 123-146). University of Texas Press.



ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ СУПЕРГЕРОЙ

Успех *Batman Begins* (2005) у критиков и публики гарантировал Кристоферу Нолану возможность снять продолжение. Три года, которые прошли между выходом оригинала и сиквела, подогрели интерес как среди поклонников Нолана, так и Бэтмена. Предвкушение, окружившее фильм, было сопряжено с огромным давлением, вызванным необходимостью превзойти оригинал. Отчасти, благодаря, исключительной игре Хита Леджера (Джокера), *Темный рыцарь* (2008) намного превзошел успех *Batman Begins* как у зрителей, так и у критиков. После релиза эта картина, косвенно затрагивающая современные политические вопросы, стала вторым по кассовым сборам фильмом всех времен.

Работа Нолана над сиквелом пришла на период войны Джорджа Буша с террором, приведшей к расширению круга властных лиц, действующих вне закона, подобно Бэтмену. «Темный рыцарь» (*The Dark Knight*) прямо реагирует на эти события, хотя он никогда не упоминает войну с терроризмом или какую-либо политическую борьбу. В фильме Нолан обращается к криминальности идеи исключений из закона, даже если это исключение сам Бэтмен, а не Скутер Либби. Но в то же время, фильм начинается с признания необходимости подобных исключений.

Принципиальное утверждение супергеройского фильма (и его комиксного первоисточника) состоит в том, что закон сам по себе не является достаточным условием справедливости. Даже при самых благоприятных исторических условиях несправедливость сильнее справедливости, и в результате справедливость требует исключительной фигуры, действующей вне или на периферии закона. Эта фигура, супергерой, идет туда, куда закон не может пойти, и делает то, что не может сделать закон. Согласно логике фильмов о супергероях, супергерои зарабатывают свой исключительный статус за счет неких внечеловеческих способностей или специальных навыков, которые отсутствуют у других. Наделенный этой способностью или умением, супергерой становится исключением из закона. Обходя или даже нарушая определенные законы в целях поддержания правопорядка, супергерой обеспечивает внеправовое дополнение, которое требуется закону для обеспечения справедливости. Супергерой – это ложь, на которую полагается истина закона.

Маски, которые носят супергерои – их вклад в создание легенды о себе – отражают их сложные взаимоотношения с законом. Обычные сотрудники полиции могут публично заявить о себе, и это отличает их



от преступников, которые окажутся в тюрьме, если раскроют себя и заявят о своей преступной деятельности. Даже сотрудники полиции под прикрытием перестают скрывать свою личность после окончания задания, а те, кто не может, фактически оказываются преступниками. Принадлежность к правовым фигурам подразумевает публичное признание своего статуса¹. Супергерой – это совершенно другое существо. Вступая в бой с преступниками, нарушающими закон, они не могут открыто отождествлять себя с публичным законом. Вместо этого они представляют собой обратную сторону официального права – аспект частной (private) поддержки, который необходим для эффективного функционирования в качестве социального института².

Даже самые этичные супергерои занимают положение вне закона просто в силу своего исключительного могущества. Критики обычно воспринимают Супермена как одного из наименее увлекательных супергероев именно из-за его честности, отсутствия темной стороны в его характере³. В отличие от других супергероев, Супермен почти никогда не нарушает закон – за исключением, возможно, непристойного поведения в телефонных будках – для поддержания правопорядка. Однако он в оригинальном «Супермене» Ричарда Доннера (1978) нарушает законы вселенной, заставляя Землю вращаться в обратном направлении, и поворачивает время вспять, чтобы спасти Лоис Лейн (Марго Киддер). Фильм рисует эту ситуацию как момент этического кризиса, раскрывая исключительное отношение Супермена к закону и то, как его суперсила противоречит ограниченной и ограничивающей сущности закона. На более обыденном уровне Супермен действует за рамками закона: он никогда не получает ордера на обыск, не читает преступникам их права и не проходит через все бюрократические процедуры, которые закон требует от полиции. Сложность сосуществования супергероя, и

¹ Обязательная публичность личности полицейского вытекает из публичного характера самого закона. Закон, который не был обнародован, перестает быть законом, а государство, действующее по тайным (скрытым) законам, перестает быть государством в полном смысле этого слова (здесь и далее прим. автора).

² Фильм-нуар представляет собой эстетическую картину того, что случается, когда индивидуальный интерес выходит за рамки публичного права. В то время как публичное право обеспечивает связь между субъектами, нуар вселенная показывает, как торжество частных интересов разрушает эту связь. В результате доверие в этой вселенной невозможно. Как отмечает Хью Манон, «зрителю нуара показываются объекты, люди и события обычной повседневной жизни в зловещем свете» (Манон, 2007, р. 8).

³ Зак Снайдер, режиссер «300 спартанцев» (2006), отказался от предложения снять фильм о Супермене из-за отсутствия у него моральной сложности. Снайдер объясняет: «Он главный папочка(king daddy) среди всех героев комиксов, но я просто не уверен, как можно продать такую честность (earnestness) более искушенной аудитории» (Bowles, 2008).



фактически героя как такового, с законом позволяет рассматривать их, в гегелевском смысле, как антитетические (противоборствующие).

Хотя Гегель не был знаком с Суперменом, он осмысливал феномен, который представляет собой Супермен. В своей эстетической философии он проводит различие между эпохой героизма и эпохой правопорядка. В последней этическая деятельность реализуется в законах государства, но не в индивидуальном действии. Хотя законы могут быть несправедливыми и, возможно, их придется менять, наша этическая деятельность осуществляется через закон, а не вне его, когда установлен правовой порядок. Отсюда, правопорядок не оставляет места герою – фигуре, действующей вне ограничений закона.

Героизм является антитезой закона, потому что он всегда помогает созданию собственного закона, даже если это и не было его целью. Для героя, как утверждает Гегель,

«индивидуальность является сама по себе законом, без подчинения существующему независимому закону, суду и трибуналу» (Hegel, 1975, p. 185)

В контексте правопорядка деятельность героя становится преступлением, и нет возможности отделить его от зла. Поэтому Гегель отвергает идею современного героя. Такая фигура не понимает, как частная мораль, которую она предлагает в качестве альтернативы или дополнения к правовому порядку, уже включена в него. В результате структурной несовместимости деятельность героя приведет к подрыву закона, даже если она призвана дополнить закон. Но проблема в том, что предоставленный себе, закон не может прийти к справедливости, а сохраняющаяся несправедливость внутри правопорядка приводит к необходимости появления героя и героического исключения из закона¹.

Фильм Кристофера Нолана «Темный рыцарь» главным образом посвящен проблеме героя и его исключительного статуса относительно соблюдения закона. Однако картина не просто критикует героическую исключительность. Во вселенной фильма потребность в исключении из закона весьма очевидна. Если бы Бэтмен (Кристиан Бейл) не оказывал лейтенанту полиции Джеймсу

¹ Гегель понимает недостаточность правового порядка и необходимость исключений, но находит исключение не в герое, а в правителе. Он настаивает на сохранении монарха даже в современности, потому что понимает необходимость сохранения исключительного положения вне ограничений закона (Hegel G. F., 1952)



Гордону (Гэри Олдману) внеправовую помощь, преступники, угрожающие Готэму, давно не оставили бы камня на камне от города.

Даже с помощью Бэтмена зловещая и мрачная мизансцена фильма показывает степень, в которой преступность задает тон жизни в городе. В отличие от предыдущего нолановского фильма «Бэтмен: Начало» (2005), где Готэм, несмотря на проблему преступности, выглядит как футуристическое пространство, здесь криминал определяет облик и атмосферу города. Здания ветхие, одежда людей в грязи, и даже дневные сцены происходят под темным небом. Учитывая отмеченную в фильме необходимость героического исключения из правопорядка, легко понять, почему правый политический обозреватель после просмотра фильма может расценивать его как дань уважения Джорджу Бушу и его деятельности в ходе войны в Ираке. В своей статье в Wall Street Journal, озаглавленной «Что общего у Буша и Бэтмена», Эндрю Клаван утверждает:

«Мне кажется, что фильм "Темный рыцарь", бьющий сейчас все рекорды в истории кинопроката, является на определенном уровне комплиментом стойкости и моральному мужеству Буша в это время терроризма и войны. Как и Буша, Бэтмена очерняют и презирают за то, что он борется с террористами их же методами. Как и Бушу, Бэтмену иногда приходится выходить за границы гражданских прав, чтобы справиться с экстренной ситуацией с уверенностью, что он восстановит эти границы, когда чрезвычайная ситуация закончится» (Bowles, 2008)¹

Сходство между Бушем и Бэтменом состоит в их обоюдном признании того факта, что исключительная угроза правопорядку требует исключительных же мер (не предусмотренных законом), для того чтобы ее устранить. Хотя Клаван читает фильм творчески, приходя к выводу, что это – «консервативная картина о войне с терроризмом», он вполне справедливо отмечает основополагающую мысль фильма о необходимости исключительной фигуры (2008).

