

DOI 10.35775/PSI.2025.128.11.020

УДК 327

В.А. ГОРЕЛЫШЕВ

аспирант факультета гуманитарных
и социальных наук Российского университета
дружбы народов имени Патриса Лумумбы,
Россия, г. Москва
E-mail: gorelyshevviktor01@gmail.com

ПОЛИТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АМЕРИКАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ СУПЕРГЕРОИКИ

В настоящей статье предпринята попытка проанализировать с позиции политологии супергероику как жанр и феномен художественной действительности, видя в ней как отражение взглядов авторов (кино)комиксов, их аудитории и всех заинтересованных в производстве лиц, так и активный медийный инструмент, позволяющий проецировать на общество определенную систему мышления. Данное исследование ставит перед собой цель выявить политические установки, служащие основанием супергероику, и для этого автором были поставлены следующие задачи: выявить общие механизмы создания художественных произведений в условиях конкретной социально-политической реальности, определить, что из себя представляет супергерой как образ, как личность и как деятель, проанализировать культурный фон, на котором он возник, и доказать гипотезу, согласно которой имеется наличие связи между супергероику и авторитарным, этатистским мышлением, в том числе с феноменом Ку-клукс-клана. Методология исследования включает опору на уже проведенные исследования по данной проблематике, исторический и сравнительный анализ. Автор рассуждает об этике и социальном значении действий супергероев-виджланте по типу Бэтмена, выдвигает собственную концепцию отражения политических сообщений в кинематографе, вводя в научный оборот термины «имплицитные и эксплицитные...» и «перманентные и конъюнктурные политические установки», и приходит к выводу, что супергероику является смешением греческого и христианского образов героизма, что она действительно имеет определенную косвенную и отчасти прямую связь с судами Линча и Ку-клукс-кланом и парадоксальным образом совмещает в себе черты американского консерватизма и либерализма, отнюдь не случайно возникнув и получив широкую популярность именно в Соединенных Штатах Америки.

Ключевые слова: политические установки, супергерой, этатизм, авторитаризм, правосудие, виджланте.

Введение. Кинематограф является одной из наиболее распространенных и влиятельных форм медиа в истории человечества. Когда мы говорим о наиболее популярных и известных произведениях, на ум сразу приходят именно

фильмы, в особенности, кинопроизведения, созданные в США. Как и любое другое медиа, кинематограф отражает в себе политические установки своих создателей и аудитории, на которую он нацелен, а также интересы круга заинтересованных в его производстве лиц, будь то киностудии или государство, иногда, таким образом, служа и средством пропаганды; чаще всего, однако, это происходит отнюдь не сознательно, а многие произведения, формирующие систему ценностей людей с раннего возраста, не являются политическими по своему характеру или «заказанными свыше». Живя в определенную эпоху, будучи представителями разных наций, социальных классов, рас, гендеров, религиозных верований и сексуальных ориентаций (которые, разумеется, запрещены в России и признаны идентификационным маркером террористических и экстремистских организаций), авторы закладывают в произведение смыслы, которые могут ими восприниматься как естественные, как даже не являющиеся в их представлении (в силу разных причин) предметом политического дискурса, но позволяющие скрытно и незаметно, т.е. имплицитно формировать определенную ценностно-мировоззренческую систему у аудитории. Благодаря этому мы можем наблюдать в каждом произведении различные эксплицитные и имплицитные политические установки, разницу между которыми проще всего объяснить на следующих примерах [4. С. 27]. Ряд произведений или содержат в себе прямые политические послы, как «Звездные войны» (1977 г. – н.в.) и One Piece (1997 г. – н.в.), или подвергают сатиризации окружающую нас реальность, как «Южный Парк» (1997 г. – н.в.), или затрагивают проблемы социального неравенства, как «Игра в кальмара» (2021-2025 гг.), или, как «Игра Престолов» (2011-2019 гг.), обращаются к политическим системам прошлого и исследуют отношения между королями и знатью. А в боевиках и приключенческих фильмах нередко карикатурными антагонистами выступают представители определенных государств или идеологические группировки (например, как в серии фильмов «Индиана Джонс» (1981-2023 г.)). Политическое, политические установки здесь являются явными. Соответственно, если они являются «фоновыми», т.е. они не оказывают прямого воздействия на повествование, не находятся в его центре, скорее подразумеваются, нежели чем открыто проявляют себя, являются деталями, а не полноценными нарративными элементами, эти установки могут считаться имплицитными. Например, в фильме «Индиана Джонс: Храм судьбы» (1984 г.) есть сцена, в которой Индиану и его спутницу, потерпевших крушение самолета и оказавшихся в Северной Индии, жители одной из деревень встречают как «белого спасителя» и буквально кланяются им обоим в ноги, а антагонисты в лице представителей культа Кали и иные индийцы во время банкета, организованного махараджей и премьер-министром, презентуются как варвары, даже использующие черепа обезьян в качестве предметов для сервировки стола.