¹ После появления этой статьи левые блогеры (такие как Кристофер Опп) почти сразу же обратили внимание на главные проблемы с тезисом Клавана – а именно, что Бэтмен следует этике, которая не позволяет ему убивать никого, каким бы злым он ни был, что Буш не восстанавливал границы гражданских прав, как это делает Бэтмен, и что Клаван хочет, чтобы героизм Буша был признан, когда фильм настаивает, что это не возможно в действительности – но, тем не менее, есть один аспект фильма, который может послужить основой для анализа Клавана. Защищая необходимость исключительной фигуры, Темный Рыцарь дает фундаментальный посыл консервативной (и даже фашистской) политики.



Проблема с принятием и восхвалением исключительности героя заключается не просто в том, что это порождает консервативные прочтения, а в том, что эта исключительность склонна к экспоненциальному приумножению. В фильме «Темный рыцарь» это приумножение происходит в самом начале – с героями-подражателями, представляющими опасность как для себя, так и для окружающих. В Соединенных Штатах во время войны с терроризмом оно принимает форму все более широкого распространения слежки и усиления мер безопасности. Как только мы признаем необходимость исключений, закон больше не в силах определить тех, кто будет занимать эту должность или ограничивать деятельность.

За нарушением прав неграждан последует нарушение прав граждан, что создаст общество, в котором права как таковые прекратят свое существование. Исключение обязательно существует вне рамок закона, и если бы закон мог сдерживать его масштабы, оно перестало бы быть исключением. Исключение – фикция или преступление против истинности закона, которое угрожает перевесить закон в целом, и все же, закон нуждается в нем. Это дилемма, которая определяет тематику Тёмного Рыцаря. Исключительная популярность фильма свидетельствует не только о мастерстве Нолана как режиссера или успешной маркетинговой кампании Warner Brothers, но и об острой актуальности показанного на экране вопроса.

В некотором смысле, Нолан отвечает здесь на вопросы, которые сам же поставил. Идея фильма «Бэтмен: начало» в том, что субъекты должны отождествлять себя с супергероем через пробел в общественном порядке. «Темный рыцарь» начинается с того, что некоторые жители Готэма, буквально понимающие это предписание, копируют одежду и методы Бэтмена. Можно сказать, что они ошибочно интерпретируют природу отождествления с пробелом, но, тем не менее, они обнажают проблему исключительности.

Фильм начинается с осознания Бэтменом этой проблемы, по мере того, как демонстрируется его попытка отказаться от своего исключительного статуса и готовность позволить закону действовать самому. Это требует иной формы героизма, а квест, который составляет «Тёмный рыцарь», – это попытка Бэтмена найти подходящее официальное обличье для героизма. Его привлекает Харви Дент (Аарон Экхарт), так как кажется, что он воплощает саму возможность героизма, который мог бы соответствовать государственному праву и функционировать без необходимости маскировки.



После смерти Рейчел Доус (Мэгги Джилленхол) и серьезного ожога лица, Дент превращается из защитника закона в преступника – Двуликого, Бэтмен осознает невозможность отказаться от маски героя. Дент, предполагаемый герой без маски, быстро становится преступником сам, пережив травмирующую утрату. Этот ход событий свидетельствует не только о том, что герой должен быть исключительным, но и о том, что героизм героя должен выдавать себя за его противоположность. Фильм Нолана показывает, что герой должен лгать. Подобно тому, как истина, которую Леонард (Гай Пирс) открывает в конце «Помни» (2000), является конститутивной ложью, вывод фильма «Тёмный рыцарь» свидетельствует о том, что истинное проявление героизма – зло. В конце фильма Бэтмен по своей воле берет на себя ответственность за убийства, совершённые Дентом/Двуликим. Сделав это, он позволяет Денту-герою умереть в общественном сознании, но, что еще важнее, это меняет отношение общества к его собственному исключительному статусу. Согласившись на роль преступника в конце фильма, Бэтмен тем самым провозглашает необходимость героического исключения и необходимость того, чтобы это исключение выглядело как преступное. Ведь если героическое исключение не приумножает себя, угрожая любой возможности справедливости, то его облик должен быть неотличим от криминального.

Выгляды как преступник, ты на самом деле становишься преступником. В этом разница между Бэтменом в «Темном рыцаре» и Ра'с Аль Гулом (Лиам Ниссон) в картине «Бэтмен: начало», и именно так следует интерпретировать абсолютное нежелание Бэтмена убивать. Ра'с с благими намерениями охотно преступает закон, потому что верит в собственную непорочность и потенциальную общественную добродетель. Для Бэтмена же собственные криминальные акты являются свидетельством его порочности, поэтому его табу на убийства призвано не оградить от преступлений, а, по иронии судьбы, доказать его собственную греховность.

Героический акт в варианте The Dark Knight не состоит ни в одном из конкретных действий по борьбе с преступностью или спасению жизни людей, которые Бэтмен совершает на протяжении всего фильма. Скорее, он осуществляется в принятии Бэтменом криминального облика, чем заканчивается кинокартина. Голос Гордона, читающего панегирик Бэтмену, который усиливает фильм, является подтверждением того, что это настоящий героический поступок. Это акт привилегии, требующий собственного непризнания: только через непризнание его можно узреть правильно. Если бы



жители Готэма сквозь фикцию Бэтмена признали его настоящий героизм, этот героизм был бы мгновенно утрачен, потому что это только усилило (т.е. приумножило) бы его исключительность. По версии фильма, форма проявления подлинного героизма должна быть похожа на зло. Только таким образом героическая исключительность, которую воплощает супергерой, позволяет нам избежать построения фашистской власти.

ОТ БЭТМЕНА ДО ГУАНТАНАМО

Ближайший родственник супергероики – это вестерн. Оба жанра посвящены проблеме «исключительного» насилия, находящегося за рамками закона и все же требующегося для существования этого порядка, но вестерн затрагивает тематику насилия, стоящего у истоков закона, что Вальтер Беньямин называет «законотворческим насилием». По Вальтеру Беньямину, наличие законотворческого насилия в социальном порядке не прекратится с завершением самого акта насилия и принятием закона. Социальный порядок зиждется на идее подобного насилия, обеспечивающего его функционирование. Беньямин отмечает:

«Когда исчезает понимание скрытого присутствия насилия в правовом институте, ему приходит конец» (Benjamin, 1996, p. 244)

Так, в «Шейне» (1953) Джорджа Стивенса насилие Шейна (Алан Ладд) помогает построить демократическое аграрное общество, сменившее беззаконное господство хозяев ранчо (в русском переводе картины – скотоводов). Шейн прибегает к насилию для защиты семьи Старреттов и их фермы, но его насилие не имеет законного основания, поскольку осуществляется еще до окончательного утверждения закона. Для легального функционирования социального порядка, рожденного актом его насилия, Шейн должен исчезнуть в конце фильма. Его насилие имеет сугубо исключительный статус, и его уход подтверждает, что эта исключительность исчезает при новом социальном порядке.

В супергеройском кино нет подобного средства для решения проблемы исключительности. Этот тип фильма затрагивает не вопрос необходимости законодательного насилия, а вопрос необходимого



насилия, существующего за рамками закона¹. Закон порождает такое насилие в экстремальных ситуациях, разрешение которых невозможно только с помощью закона. В «Тёмном рыцаре» такой экстремальной ситуацией является повсеместная криминальная деятельность различных банд, контролирующих Готэм. В ответ на все вспышки криминальной активности, которые не может пресечь полиция, лейтенант Гордон включает в ночном небе Бэт-Сигнал, тем самым объявляя временное чрезвычайное (т.е. исключительное) положение, при котором Бэтмен будет применять силу, чтобы помочь полиции.

В отличие от Шейна, Бэтмен не покидает окончательно то общество, существование которого он поддерживает своим насилием. Как только герой вестерна насильственно выстраивает место для современного общества, он должен оставить его, чтобы не заразить его насилием. Но Бэтмен остается как постоянное исключение, без которого закон обойтись не может, и в результате супергеройское кино сталкивается с более сложной дилеммой, чем вестерн. Последний может просто закончиться уходом героя (или его «одомашниванием», как это было в финале «Красной реки» Говарда Хоукса [1948]), но у фильма про супергероев нет подобного варианта. Ради существования возможности справедливости супергерой должен остаться. Однако, его пребывание в роли исключения проблематично, так как делает сомнительным законность системы. Одним своим существованием супергерои демонстрируют присущую закону несовершенство и вселяют сомнение в его эффективность. Героическое исключение постоянно подрывает закон, который оно подкрепляет.

Джорджио Агабмен видит огромную угрозу, присущую такому исключению. Исключительность в глазах Агабмена ведет к началу правовой гражданской войны и тем самым играет ключевую роль в переходе от демократии к фашистскому авторитаризму. Провозглашение чрезвычайного положения (англ. State of exception – т.е. состояния «исключения») является попыткой

«создать ситуацию, в которой чрезвычайное положение становится нормой, а само отличие мира от войны (и между иностранной и гражданской войной) становится невозможным»
(Agamben, 2005, p. 22)

¹ В случае с супергеройским кино вопрос заключается в точном положении насилия супергероя в беняминовских терминах. Является ли оно лишь способом укрепления закона, как дополнение к насилию со стороны полиции? Или это божественное насилие, такое насилие за рамками закона, которое обеспечивает бесконечную справедливость, выходящую за рамки баланса интересов? Именно в контексте этой оппозиции мы должны судить о каждом акте исключительного насилия.



Проблема состоит в том, что исключительное время никогда не заканчивается, и стирание границ между чрезвычайным и повседневным толкает общество в состояние гражданской войны, которое должно было быть подавлено самим исключением. Вместо того чтобы действовать в качестве временного стоп-крана для общества на пути к самоуничтожению, чрезвычайное (исключительное) положение фактически толкает общество дальше по пути к разрушению, стирая границу между законом и криминалом и способствуя тем самым началу гоббсовской войны всех против всех, в котором каждый акт суверенной власти оправдывается во имя порядка.

«Темный рыцарь» начинается с проблемы, вызванной исключительным положением, воплощением которого является Бэтмен. Он – фигура вне закона, на которую опирается закон, противодействуя самым непокорным преступникам в Готэме. Однако, сам успех Бэтмена в борьбе с преступностью противозаконными методами в начале картины привел к появлению многочисленных подражателей – мстителей, одевающихся как Бэтмен и проводящих ночи в борьбе с преступностью. В связи с этим увеличивается уровень беззакония и опасности в городе. Благодаря этим подражателям, фильм начинается с демонстрации угрозы санкционированного исключения, существующего вне закона. Как только человек признает исключение, потребность в исключительности будет постоянно возрастать до состояния, пока исключение не усугубит проблему, с которой оно призвано бороться.

Фальшивые бэтмены ставят под сомнение монополию Бэтмена на исключительность. Спасая их после неудачных попыток прервать наркосделку, Бэтмен предостерегает их от такого рода деятельности. Один из них спрашивает: «Что дает тебе право? Какая разница между тобой и мной?», на что Бэтмен отвечает: «Я не ношу хоккейную защиту». Хотя это забавно, эта шутка, на самом деле, совершенно неубедительна в качестве аргумента. Бэтмен не обладает неотъемлемым правом на исключительность, и пока он занимает эту должность, к ней будут притягиваться другие. А самоумножающаяся исключительность предвещает разрушение общественного порядка¹.

¹ Феномен подражателя возникает в ответ на исключительность или ее восприятие. Например, серийный убийца-подражатель рассматривает серийного убийцу не только как исключение из закона, а также как исключение для криминального мира, и, поэтому, копирует его убийства. Исключительность вдохновляет подражателей, потому что она лежит вне ограничений закона, там, где мы находим наслаждения. С точки зрения тех, кто находится внутри закона, исключения, кажется, изобилуют удовольствиями, и подражатели стремятся получить доступ к ним, хотя это



Исключительное положение оправдывает любые действия – любые ущемления гражданских свобод – ради отправления правосудия, на которое не способен обычный закон. «Темный рыцарь» недвусмысленно связывает героическую исключительность Бэтмена с нарушением гражданских свобод, связанным с официальным объявлением чрезвычайного положения (например, во время войны с терроризмом). Бэтмен исключителен не только маскировкой и несоблюдением правил дорожного движения, но и созданием системы слежения, полностью стирающей идею личного пространства в Готэме. Когда Бэтмен поручает своему техническому дизайнеру Люциусу Фоксу (Морган Фримэн) создать устройство, позволяющее определить местоположение любого человека на территории всего Готэма, Фокс отказывается переступить через гражданские права. Он соглашается помочь поймать Джокера (Хит Леджер), но затем обещает немедленно уйти в отставку. Возмущение Фокса, прежнего сторонника Бэтмена и его исключительности, знаменует, что Бэтмен перешел черту героической исключительности, где его уже не отличить от преступников, которых он преследует. Однако, как показывает фильм, необходимость поймать Джокера и сорвать его преступные планы заставляет Бэтмена пересечь черту. Это помещает его полностью на арену современной политики в компанию консервативных политических деятелей.

Логика войны с терроризмом, которую первоначально развернули президент Джордж Буш и вице-президент Дик Чейни (и которая продолжилась после их ухода), полностью исходит из представления, что они руководят в условиях чрезвычайного положения, когда нормального верховенства права недостаточно для защиты населения США. Следовательно, необходимо занять исключительную позицию за пределами закона. Одним из последствий этой идеи является узаконивание пыток в качестве обычной практики в ходе допросов любого подозреваемого в связях с террористической организацией. Но другое последствие напрямую касается действий Бэтмена в «Тёмном рыцаре»: война с терроризмом, задуманная Бушем и Чейни, ведется с помощью усиленной слежки, а не с помощью более мощного оружия. Характер чрезвычайного положения требует исключительных мер слежения, включая прослушивание телефонных разговоров, перехват сообщений электронной почты и использование спутников для отслеживания передвижения, причем все это без разрешения суда. Когда Бэтмен

длится недолго, так как вместо кевлара они используют хоккейную защиту (иными словами, через акт копирования, они остаются символически внутри закона и мире его давления).



использует устройство, созданное Фоксом, он превращается в исключение, подобно Бушу и Чейни. Это один из перекликающихся моментов, который побудил консервативного писателя Эндрю Клавана связать Буша и Бэтмена. Но, все же, существует фундаментальное различие между этими двумя, а также между отношением Бэтмена к исключительности и тем, что демонстрирует Буш.

Можно предположить, что разница состоит в готовности Бэтмена отказаться от системы тотального контроля после того, как он поймает Джокера, положив конец чрезвычайной ситуации. Бэтмен обеспечивает самоуничтожение системы после того, как Фокс закончит ее использовать, и когда он покидает взрывающуюся систему, Фокс улыбается, приветствуя этическое стремление Бэтмена оставить власть, что он собрал для себя. Этот образ, несомненно, контрастирует с образом системы слежки, созданной во время войны с терроризмом, которая только усиливается, а не самоуничтожается, по мере того, как теракты 11 сентября все больше уходят в прошлое. Ни президент Буш, ни его преемник Обама не будут призывать к прекращению войны с терроризмом или отмене всех положений Патриотического акта. Но Клаван, впрочем, все же, может видеть параллель между восстановлением Бэтменом полных гражданских прав и намерением Буша поступить так после окончания чрезвычайной ситуации. Разница между интерпретацией исключительного положения Бушем и Бэтменом – между консерваторами и левыми – не сводится к тому, что оно временно для Бэтмена и бессрочно для Буша. Обе фигуры рассматривают это как краткосрочное явление, но что отличает Бэтмена, это его отношение к подобному нарушению закона: он признает, что его готовность принять этот вид исключительности делает его преступником. Считая это преступлением, Бэтмен быстро останавливается. Но именно это Буш не склонен принять, а потому он рассматривает войну с террором как квази-вечную борьбу.

Супергеройское кино стало популярным жанром, когда проблема исключительного положения исторически выдвинулась на первый план. Разумеется, это не означает, что фильмы про супергероев обязаны своей популярностью Джорджу Бушу, но что они собирают аудиторию, когда отношения между исключительностью и законом все больше ставятся под сомнение. Как отмечает Агабмен,

«исключительное положение склонно все чаще становится доминирующей парадигмой управления в современной политике.



Это превращение временной и исключительной меры в метод управления может кардинально изменить - фактически, уже ощутимо изменило – структуру и значение традиционных различий между конституционными формами» (Agamben, 2005, р. 2)

Исключительное положение по Агаббену – это путь, по которому демократия превращается в фашизм. Исключение путают с правилом и вскоре оно становится его заменой. В этот момент рождается тотальная система власти, которая осуществляет контроль над людьми, используя их безопасность как оправдание существования такой системы. Поскольку героическое исключение является базовым требованием, супергеройские фильмы существуют именно в этом политическом контексте.

Большинство фильмов о супергероях просто закрепляют нашу потребность в героическом исключении и не ставят под сомнение его статус. Это касается «Железного человека» Джона Фавро (2008) и «Невероятного Халка» Луи Летерье (2008), которые вышли примерно одновременно с «Тёмным рыцарем». В результате, несмотря на некоторую критику правящей идеологии – как в случае с (хотя и ограниченной) критикой военно-промышленного сектора в Железном человеке – их способ применения героического исключения нивелирует это и оправдывает консервативный вектор современной политики. В этих фильмах, даже если героическое исключение вызывает определенные проблемы, оно принципиально необходимо для отправления правосудия, которое без него было бы просто свергнуто.