Подробнее данные вопросы (эксплицитные и имплицитные политические установки, а также рассмотрение кинематографа сквозь призму современного американского политического дискурса) разобраны автором в готовящихся к публикации статьях в журнале «Вопросы национальных и федеративных

отношений» и его кандидатской диссертации «Внешнеполитические паттерны и смыслы в американском кинематографе», поэтому мы более не будем на этом вопросе останавливаться и выделим из всего вышесказанного лишь главное: политическая сфера жизни общества по-разному себя проявляет в художественных произведениях, но всегда играет большую роль и оказывает влияние на формирование людских ценностных установок с самого раннего возраста. Потому и можно считать важным необходимость разобраться в причинах, по которым американский кинематограф является таким, какой он есть сейчас, в чем и заключается актуальность данного исследования; конкретно в рамках данной статьи это будет сделано исключительно на примере исследования американской (кино)супергероики, ее истоков, происхождения, политического значения, вопросов, которые она поднимает, в силу как ограничений, налагаемых форматом научной статьи, так и чрезвычайной популярности кинопроизведений и франшиз по комиксам в массах последние двадцать с лишним лет.

Перманентные и конъюнктурные политические установки. После того как кодекс Хейса перестал держать в узде американский кинематограф ближе к концу 1960-х гг. (до этого не рекомендуя показывать на экране «сцены, вызывающие сочувствие к преступникам»), преступники перестали выглядеть лишь как карикатуры, началась эра их гуманизации, придания их образам неоднозначности и глубины, благодаря чему мы получили такие фильмы, как, например, «Крестный отец» (1972 г.). Можно сказать, что само по себе представление о том, что показ преступников на экране в подобном ключе дозволим, может считаться «политическим заявлением» – просто по той причине, что существуют люди, для которых это является мысленно непозволимим, выходящим за рамки приличий. То же самое мы можем сказать и о появлении представителей определенных национальных меньшинств или женщин на экране, и о сценах с курением, межрасовыми половыми связями, наготой, проявлениями этически сомнительного поведения духовенства, полицейских, государственных чиновников и т.д., которые было запрещено показывать на экране в те далекие времена существования этого кодекса. Как мы можем видеть, все эти вещи могут считаться политическими лишь условно, в контексте данной эпохи, в контексте американского политического дискурса, а такую окраску они приобретают в первую очередь из-за влияния консервативных представлений на жизнь общества; если бы клубничное мороженое прямо сейчас ассоциировалось в массовом сознании с дьяволом (из-за цвета), само бы его поедание точно так же считалось бы политическим заявлением. С течением времени эти вопросы отмирают, перестают быть актуальными и, как вопрос рабства или крепостного права, более не воспринимаются в качестве части актуального политического дискурса, становятся «общим местом», а любые попытки заявить, что все должно быть иначе, навязать устаревшие социальные институты или мораль, воспринимаются или в штыки, или со смехом, хотя сказать, что эти явления совершенно исчезают или не оставляют своих следов на обществе, в том числе в культурной сфере (в частности, в комиксах, о которых будет вестись речь далее), или что определенные

политические вопросы не удастся вновь поднять на повестку благодаря консервативной реакции, отнюдь нельзя.