Отношение героя к героической исключительности лежит в основе подлинного героизма. Если герой воспринимает положение исключения как тяжелый долг, который он должен нести ради большего блага (положение Железного человека, президента Буша, Супермена и самых исключительных героев), то исключительность становится бесконечной самоцелью, необходимость в которой никогда не отпадет. Если, однако, герой воспринимает исключительность как криминальный долг, как необходимость (бремя), которая вырывает его из сферы героического в целом, то такая исключительность может воплотиться не в производстве все большего количества несправедливости, а в справедливости. Фильм Нолана показывает нам, что подлинный героизм обязательно проявляется в форме зла.



ЭТИКА ПО ДЖОКЕРУ

Правосудие требует исключений, поскольку наша верность закону изначально ставится под угрозу. Многие мыслители, которые рассматривали вопрос связи субъекта с законом, столкнулись с этой же проблемой. В частности, Фрейд утверждает, что в основе нашего молчаливого согласия с законом лежат зависть, зависть к чужому удовольствию и что это неизбежно искажает все общественные устои. Аналогично, Кант считает, что наша верность закону – никогда не является преданностью ради самого закона, а ради сопутствующей патологической мотивации. И пусть даже мы изначально и инстинктивно подчиняемся закону, мы не делаем этого из хороших побуждений.

Когда мы предстаем как субъекты, мы делаем это как радикальное зло, то есть как существа, которые творят добро по злым побуждениям. Мы помогаем соседям ради признания (пользы), которое это принесет; мы работаем волонтерами в школе, чтобы казаться ответственными родителями; мы даем деньги на помощь пострадавшим, чтобы чувствовать себя комфортно в отношении нашего уровня материального благополучия и так далее. Для Канта, это фундаментальная проблема, с которой сталкивается мораль, и самый сложный тип зла, который необходимо искоренить. Он объясняет:

«Человек (даже самый лучший) является злом, только потому, что он переворачивает моральный порядок своих побуждений и включает их в свои максимы. Он действительно включает нравственный закон в эти максимы рядом с законом о любви к себе; тем не менее, понимая, что эти пункты не смогут существовать на равных, а один должен подчиняться другому как его главнейшее условие, он превращает стимулы любви к себе и их побуждения в условия соблюдения закона морали - при этом именно последнее, как высшее условие удовлетворения первого, должно бы быть включено в универсальные максимы свободы выбора в качестве единственного стимула» (Kant, 1998, р. 59)

Хотя Кант верит, что мы способны превратиться из радикального зла в моральные существа, мы не можем избежать определенного исходного радикального зла, побуждающего нас ставить эгоистические стимулы выше закона и не дающего нам подчиняться закону ради него самого.



«Каким бы ни был его посыл в приобретении добрых нравов и каким бы стойким Человек ни был, сохраняя такой подход в соответствии с его образом жизни, он все же начал со зла, и этот долг невозможно стереть с лица земли» (1998, р. 88)

Наличие радикального зла в сердцевине покорности закону указывает на принципиальную несостоятельность закона. Проблема не в том, как правильно выразился Кант, что закон не может преодолеть естественные эгоистические склонности человека, а в том, это становится возможным только на фоне радикального зла. Без этого не было бы ни самого закона, ни свободы, поскольку признание закона повлекло бы за собой де-факто его исполнение. Таким образом, закон зиждется на том самом зле, которое он призван искоренить. В большинстве случаев послушание моральному закону, как это понимает Кант, само по себе является радикальным злом – так как это подчинение по ложным причинам.

Всегда неизбежно наблюдается фундаментальный дисбаланс между законом и преступностью. Криминальность предусмотрена самим законом в форме ненадлежащего подчинения, и ни один закон не в силах освободиться от зависимости от зла подобного подчинения. Консеквенциалистская этика развивается как некий компромисс с лежащим в основе закона радикальным злом. Для этой этической позиции важен результат, т.е. подчинение, а не дурные средства, которыми оно достигается. В обществе превалируют люди, идущие на компромисс с радикальным злом, и они определяют поведенческую норму. Соблюдая при необходимости закон, они делают это лишь ради удовлетворения какого-то эгоистического побуждения. Их мораль расчетлива – действия имеют ценность лишь с точки зрения конечного блага, которое они производят, или интереса, которому они служат, а всякий, кто подчиняется закону ради самого закона, становится исключением.

И Бэтмен, и Джокер существуют вне расчетливой морали, преобладающей в Готэме среди полиции, законопослушных граждан и преступного мира. Оба исключительны, потому что придерживаются кодекса, который противоречит их мотивам любви к себе и рушит любую консеквенциалистскую мораль. Хотя Бэтмен пытается спасти Готэм, а Джокер пытается уничтожить, хотя Бэтмен предан справедливости, а Джокер – несправедливости, их объединяет позиция, выходящая за рамки ограниченной и расчетливой этики, продиктованной законом. Их различия прячут в себе сходство с



кантовской моралью. Через их параллель Кристофер Нолан ясно показывает роль, которую зло должно играть в подлинном героизме.

Джокер – это огромный вклад Нолана в историю Бэтмена. Конечно, он существовал задолго до фильма Нолана и даже появился в первой картине Тима Бертон «Бэтмен» (1989), и это без учета комиксов и телесериалов. Он – главный враг Бэтмена. Но Нолан рисует новый образ Джокера в «Темном рыцаре». Вместо комического злодея, Джокер превращается в этический центр фильма, и это получается потому, что он – чистая выдумка без какой-либо скрытой истины, образ без реальности. Сотворение этого персонажа является ключевым моментом в нолановском кинематографическом осмыслении обмана.

Не Бэтмен, а именно Джокер наиболее выразительно излагает этическую позицию, которую они вместе занимают. Он противостоит консеквенциалистской и утилитарной этике, царящей в Готэме, и он пытается разобраться в этой этике, чтобы понять, что ею движет. По мнению Джокера, несмотря на кажущиеся различия, все группы Готэма придерживаются этических принципов, которые он именует интригами (scheming, в русском дубляже – планами). Другими словами, они действуют не по принципу правильности или неправильности самого акта, а в целях достижения какой-либо конечной выгоды. Поступая таким образом, они унижают свои действия и лишают их свободы. Интриги превращают человека в раба его цели.

Для Джокера проблема с интригами (планами) не моральная, а эстетическая¹. Когда человек рассуждает о том или ином действии с точки зрения его конечной цели, он лишает это действие самодостаточности. Когда он беседует с Дентом после его обезображивания, он объясняет:

«У меня нет плана. У мафии есть планы, у копов есть планы. Знаешь, кто я, Харви? Я собака, бегущая за машинами. И я не знаю, что бы делал, если бы поймал одну. Я просто делаю что-то. Я гаечный ключ в механизме. Ненавижу планы. Твои, их, любые. У Марони есть планы. У Гордона есть планы. Планировщики пытаются контролировать свои миры. Я не планировщик. Я показываю планировщикам, насколько жалки их

¹ Джокеровская эстетическая критика морали других персонажей перекликается с высказыванием Ницше о «рабской морали». Нолан связывает Джокера с Ницше во время ограбления банка в начале фильма. Вставляя гранату в рот управляющему банка, Джокер перефразирует Ницше: «Я верю, что то, что не убивает тебя, просто делает тебя... страннее».



попытки контролировать ситуацию на самом деле. Поэтому, когда я говорю, что случившееся с тобой и твоей девушкой, не было чем-то личным, ты знаешь, что я говорю правду».

Джокер категорически отрицает возможность цели своей преступной деятельности, что решительно отличает его от других преступников в фильме. Благодаря этому он обретает свободу, которой никто другой, кроме Бэтмена, не может наслаждаться. Он способен сжечь кучу денег или рисковать собственной жизнью, так как не думает о своих действиях с точки зрения выгоды, которую они ему принесут. Он вырывается из того, что Кант называет гетерономией, чтобы достичь автономии¹.

По мнению Канта, подчинение закону, чтобы обеспечить достижение некоего предмета или конечного блага, неизбежно лишает человека свободы. Как он утверждает в «Основе Метафизики нравственности»:

«Если воля и ищет закон, то для того, чтобы найти его где-то, за пределами собственных максим для придания универсального характера закону – следовательно, если, выходя за рамки себя, она ищет закон в виде любого из его составляющих – результатом является гетерономия. В этом случае воля не отдает себя закону, вместо этого, составляющее, благодаря своему отношению к воле, дает ей закон» (Kant, 1996, p. 86)

Хотя Кант не стал бы считать Джокера эталоном нравственности, тот избегает, в отличие от законопослушных граждан в фильме, возносить составляющие выше закона. Однако, закон Джокера – это закон, который Кант не признает. Он ценит зло, потому что оно – зло,

¹ Независимость Джокера делает его трудным для понимания, даже для Бэтмена. Сначала он воспринимает Джокера как еще одного преступника, стремящегося к собственной выгоде, но Альфред (Майкл Кейн) отмечает, что это объяснение не обязательно отражает мотивацию такого человека, как Джокер. Рассказывая историю из своего прошлого, Альфред предполагает, что Джокер действует скорее ради самого акта, нежели ради денег. Он говорит Брюсу Уэйну: «Когда я был в Бирме, давным-давно, мы с друзьями работали на местную власть. Они пытались заручиться лояльностью вождей племен, подкупив их драгоценными камнями. Но их караваны были ограблены в лесу к северу от Рангуна. Нас попросили позаботиться об этой проблеме, и мы начали искать камни. Но даже через полгода мы не смогли найти никого, кто бы с ним сотрудничал. Однажды я увидел ребенка, играющего с рубином размером с мандарин. Бандит выбрасывал камни». В ответ Уэйн спрашивает: «Тогда зачем было их красть?». Альфред отвечает: «Потому что он смотрел на это как на хороший спорт. Потому что некоторые мужчины не ищут ничего рационального вроде денег. Их нельзя купить, запугать, урезонить или убедить. Некоторые просто хотят увидеть, как горит мир». Здесь Альфред пытается объяснить Брюсу, что расчет возможной заинтересованности не может служить объяснением зла, что существует вероятность дьявольского зла, которое просто радуется самому акту зла.



будучи «ключом в механизме», что свидетельствует об этической позиции, которую Кант считает невозможной, о дьявольски злом субъекте. Как отмечает Аленка Зупанчич, если проследить логику Канта, то можно сделать вывод, что дьявольское зло имеет точно такую же структуру, что и приверженность моральному закону. Отрицание Кантом возможности дьявольского зла – зла ради зла – коренится, по словам Зупанчич, в его бессознательном признании однородности этих явлений. Она говорит:

«Дьявольское, высшее зло, неотлично от высшего добра, и они являются ничем иным, как определением совершенного (этического) деяния. Иными словами, на уровне структуры этического акта различия между добром и злом нет. На этом уровне зло формально неотлично от добра» (Zupančič, 2000, p. 92)

Такой вывод для Зупанчич не означает отрицание кантовского нравственного закона, а скорее расширение его до фигуры дьявольского зла. Для Зупанчич дьявольское зло приобретает моральный статус, будучи результатом избавления от всех патологических желаний и расчетов. Мы видим, как дьявольское зло выступает как форма нравственности в образе Антона Чигура (Хавьера Бардема) в фильмах Джоэля и Итана Коэна «Старикам тут не место» (2007). Хотя Чигурх поступает безжалостно и убивает множество людей, он также действует не из корыстных интересов, а из преданности своему делу.

Джокер и Бэтмен имеют исключительный статус в «Тёмном рыцаре», поскольку они отказываются от гетерономии, которая возникает в результате расчетливости. Оба они привержены этическому принципу и следуют ему конца. Для Бэтмена это борьба с несправедливостью, а для Джокера - создание хаоса. Даже когда этот принцип вредит или угрожает их счастью, они все равно его соблюдают. Неоднократно в фильме Джокер приветствует собственную смерть составляющее его усилий сеять хаос, и Бэтмен терпит не только физическую боль, вызванную его борьбой против несправедливости, но и отсутствие признания его заслуг. Он вынужден не только скрывать, что Бэтмен – это Брюс Уэйн, но и в конце фильма, вынужден признать себя изгоем и преступником, как Бэтмен. Даже человек, знающий его истинную личность, Рейчел, не может должным образом любить его, так как его преданность борьбе с несправедливостью делает его непригодным для любовных



отношений. И Бэтмен, и Джокер полностью изолированы, потому что действуют в совершенно ином этическом русле, чем все остальные в этой картине¹.

Хотя Джокер и Бэтмен оба находятся в пространстве исключения, Нолан показывает этический приоритет фигуры зла. Джокер заходит дальше, чем Бэтмен в стремлении к этической позиции, ставящей действие выше последствий. В отличие от Бэтмена, Джокер не прячется под символическим образом, скрытым под гримом. В этом смысле кинокартина четко рисует границу между макияжем и маской. Сняв маску Бэтмена, можно узнать его истинную личность. Макияж Джокера не скрывает его истинную личность, а свидетельствует об ее отсутствии. Вся его сущность заключена в его облике. Джокер – чистый вымысел без капли правды под ним. Именно поэтому ему не нужно беспокоиться смазанном гриме.

Судьба макияжа Джокера на протяжении всего фильма говорит о том, что его задача вовсе не в сокрытии подлинной личности. Во время первой сцены с Джокером (ограбление банка) белый макияж на его лице еще не закончен. Морщины на лбу оставляют следы, через которые виднеется голая кожа. Впоследствии, во время допроса в отделении полиции, на белом гриме появляется все больше пробелов, и черная краска вокруг глаз пачкает лоб. Хотя это и деформирует его образ, постепенное смазывание макияжа Джокера никогда не мешает ему и не грозит раскрыть его личность.

Отсутствие интереса Джокера к собственному гриму поднимает вопрос о том, зачем он вообще его наносит. Он не стремится к традиционному обману, вместо этого его макияж маскирует тот факт, что ему на самом деле нечего скрывать. Он сбивает с толку персонажей фильма, потому что они приписывают мотивы его действиям, тогда как эти действия уже являются мотивацией. Иными словами, Джокер действует ради действия, а не в качестве реакции на какую-либо обиду или для извлечения выгоды. Это полное погружение в действие рождает свободу, которой не могут похвастаться никакие другие персонажи фильма, даже Бэтмен. В ходе допроса он может с полной уверенностью сказать ему: «Тебе нечем мне угрожать». Джокер действует, не беспокоясь ни о чем и не имея черт личности, которые можно использовать против него.

¹ Тесная связь между Бэтменом и Джокером проявляется несколько раз. Когда Бэтмен допрашивает Джокера в тюремной камере, Джокер цитирует буквально знаменитое высказывание из фильма Кэмерона Кроу Джерри Магуайер (1996) о романтической любви: «Ты меня дополняешь».



Идентичность (или отсутствие таковой) Джокера свидетельствует о его преданности самому действию. В отличие от других персонажей фильма (включая Бэтмена), у него нет идентичности, которую фильм раскрыл бы. Нолан оставляет Джокера (его происхождение, мотивацию, настоящее имя) полной загадкой для зрителя, но эту загадку никогда не раскрыть. Загадка здесь сама по себе – решение. Даже после заключения его под стражу полиция не может найти никакой информации о нем. Отвечая на вопрос мэра о том, что они знают о Джокере, Гордон говорит: «Ничего». Ни ДНК, ни отпечатков пальцев. Одежда на заказ, без этикеток и лейблов. Ничего в карманах, кроме ножей и ворса. Ни имени, ни других прозвищ». Полное отсутствие идентифицирующей информации вовсе не означает, что Джокер с успехом скрыл свою сущность, а лишь то, что ему нечего скрывать. Под этой иллюзией нет настоящего человека.

Фильм показывает, что даже биографические факты о Джокере имеют чисто внешний характер. В двух случаях он описывает, как его лицо было изуродовано. Первый рассказ кажется правдоподобным описанием детской травмы. Готовясь убить гангстера Гамбола (Майкл Джей Уайт), он объясняет:

«Хочешь узнать, как я получил эти шрамы? Мой отец был пьяницей. И злодеем. И однажды ночью он стал безумнее, чем обычно. Мапочка взяла кухонный нож, чтобы защититься, и ему это не понравилось. Ни капельки. Итак, я вижу, как он приставляет к ней нож, смеясь, и поворачивается ко мне с вопросом: "Чего такой серьезный?" Идёт на меня с ножом. "Чего такой серьезный?" Он сует лезвие мне в рот. "Давай-ка нарисую улыбку на этом лице"»

Нолан снимает этот момент в серии крупных планов, по очереди – Джокера и Гамбола, и напряжение на лице Джокера рождает ощущение подлинности этой истории. Сразу же после этого рассказа он убивает Гамбола, разрезая ему лицо, и это действие, похоже, вдохновлено насилием, которое пережил Джокер в детстве.