В данной статье, вдобавок к имплицитным и политическим установкам следует ввести еще одну новую терминологическую концепцию: конъюнктурных (временных, преходящих) и перманентных (постоянных) политических установок, рассмотреть вопрос о политических установках в кинематографе не в статике, а в динамике. Хотя речь и идет о «перманентных установках», следует оговориться, что они не являются «вечными» в прямом смысле этого слова и могут считаться таковыми лишь в рамках нынешней социально-политической реальности, т.е. появившись на свет в определенный исторический период времени в прошлом, мы можем с уверенностью судить о том, что в ближайшее время эти установки не будут подвержены социальным изменениям и/или не стоят на повестке дня; либо же происходящие перемены протекают так медленно, что мы можем судить о том, что не совсем ясно, когда именно в долгосрочной перспективе они достигнут своего логичного завершения.

Как известно, например, само понятие «нация», само восприятие людей в качестве представителей определенных наций – явление лишь недавнего по историческим меркам времени. Люди эпохи Средних веков ставили в центр своей коллективной идентичности религию, принадлежность к городу или домену, социальному классу, а сами территории считались скорее владением власть предержащих (как якобы говорил Людовик XIV, «государство – это я»), нежели чем ассоциировались с самим населением страны как чем-то единым и целым, а потому короли с легкостью могли становиться правителями сразу нескольких земель, захватывая их или наследуя; происходило это потому, что государственные институты не имели таких же возможностей, как сейчас, а сами «государства» и их жители не были так же связаны друг с другом, как в более поздние эпохи (благодаря дальнейшему развитию процессов глобализации и началу индустриальной и информационной революции); обычный житель феодала был слабо связан с представителями другого.

«Миф о нации» начал постепенно формироваться лишь в XVII-XIX веках: сама идея наций была заложена лишь при подписании Вестфальского мирного договора в 1648 г., который завершил последнюю религиозную войну в Европе и свел на нет важность религиозной идентичности, а также поставил в один ряд с монархиями Республику Соединенных провинций, признав ее независимость от Испании, что по тем временам было чрезвычайным прецедентом; дальнейшее развитие это идея получила лишь к концу XVIII века и окончательно стала частью политической реальности в XIX веке, породив на свет национально-освободительные движения. С течением времени любой миф о нации обрастал новыми подробностями, стереотипами, тропами, стало появляться все больше заявлений о том, что люди, проживающие на определенной территории, связаны не просто языком, но и «общей историей» и главное, «ценностями», позволяющими отделить их от представителей иных национальных объединений; благодаря широкому интеллектуальному творчеству деятелей Эпохи просвещения

и различных историков, стремившихся показать, что население действительно связано неразрывными узами, уходящими вглубь веков, отделению американских колоний от Британской империи и Великой Французской революции, чьи идеалы распространились благодаря Наполеону на всю Европу и окончательно и бесповоротно сломали феодальный порядок, «нация» действительно приобрела «физическую» реальность, пробудила ранее не существовавшее коллективное самосознание и стала причиной падения многих режимов-империй старой формации, а впоследствии послужила основой для консерватизма уже другой волны, другого характера, который мы далее и будем рассматривать.

Так как мы, представители эпохи наций, не можем представить жизнь без них, склонны в большинстве своем воспринимать их как нечто само собой разумеющееся, в том числе проецируя свои взгляды на представителей давным-давно канувших в Лету эпох, представление о нации, об ее существовании может по сему считаться перманентной политической установкой, вплетенной в культурный код любого современного человека. Конъюнктурные установки, в свою очередь, подвижны исключительно веяниями текущего политического дискурса и не являются общим местом. Они характерны для конкретного времени и места. Как можно догадаться, одно может стать другим: с одной стороны, перманентная установка может стать постоянной, а с другой стороны, вопросы, которые, казалось, стали давным-давно выясненными, могут вновь приобрести свое значение; кроме того, так как определенные произведения, созданные в эпохи с иными ценностно-мировоззренческими установками, продолжают пользоваться популярностью, старые политические идеи продолжают оказывать огромное влияние и на настоящее, хоть потребители могут и не осознавать всего этого прямо.

Это утверждение более всего справедливо по отношению к (кино)комиксам.