Однако позже Джокер выдает противоречащий рассказ, и эта вторая версия демонстрирует зрителям фильма, что они ничего не знают о прошлом Джокера или о травме, изуродовавшей его лицо. Когда он проникает на благотворительный вечер Дента, он хватается Рэйчел и говорит ей:



«Была у меня жена, красивая, как ты, которая говорила, что я слишком много волнуюсь. Говорила, что я должен больше улыбаться. Жена, которая играла в азартные игры и задолжала акулам. Посмотри на меня! Однажды они порезали ей лицо. А у нас не было средств на операцию. Она этого не вынесла. Я просто хотел снова увидеть ее улыбку. Хотел, чтобы она знала, что мне плевать на шрамы. Поэтому я вставил лезвие себе в рот и сделал это с собой. И знаешь, что? Она не могла на меня смотреть. Она ушла. Теперь я вижу иронию этой истории. Теперь я всегда улыбаюсь»

В отличие от первой сцены, где Джокер рассказывает о происхождении шрамов в серии крупных планов, здесь история раскрывается через съемки в 360 градусов вокруг Джокера и Рейчел. Формальное смещение в изображении истории Джокера помогает изменить реакцию зрителя на Джокера.

Первый рассказ Джокера о детской травме, нанесенной отцом, попадает под современные объяснения насильственной преступности и таким образом дает правдоподобную, если не вполне обоснованную, причину его деятельности. Форма съемки во время первого рассказа усиливает ощущение подлинности. Крупные планы Джокера и его жертвы, Гамбола, свидетельствуют о серьезности его слов. Но когда он повторяет историю своих шрамов в новой версии, становится очевидным отсутствие серьезности его слов. Съемка на 360 градусов создает ощущение дисбаланса у зрителя, подходящее тому, что Джокер на самом деле не говорит об истории своих шрамов. Мы переходим от крупных планов, которые дают прямое и, казалось бы, правдивое представление о его истории, к 360-градусной следящей съемке, которая делает очевидной иллюзорность истории, когда мы слышим ее во второй раз с иным содержанием. Фильм не дает нам возможности разобраться между противоречивыми версиями (или найти другие), вместо этого он показывает, что правда о происхождении шрамов не имеет существенного значения. Джокер использует свою историю в целях шокировать и нагнетать ужас, а не для объяснения своих преступных действий¹. Его поступки нельзя свести к их мотивации, и он пытается обеспечить должное уважение к самому «действию» на протяжении всего фильма.

¹ Шрамы Джокера, как и его противоречивые истории о них, не имеют аналогов в предыдущих комиксах и фильмах о Бэтмене. Изначально Джокер был обезображен химикатами, и это увечье не принимало форму шрамов, идущих от его рта.



Так как Джокер не приемлет и стремится разрушить мораль планировщиков или консеквенциализма, он организует серию тестов, оспаривающих потенциал такой морали. Он заставляет Бэтмена выбирать между спасением Харви Дента и Рейчел Доус; он угрожает взорвать больницу, если никто не убьет в течение часа человека, который угрожает раскрыть личность Бэтмена; и он дает двум паромам, бегущим с острова Готэм, детонатор для взрывчатки на другом судне, обещая взорвать оба судна, если никто не нажмет на кнопку до полуночи. Последний тест фактически открывает перед жителями Готэма путь к перешагиванию через мораль планировщиков так, как это делает сам Джокер. Проблема двух лодок, похоже, представляет собой простую моральную дилемму. Если думать с точки зрения наибольшего блага для наибольшего числа людей и, если принять позицию планировщика, – становится ясно, что один паром должен взорвать другой, чтобы люди на обоих судах не погибли. И поскольку один заполнен преступниками, которых переправляют, а другой – обычными гражданами, этическая дилемма, созданная Джокером, кажется простой¹. Но Нолан рисует отказ от нравственности планировщиков, которая на первый взгляд кажется типичной ложью в сюжете, обычной для голливудского кино.

Два этических акта, являющихся кульминационными для фильма, по-видимому, знаменуют отход от критического края, показанного ранее, и капитуляцию перед сентиментальной моралью, верящей в глубинную доброту человечества. Конец «Тёмного рыцаря» можно рассматривать как новую версию финала фильма Франка Капры «Эта замечательная жизнь» (1946), где массовый всплеск сострадания спасает Джорджа Бейли (Джимми Стюарт) от финансового краха. В «Тёмном рыцаре» люди на обоих паромах предпочитают смириться с собственной смертью, а не брать на себя ответственность за убийство людей на другом судне. Но в отличие от Капры, Нолан усложняет этическое измерение деяний. Он начинает с демонстрации абсолютной аморальности традиционных консеквенциалистских или утилитарных моральных требований. Обычные граждане на первом пароме начинают с того, что настаивают на своем моральном праве уничтожить группу преступников на втором пароме. Один предлагает взорвать второй паром, утверждая: «У них был шанс». В соответствии с этой логикой, совершенное преступление снижает ценность жизни

¹ Самым неумолимым сторонником утилитарной этики в современной культуре является сериал «24», где федеральный агент Джек Бауэр (Кифер Сазерленд) сталкивается с рядом этических дилемм и последовательно сужает их до количественных проблем, чтобы принять соответствующее этическое решение.



человека. Если одна группа должна умереть, чтобы спасти другую – правило, установленное Джокером, – тогда для законопослушных гражданских лиц очевидно, кому жить, а кому – погибнуть. Никто на гражданском судне не выступает за то, чтобы не взрывать другой паром, и ясно, что их аргументы коренятся не в морали, а в борьбе за выживание.

Более того, фильм демонстрирует совершенно антитетические отношения между демократическими институтами и этическими действиями. На гражданском судне власти решают – подтолкнутые высказавшимся пассажиром и, возможно, в силу своей преданности демократическим принципам – проголосовать за судьбу второго паром. Как показывает фильм, простой акт голосования по такому вопросу, подчеркивает неприемлемость такого рода реакции. Но когда голоса подсчитаны и подавляющее большинство (396-140) проголосовало за взрыв лодки с преступниками, мы понимаем, что демократические процедуры (такие как народное голосование) вообще не имеют этического статуса. Фактически, тайное голосование позволяет каждому субъекту дистанцироваться от травмы этического решения, а не противостоять ей открыто. Фильм показывает, как один пассажир с огромной решимостью отдает свой голос, тогда как другой не может скрыть свою эмоциональную борьбу с трудностями морального выбора. Но то, как Нолан снимает этих двух пассажиров, да и его отношение к голосованию, изобилует иронией. Оба этих подхода к голосованию служат лишь иллюстрацией абсурдности самого факта голосования по решению взорвать лодку, полную людей. Голосование является неадекватным механизмом для принятия решения такого масштаба.

Этический поступок происходит не через поспешно созданную систему голосования на гражданском судне, а через революционный захват власти на борту судна с заключенными. Во время кризиса Нолан делает фокус на группе крупных заключенных, сговорившихся, как представляется, чтобы забрать детонатор у властей на борту судна. То, как изображены заключенные, подчеркивает их опасность: они зловеще смотрят на власть, перешептываются, сохраняют решительное мрачное выражение лица. Эти визуальные подсказки, а также то, что фильм представляет их как опасных преступников, позволяют предположить, что они планируют захватить детонатор и взорвать гражданское судно для того, чтобы спасти себя. Но фильм обманывает ожидания зрителя.

Лидер группы заключенных приближается к тюремщику, который держит детонатор и вступает с ним в конфронтацию. Фокус



на испуганный взгляд охранника показывает, как заключенный пугает его не потому, что он боится быть поверженным, а потому, что он верит, что заключенный заставит его сделать то, о чем он сам мечтает – то есть взорвать другую лодку. Заключенный упрекает охранника: «Ты не хочешь умирать, но не знаешь, как отнять жизнь». После того, как заключенный произносит это, Нолан возвращается к другому парому, где один из гражданских заявляет: «Люди на том судне. Они сделали свой выбор».

Эти параллельные действия, как представляется, устанавливают своего рода моральный баланс: хотя заключенный более открыто заявляет о своей готовности убивать ради выживания, гражданское население придерживается точно такого же взгляда. Возвращаясь на паром с преступниками, мы видим, что перед тем, как взять детонатор, заключенный делает последнее заявление. Он говорит: «Дай его мне. Ты можешь сказать им, что я отобрал его силой. Дай его мне, и я сделаю то, что ты должен был сделать 10 минут назад». Эти слова убеждают нас в том, что он собирается взорвать другой паром, однако, вместо этого мы видим, как он выбрасывает детонатор из окна в воду, лишая себя шанса на выживание. А следующий крупный план показывает, как гражданское лицо, вызвавшееся использовать детонатор, аккуратно опускает его обратно в коробку.