Что есть супергерой? Кто такой «супергерой»? Это человек, занимающийся деятельностью по поимке преступников или борьбе с внешними угрозами на добровольных основах и считающий себя олицетворением правосудия и справедливости, моральным камертоном, который может выносить суждения о том, что есть «хорошо», а что есть «плохо», и принуждать других людей, в том числе путем насилия, к тому, чтобы они следовали его ценностным и мировоззренческим установкам. Будучи «добрым самаритянином», он нередко жертвует своей собственной жизнью, карьерой и отношениями с окружающими, чтобы по воле возложенного на него самим собой долга перед обществом (никто его принуждает к тому, чтобы использовать свои возможности во имя общего блага) отлавливать преступников или останавливать угрозы национального, всемирного, а то и галактического масштаба, исполняя тем самым традиционные функции государства по обеспечению безопасности [7. С. 35]. При этом, как оно и бывает в любом государстве при вынесении некоторых или многих судебных решений, его суждение о добре и зле нередко не является достаточно объективным, из-за чего он, во-первых, прощает одним, более симпатичным ему преступникам их проступки (как Бэтмен Женщине-Кошке),

а по отношению к другим, он, напротив, выступает в качестве «слепого» и «безразличного к судьбам отдельных людей» правосудия, как, например, оказывается в выпуске № 122 линейки комиксов Ultimate Spider-Man (Шокер, преступник-грабитель, которого Человек-Паук постоянно останавливал и которого постоянно высмеивал как суперзлодея-неудачника, не просто грабил банки ради денег, а делал это из мести корпорации, которая выбросила его буквально на улицу и отобрала у него права на все его изобретения). Будь супергерои явлением привычной нам реальности, скорее всего, преступники, которых они бы задерживали, принадлежали бы к наиболее уязвимым и маргинализированным категориям населения, которые решаются на преступления экономического характера в силу бедности, т.е. супергерои служат своего рода аналогом репрессивного аппарата, призванного точно так же вгонять бедных людей в еще более уязвимое положение, накладывая на них тем самым еще большую общественную стигму (из-за отсидки), урезая их возможности для честной жизни. В одном из выпусков линейки комиксов «Зеленый фонарь» (том 2, № 76) случился кроссовер между ее титульным персонажем, космическим полицейским Хэллом Джорданом, и Зеленой Стрелой, социально осознанным супергероем с социалистическим уклоном, в ходе которого как раз была поднята и адресована эта проблема. Джордан арестовывает человека, который, как ему кажется, совершает преступление, и отправляет его в полицейский участок, в результате сталкиваясь с негативной реакцией местной общественности и Зеленой Стрелы. Ему, в частности, ставят в упрек, что он не помогает чернокожим людям, а занимается лишь проблемами космического масштаба, и что парень, которого он арестовал, помогал своей бабушке и пытался бороться с лендлордом, который собирается снести ее дом и выгнать всех жильцов ради строительства парковки. В конечном итоге, осознав свою ошибку, он вместе с Зеленой Стрелой помогает арестовать лендлорда, который оказывается по счастливой случайности и благодаря легкой руке сценариста бандитом, которого действительно можно победить с помощью привычных для супергероев методов и помощи прокурора. Их динамика и противоположные взгляды на правосудие послужили основой для линейки комиксов и в целом могут считаться центральным имплицитным конфликтом всей супергероики, отражающим в себе существующие противоречия между теми источниками влияния, что породили ее как жанр. В то время как одни люди стремятся к отправлению правосудия, стремлением других является поиск общей справедливости, и это в том числе проявляется в двух основных повествовательных подходах, которые используются в супергероике. В историях они выступают либо в роли инструмента наказания, как Бэтмен, Каратель, Красный колпак, либо в роли благодетелей, борющихся с социальной несправедливостью, как Зеленая Стрела, или сами испытывающих ее последствия, как Люди Икс. Будучи сверхлюдьми, они привлекают именно своей силой, и читатели, и зрители с их помощью испытывают катарсис – или от наказания и доминирования неугодных, или от торжества отсутствующей в реальном мире справедливости.

Вместе с тем все-таки не следует забывать о том, что супергерой все-таки часто презентуется и как своего рода «дружелюбный сосед», «частная благотворительная организация», которая стремится к тому, чтобы искренне нести в мир добро и которая нередко встает в оппозицию к закону, который и к самим героям относится негативно, так как их деятельность едва ли легальна. Они, таким образом, являются и представителями масс, протестными активистами, борющимися с режимом и идущими наперекор существующим институтам. Впрочем, хоть, как кажется, что и имеется определенный парадокс между этими двумя образами героев (каратель и идеал), он иллюзорен, так как их корень, их первоисточник лишь один, и один образ является лишь обратной стороной другого; этот вопрос будет подробнее рассмотрен чуть далее.