Действия как заключенных, так и гражданских лиц противоречат не только их личным интересам (рисковать жизнью, отказываясь убить кого-то другого), но и не поддаются никаким рациональным калькуляциям. Согласно правилам игры Джокера, если ни один из паромов не использует детонатор, обе лодки будут уничтожены. Чтобы отказаться выполнять это действие, необходимо отвергнуть моральные принципы расчетливости, поскольку, согласно любому подсчету шансов, предпочтительнее, чтобы одна лодка выжила, а не обе были уничтожены. Здесь Нолан показывает, что анонимная группа способна на великие этические поступки. Что спасает такое изображение от превращения в капровское¹, тем самым увековечивая идеологическую фантазию и позволяя зрителю досмотреть картину, будучи убежденным в базовой доброте человечества, – это то, куда именно Нолан помещает причину этического акта и какие факторы этому мешают.

Источником этического акта не является ни народное голосование (396-140 голосов против этичного поведения), ни мать,

¹ Производное прилагательное от фамилии режиссёра Франка Капры (Capraesque), снимавшего фильмы о мужестве и торжестве справедливости, о чем автор упоминал выше (прим. переводчика).



желающая защитить ребенка и потому выступающая за взрыв заключенных, ни представители власти, оказывающиеся абсолютно беспомощными и неспособными принять решение. Вместо этого, именно заключенный, криминальная фигура, способен сделать этот этический жест. И, в конце концов, сам Джокер становится стимулом для морального акта, что мы видим в конце фильма. Создав чудовищную этическую дилемму, в которой он ожидает от людей расчетливости, Джокер дает им возможность вырваться из необходимости калькуляции. Он противостоит им с их же оружием - с логикой планирования, доведенной до абсурда, что создает возможность отступления от нее.

Джокер является этическим центром «Тёмного рыцаря», потому что ему удастся бросить вызов господству расчетливости над Готэмом и показать, что возможен другой мир, где этические действия не являются частью интриганских планов. Конечно, Джокер совершает ужасные поступки: он протыкает карандашом глаз человеку, взрывает больницу, убивает бесчисленное количество людей и так далее. Сделав Джокера этическим центром фильма, Нолан не оправдывает его за эти поступки и не прославляет их. Он, скорее, показывает, что за всеми этическими актами стоит некое необходимое насилие. Они должны насильственно стереть с лица земли господство планировщиков, лежащее в основе и патологизирующее любое подчинение закону. Хотя он сам и является фигурой зла в фильме, насилие Джокера направлено на радикальное зло, присутствующее в типичном послушании закону – на то, что мы подчиняемся закону, как отмечает Кант, по причинам, не связанным непосредственно с законом. Зло Джокера является основой любого этического героизма, потому что оно акцентируется и стремится устранить зло расчетливости, которая характеризует первоначальное отношение субъекта к закону. Так, он служит почвой для возникновения этического акта.

ПУБЛИЧНОЕ ЛИЦО ГЕРОЯ

Аналогично тому, как «Темный рыцарь» иллюстрирует неразрывную связь между героизмом и злом, он также разрушает представление о герое, который может выглядеть героически. С самого начала фильма Бэтмен выражает желание отойти от дел, чтобы уступить место тому, кто может быть героем, не надевая маску. Он видит такой потенциал в образе Харви Дента. Но фильм показывает, что не бывает героя без маски и, точнее, без маски зла. Как говорит Славой Жижек,



«истинно человеческое добро, добро, вознесенное над естественным добром, бесконечное духовное добро – это маска зла» (Žižek, 2008, p. 66)

Без маски зла добро не может возникнуть и застревает в подсчете выгоды; без маски зла добро остается лишь схемой получения желаемого. Это именно то, чем является Харви Дент, хотя Бэтмен и видит в нем идеальное проявление героизма.

В начале фильма Харви Дент выглядит как образец чистейшего добра. Непорочность его добродетели позволяет ему всегда оставаться спокойным. Даже когда гангстер пытается застрелить его в открытом суде, он спокойно хватает пистолет из руки гангстера и бьет того по лицу. После удара мы видим полное хладнокровие Дента, даже посреди покушения на убийство. Эта невозмутимость связана с абсолютной уверенностью в том, что все пройдет в соответствии с его планами. Скорость, с которой Нолан переходит от угрозы со стороны преступника к реакции Дента, сводит к минимуму чувство опасности у зрителя. Угроза жизни Дента исчезает практически раньше, чем мы успеваем осознать ее, что лишает ее реальности, как для Дента, так и для зрителя. В сцене суда он превращается в героя, которому невозможно причинить вред. По иронии судьбы, настоящий супергерой фильма, Бэтмен, оказывается уязвимым, как только появляется в фильме – собаки кусают его через защитные доспехи. Это отличие в уязвимости Дента и Бэтмена отражает, почему первый не может быть настоящим героем.

В отличие от Бэтмена, героизм Дента коренится не в переживании потерь и поражений, а в отрицании самой возможности этого. Брюс Уэйн принял личность Бэтмена после травмы, полученной в результате падения в пещеру, полную летучих мышей, и гибели родителей, но никакие подобные травматические потери не вдохновляют героизм Дента. Его героизм заключается в непосредственной идентификации с добром, что позволяет ему иметь чистоту, которой нет у Бэтмена. Никакой разрыв и последующее возвращение не стимулируют его преданность правосудию. Он может публично заявить о своих героических поступках, потому что совершает их в непорочной форме, не прибегая к при этом к обличию зла. Но фальшь подобного мгновенного отождествления себя с добром становится очевидной в отрицании потери, которое Нолан отображает в дентосвском тике, – в его склонности подбрасывать монеты для решения дилемм.



В ряде случаев он бросает монету, которую дал ему отец, чтобы ввести возможность проигрыша в свои действия. Подбрасывая монету, человек признает, что события могут идти не по плану, что другой может выиграть, и что проигрыш всегда возможен. Хотя подбрасывание монеты представляет собой попытку справиться с потерей и проигрышем, делая их случайными, а не необходимыми или неотъемлемыми, оно, тем не менее, в силу самого действия признаёт возможность проигрыша. Дент сначала подбрасывает монету, когда опаздывает на допрос ключевого свидетеля в суде, и монета должна определить, будет ли он или его помощница Рейчел проводить допрос. Когда Рейчел удивляется, как можно решать что-то настолько важное таким образом, Дент отвечает: «Я творю свою собственную удачу». Именно после этого гангстеру не удастся застрелить Дента, что еще больше подчеркивает его неуязвимость.

Дент выигрывает это и последующие подбрасывания монет в первой части фильма, потому что он использует специальную монету, одинаковую с двух сторон. Когда заходит речь о подбрасывании монет, Дент действительно сам творит свою удачу, устраняя элемент случайности. Его монета гарантирует отсутствие самой возможности проигрыша. Такая монета – это, безусловно, умное изобретение, но вместе с тем она коррелирует с отсутствием подлинного героизма у Дента. Незамедлительность его героизма не выдерживает никакого вмешательства. Как только утрата привносится в мир Дента, его героизм исчезает, и он становится преступником.

Трансформация Харви Дента после травмы настолько стремительна, что ставит под сомнение его искренность. В один момент из ярого защитника правосудия он превращается в убийцу, готового расстреливать невинных детей. Можно было бы объяснить такой быстрый переход неаккуратным режиссерским ходом со стороны Кристофера Нолана, желающего слишком быстро перейти к кульминационным моментам фильма. Но скорость трансформации особенно важна именно из-за этой режущей глаз форсированности. Она позволяет нам пересмотреть отношения Харви Дента к закону в фильме ранее.

Дент превращается в злодея «Двуликого» после травмы, однако, делая это, он просто становится личностью, которую полицейский участок создал ему при работе в отделе внутренних расследований. Как расследующий дела других офицеров, Дент заслужил прозвище «Двуликий», настаивая на абсолютной безупречности и противодействуя любым признакам коррупции в полиции. Даже не коррумпированный офицер Гордон жалуется Денту на парализующее



влияние такой тактики на работу отдела. С одной стороны, требование безупречности может казаться последовательно нерасчетливой этической позицией. Можно представить, как такое упорство препятствует достижению долгосрочной цели совершенствования системы правопорядка (вот почему Гордон выступает против). С другой стороны, стремление к непорочности всегда предполагает провал. Безупречный герой быстро становится преступником, когда травма разрушает его чистоту.

Впервые это происходит, когда Гордона якобы убивают на похоронах комиссара полиции. В ответ на это вопиющее проявление преступности Дент злоупотребляет властью при допросе подозреваемого и даже угрожает пристрелить его, используя монету в качестве орудия для психологических пыток. Хотя Дент и не собирается в действительности стрелять в подозреваемого, Бэтмен, тем не менее, критикует методы Дента, прерывая допрос. Эта сцена показывает, кем станет Дент позже в фильме, а также демонстрирует последствия его героизма. Дент прибегает к пыткам, потому что его форма героизма не имеет онтологического пространства для потерь. Когда это происходит, его героизм полностью сводится на нет.