Можно (и следует) порассуждать о том, при каких обстоятельствах стали бы нужны супергерои, существуя они в реальном мире; в самих комиксах и фильмах по ним не делается какого-либо большого акцента на вопросе о том, как именно возникла подобная социально-политическая реальность, при которой они стали необходимы как особая общественная сила. Вероятнее всего, в нашем мире подобное произошло бы лишь в том случае, если бы государственные органы были парализованы и не были никак способны справляться с теми угрозами, которые обычно представляют собой так называемые «суперзлодеи», в результате чего возник бы вакуум власти, и обычные люди решили бы сами начать предпринимать активные действия для того, чтобы справиться с ними. И мы действительно видим, что полицейские органы и армия не особо справляются со своими прямыми обязанностями в комиксах и фильмах, что они совершенно не приспособлены к тому, чтобы бороться даже с угрозами уровня Носорога, одного из классических противников Человека-Паука, в результате чего населению в первую очередь приходится полагаться на супергероев; сами виджиланте и сверхлюди редко состоят в силах полиции, хоть и могут с ней активно сотрудничать на полуполициальных основах. Наиболее яркими исключениями здесь являются вышеупомянутый Зеленый фонарь и его корпус (впрочем, так как они не имеют официальной юрисдикции над Землей, и их власть никем не признается, назвать их полноценной полицейской силой весьма проблематично) и российский супергерой Майор Гром, который в действительности является обычным полицейским, но нередко выходит за рамки своих должностных обязанностей и технически нарушает закон. Стоит в данной связи вспомнить и Отряд самоубийц, специальный отряд, состоящий из преступников на службе государства, призванный как раз таки бороться с этими угрозами.

Парадоксальным образом, однако, в самих комиксах, несмотря на все происходящие в них теракты и широкомасштабные публичные преступления, каждое из которых могло бы быть сравнимо с 11 сентября 2001 г., жизнь все равно продолжает совершенно нормальным образом течь своим ходом, а все государственные институты продолжают оставаться такими же высокофункциональными, как и в реальности. Вероятно, если бы т.н. металюди существовали в нашей реальности, они бы уже давным-давно занимались не грабежом банков,

а установили бы контроль над всей планетой и уж точно не занимались бы такой же благотворительной, неоплачиваемой деятельностью, как супергерои.

Супергероев можно поделить на две категории: **виджиланте** (по-иному называемые *street-level fighters*, т.е. бойцы уличного уровня) и защитники мира. Первые сражаются с организованной и иной преступностью, вторые занимаются угрозами большего масштаба и иного характера, а некоторые занимаются и тем, и другим. Сами эти угрозы варьируются от криминальных боссов и серийных убийц до путешественников во времени и космических существ, ставящих перед собой даже такие задачи, как перестроение всей реальности. Следует особенно отметить тот факт, что их деятельность сама по себе является реакционной, т.е. они несут с собой какой-либо позитивной повестки или имеют некие планы, как путешественники-пираты из *One Piece*, а всего лишь – буквально – реагируют на происходящие в мире события и пытаются служить «заплаткой», с помощью которой можно было бы заделать «дыру в корабле».

Можно выделить следующие характерные черты современных супергероев:

1. Супергерои чаще, чем нет, игнорируют как внутригосударственные, так и международные законы, их легальный статус является неопределенным, и они предпочитают скрывать свою личность от окружающих, в том числе опасаясь ответной реакции от антагонистически настроенных в их отношении сил. Впрочем, они не брезгают сотрудничеством с органами, если это представляет для них интерес и упрощает им ведение своей деятельности, но все равно сохраняют независимость и автономию. Они нарушают государственную монополию на насилие и фактически подменяют собой государство – их отношения, их действия становятся в контексте социально-политической реальности комиксов гораздо более важными, чем действия политиков, армии или полиции. Хоть супергерои и ведут речь о необходимости не пересекать определенную грань, само их существование уже представляет собой угрозу для общественного порядка, потому что нивелирует значимость (не)демократических институтов и нормализует индивидуальное насилие.

2. Они воплощают в себе одновременно и эллинистический, и христианский идеал героя. В Древней Греции героем называли в первую очередь того, кто обладал определенными талантами или достоинствами, будь тот физическая сила, как у Геракла, или хитрость, как у Одиссея, при этом первый, несмотря на свои подвиги, едва ли мог считаться достойным человеком, потому что он убил в припадке ярости свою семью [6. С. 174-177]. Христианство, напротив, выстроила свои героические образы вокруг «морали рабов», как сказал бы Ницше: физическая сила и любые другие аналогичные качества потеряли свою значимость, любые человеческие действия стали оцениваться с позиции восхищения не чьими-либо талантами, а этичностью, праведностью, справедливостью. Христианский герой – это мученик, который жертвует собой во имя других, принимает на себя их тяготы, а не руководствуется, как герои Греции, сугубо эгоистичными соображениями. В отличие от героев Греции и христианских святых, супергерои совмещают в себе оба образа, т.е. их привлекательность

для аудитории заключается как в наличии особых сил в виде суперспособностей, выделяющих их на фоне серой массы и заставляющей восхищаться ими, так и в том, что всегда пытаются поступать правильно, руководствуясь своим моральным кодексом, и «жертвуют собой» во имя высшей цели, как христианские святые, поступая в данной связи во многом иррационально и лишь прибавляя себе проблем.

3. Супергерои, бывает, бросают вызов представителям государственных органов и государственным институтам, но чаще, чем нет, просто пытаются сохранить сложившийся статус-кво. Наиболее заметным исключением здесь является Зеленая Стрела. Парадоксальным образом, как наиболее заметно на фильмах киновселенной Marvel, их противников, напротив, нередко наделяют желанием изменить мир, и именно они служат силой, жаждущей социальных перемен и торжества справедливости, но чаще всего их представляют или как карикатурных злодеев, или как «зазнавшихся радикалов», которые в целом правы и верно указывают на существующие в обществе проблемы, но вместе с тем используют неправильные для этого методы, а потому должны быть наказаны и отправлены в тюрьму, как, например, противник Бэтмена Ядовитый плющ или Карли Моргентау из сериала «Сокол и Зимний Солдат». Вместе с тем довольно часто бывает сложно сказать, что именно сами герои предпринимают для разрешения этих вопросов, кроме как применения насилия в отношении неугодных и якобы заслуживающих того людей.

Виджилантизм и авторитаризм. Как было сказано выше, противоречия между Зеленой Стрелой и Фонарем являются отражением лежащих в основе (кино)комиксов представлений, составляют собой центральный имплицитный политический конфликт. Под этим я подразумеваю, что авторы, стараясь вкладывать в произведения наиболее «современные» и актуальные взгляды, пытаются это сделать с помощью медиа, которое по своей природе отражает правые социально-политические установки и не может быть от них отделено. И это делает многие из этих попыток недостаточно убедительными, из-за чего, например, расовая аллегория «Людей Икс» считается весьма неполноценной, слабой, сомнительной: хоть мутантов со времен Стэна Ли и пытаются подавать как представителей угнетаемого меньшинства, из-за реальной опасности их способностей для окружающих, а также естественного характера происхождения последних (Магнето, противник Людей Икс, технически прав, говоря, что мутанты являются высшей ступенью эволюции) эта аллегория не очень хорошо отражает опыт реальных людей, страдающих от притеснений по национальным и иным признакам, маргинализации и стигматизации, не находящихся в позиции контроля, не отличающихся настолько радикально от окружающих; в то время как стереотипы в отношении реальных национальных и иных меньшинств являются в большинстве случаев выдумкой (например, «Рождение нации» (1915 г.) представляло афроамериканцев как сексуально агрессивных людей), «мутантофобия» является обоснованной: такие мутанты, как Роуг, способны убить человека

одним прикосновением, а Братство мутантов активно пытается использовать свои силы для захвата власти.

Хоть **относительная** «левизна» многих нынешних произведений не подлежит какому-либо сомнению, описание правых политических установок нуждается в дальнейшем разъяснении, большем, нежели чем это было сделано выше. Для иллюстрации тезиса о том, что в супергероике действительно присутствуют имплицитные правые политические установки, стоит разобрать следующие вопросы, с помощью которых сможем выяснить, действительно ли между супергероикой и авторитаризмом/консерватизмом имеется определенная связь.