Травмирующими потерями для Дента становятся смерть Рейчел и его собственное увечье. Нолан показывает эффект этих изменений через трансформацию его монеты во время взрыва, убивающего Рейчел. Взрыв сжег одну сторону двухглавой монеты Дента (которую он ранее кинул Рейчел, когда его увезли в тюрьму), так что, будучи подверженной травматической силе, она становится монеткой с двумя разными сторонами. Фильм повествует, как травма вводит потери в мир и как это поражение уничтожает субъективную уверенность.

Когда Дент-Двуликий подкидывает помеченную монету, действие приобретает совершенно новый смысл. В отличие от предыдущих случаев, он больше не уверен в результате. Он подкинул монету, чтобы решить, убить ли Джокера в больничной палате, убить ли детектива Вюртса (Рона Дин) в баре, или детектива Рамиреса (Моник Курнен) в переулке. Из всех троих погиб только Вюртс, но Дент также убивает еще одного офицера и криминального босса Марони вместе с несколькими его людьми. Эта ярость заканчивается тем, что Дент удерживает семью Гордона в заложниках и угрожает убить самого дорогого Гордону человека. Дент становится убийцей, чтобы перенести свой собственный опыт потери на других: он говорит Гордону, что убьет самое ценное для него, чтобы Гордон ощутил то, что он пережил. Дент способен так быстро перевернуться, потому что



его героизм не терпит потерь. Когда это происходит, героизм полностью исчезает.

После смерти Дента фильм заканчивается принятием Бэтменом ответственности за убийства, совершенные Дентом, чтобы спасти его общественную репутацию и тем самым сохранить образ народного героя. Гордон и Бэтмен уверены, что этот шаг необходим для спасения города и сохранения веры в правосудие. Когда Гордон говорит: «Готэму нужен настоящий герой», мы видим кадр, на котором он переворачивает лицо Дента, скрывая обожженную часть и показывая другую. После смерти Дент обзаводится маской, которую никогда бы не носил в жизни. Маска героизма скрывает его преступления. Как фильм предполагает, эта ложь – что непогрешимость возможна – представляет собой неперемное условие социального бытия. Без этого, без идеи, что можно следовать морали, вычисление интересов ничем бы не компенсировалось, и город стал бы преступным. Для Славоя Жижека, молчаливое потворство социальной лжи свидетельствует о капитуляции фильма перед идеологией. Без всяких двусмысленностей, он утверждает:

«Темный рыцарь – это признак глобального идеологического регресса» (Žižek, 2010, p. 61)

Однако особый интерес в концовке фильма представляет Бэтмен и то, в какой форме проявляется его героизм. Бэтмен берет на себя ответственность за действия Дента словно не для того, чтобы спасти его образ, а для того, чтобы окончательно осквернить собственный. Он должен лгать. Он остается героическим исключением, но его положение радикально меняется. Чтобы быть уверенным, что Дент умрет как герой, Бэтмен должен взять на себя ответственность за его убийства. Таким образом, он по-настоящему наследует маску зла. В заключительном фрагменте фильма мы видим, как полиция выслеживает Бэтмена, Гордон разбивает Бэт-сигнал и Бэтмен уезжает на своем мотоцикле в ночь. В конце этой сцены мы слышим, как Гордон за кадром говорит: «Он – герой, которого заслуживает Готэм, но не тот, кто ему сейчас нужен. Поэтому мы будем охотиться на него, потому что он может это вынести. Ведь он не герой. Он молчаливый хранитель, бдительный защитник.... Темный рыцарь».

Когда Гордон произносит последнее слово, кадры погружаются во тьму вслед за образом Бэтмена на мотоцикле. Мелодраматичность голоса возвышает героизм Бэтмена, но происходит это именно потому, что тот согласен выглядеть злодеем. Этот поступок, более чем



любое из физических проявлений его отваги, является деянием настоящего героя, потому что оставляет его без признаний заслуг за героизм. Для героя, проявляющегося в форме зла, героическая исключительность должна быть самоцелью без надежды на большее вознаграждение. Когда исключение принимает такую форму, оно теряет угрозу, которую несет в себе типичный герой. Маска зла позволяет исключению существовать, не приумножая себя. Заняв эту позицию в конце фильма, Бэтмен показывает, что он усвоил урок Джокера и понял важность отхода от калькуляций. Дент, герой, который хочет показаться героем, скатывается в убийственное зло, но Бэтмен, герой, который делает зло своим образом, следует единственно возможным путем героической исключительности.

В эпоху, когда несовершенство закона очевидно, необходимость героического исключения становится все более явной, но опасность такого исключения никогда не была еще столь ощутимой. Современный мир изобилует заявлениями об исключительности, которые позволяют нам увидеть негативные последствия, проистекающие из этого исключения, независимо от того, насколько героически были его намерения. Зрители стекаются к фильмам о супергероях в поисках героического исключения, которое они могут принять, исключения, которое будет работать на справедливость, не усугубляя при этом несправедливости так, как это происходит с реальными исключениями сегодняшнего мира. В фильме «Темный рыцарь» Кристофер Нолан предлагает живой образ героической исключительности. Как он полагает, образ ее должен быть противоположен, если исключительность не хочет приумножить несправедливость, с которой борется. Единственный настоящий герой лжет о своем героизме. Таким образом, урок для реальных исключений весьма труден. Вместо того чтобы прославлять себя в качестве освободителя Ирака и спасителя американской свободы, Джорджу Бушу пришлось бы действовать за кулисами, поощряя обвинения против него как военного преступника в Международном суде, а затем ему пришлось бы бежать от преследований властей по улицам Гааги. В глазах общественности настоящие герои должны отождествлять себя со злом, с которым мы боремся.

Следовательно, они должны посвятить себя как обману и маскировке, так и истине. Без лжи может существовать невинность, но героизма не бывает. Темный рыцарь завершается превращением Бэтмена в преступника, потому что Нолан улавливает освобождающую силу вымысла. С помощью киноискусства он создаёт исключительные моменты, в которых зрители могут выйти за



рамки закона, но он также предостерегает от отождествления исключения с законом, происходящего, когда объявляется «чрезвычайное положение».

Список литературы

- Agamben, G. (2005). *State of Exception*. (K. Attell, Trans.) Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1996). Critique of Violence. In W. Benjamin, *Selected Writings Volume I, 1913-1926* (E. Jephcott, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bowles, S. (28 July 2008 г.). Are Superheroes Done For. *USA Today*, 2D.
- Hegel, G. F. (1952). *Philosophy of Right*. (T. M. Knox, Trans.) London: Oxford University Press.
- Hegel, G. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Vol. 1). (T. M. Knox, Trans.) Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (1996). Groundwork of the Metaphysic of Morals. In M. J. Gregor (Ed.), *Practical Philosophy* (M. J. Gregor, Trans.). New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1998). Religion within the Boundaries of Mere Reason. In A. Wood, & G. Giovanni (Eds.), *Religion within the Boundaries of Mere Reason and Other Writings* (A. Wood, & G. d. Giovanni, Trans.). New York: Cambridge University Press.
- Klavan, A. (25 July 2008 г.). What Bush and Batman Have in Common. *The Wall Street Journal*. Retrieved from http://online.wsj.com/article_print/SB121694247343482821.html
- Manon, H. S. (2007). X-Ray Visions: Radiography, Chiaroscuro, and the Fantasy of Unsuspicion in Film Noir. *Film Criticism*, 32(2), 2-27.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.
- Žižek, S. (2010). *Living in the End Times*. New York: Verso.
- Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. New York: Verso.

References

- Agamben, G. (2005). *State of Exception*. (K. Attell, Trans.) Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1996). Critique of Violence. In W. Benjamin, *Selected Writings Volume I, 1913-1926* (E. Jephcott, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bowles, S. (28 July 2008 г.). Are Superheroes Done For. *USA Today*, 2D.



- Hegel, G. F. (1952). *Philosophy of Right*. (T. M. Knox, Trans.) London: Oxford University Press.
- Hegel, G. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Vol. 1). (T. M. Knox, Trans.) Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (1996). Groundwork of the Metaphysic of Morals. In M. J. Gregor (Ed.), *Practical Philosophy* (M. J. Gregor, Trans.). New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1998). Religion within the Boundaries of Mere Reason. In A. Wood, & G. Giovanni (Eds.), *Religion within the Boundaries of Mere Reason and Other Writings* (A. Wood, & G. d. Giovanni, Trans.). New York: Cambridge University Press.
- Klavan, A. (25 July 2008 г.). What Bush and Batman Have in Common. *The Wall Street Journal*. Retrieved from http://online.wsj.com/article_print/SB121694247343482821.html
- Manon, H. S. (2007). X-Ray Visions: Radiography, Chiaroscuro, and the Fantasy of Unsuspicion in Film Noir. *Film Criticism*, 32(2), 2-27.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.
- Žižek, S. (2010). *Living in the End Times*. New York: Verso.
- Zupančič, A. (2000). *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. New York: Verso.