1. Кто действительно имеет значение в историях о супергероях? Они сами? Или люди, которых они защищают? Остальная часть населения служит лишь массовой, «сопутствующим ущербом» в историях о них и фактически не имеет никакой собственной воли, в т.ч. политической, не имеет никакой возможности оказывать прямое влияние на происходящие в мире процессы. Судьба мира постоянно делегируется в руки избранной элиты сверхсильных; иногда это даже доходит до абсурда: в одном из наиболее известных комиксов о Флэше («Флэшпоинт») он отправляется в прошлое, чтобы спасти свою мать, и в результате одно это решение способствует изменению всей окружающей его реальности, и, когда он решает исправить свою ошибку, оказывается, что часть истории мира была стерта.

Более того, можно сказать, что тот факт, что население обращается за помощью не к существующим институтам, а к героическим образам, возлагает свои надежды на конкретных личностей, а не систему, делегирует им ответственность за свою жизнь и возводит в культ, в реальном мире обычно наблюдается при эрозии демократических институтов или их полном отсутствии, т.е. подобное поведение было бы характерно и для людей, которые возводят культ личности вокруг политиков по типу Трампа, видя в них тот самый рупор, который должен «сломать» или «изменить» бюрократическую систему, что по итогу приводит к тому, что система действительно начинает подчиняться политической воле, но отнюдь не самого населения, а того человека, на которого они возлагали свои надежды. Собственно, так авторитаристы и приходят к власти, указывая на существующие проблемы, противопоставляя себя «истеблишменту», утверждая, что лишь «сильная рука» определенного человека окажется способной разрешить эти проблемы, и по итогу, по выражению Э. Фромма, люди добровольно выбирают «бегство от свободы». Хорошим примером тому может служить граф Дуку из вселенной «Звездные войны», который разделял те же самые установки, видел окружающую его коррупцию и несправедливость и по итогу разочаровался в республиканской демократии, что сделало его орудием в руках стремящегося к абсолютной власти Палпатина, как и все тех людей, что последовали за Дуку из весьма благородных побуждений. Точно так же и истории о супергероях призывают нас верить, что с помощью волшебного фонаря человек сможет победить все имеющееся в окружающем нас мире зло, и что мы должны рассчитывать именно на него, а отнюдь не на себя.

В связи со всем этим неудивительно, что на свет появились такие комиксы, как «Несправедливость: Боги среди нас», в котором супергерои помогают Супермену выстроить систему жесткого контроля над населением после того, как его возлюбленная Лоис Лейн была убита Джокером. Эта субверсия оказывается так легко осуществима (и встречается также и в других произведениях по типу «Пацанов» (2019 г. – н.в.)) именно потому, что в супергероике уже присутствуют все необходимые для этого имплицитные политические установки. Американский супергерой – это скорее Хоумлендер, нежели чем Робин Гуд, потому что, будь оно иначе, героями всех этих историй выступали бы люди, чья деятельность сводилась бы в первую очередь не к защите статуса-кво, не к возвращению «потерянной нормальности», а к бросанию вызова существующим социально-политическим институтам, как делают вышеупомянутые Карли Моргантау и Ядовитый Плющ.

2. Сама по себе идея строгого наказания преступников является правой по своему характеру, и именно от людей правых взглядов обычно звучат подобные рассуждения о необходимости как можно более строгого наказания преступников – в противовес сторонникам тюремного аболиционизма и сторонникам необходимости соблюдения прав человека даже в условиях тюремного заключения. Когда после 11 сентября 2001 г. американское государство начало осуществлять массовую слежку за населением и иные меры в целях необходимости обеспечения «безопасности», люди, не увидевшие в этом ничего предосудительного, руководствовались убеждением, что эти меры действительности можно аргументировать необходимостью сдерживания врагов (в роли которых попеременно выступают что внутренние, что внешние), что у государственного и иного произвола есть обоснования в практической реальности. Занятно, что в статье Wall Street Journal от 2008 г. «Что общего у Буша и Бэтмена» фильм «Темный рыцарь», вышедший в том же году, прямо называется содержащим в себе апологетику политики Джорджа Буша-младшего: «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» [8. С. 41].

В знаменитой манге «Тетрадь смерти» (2003-2006 г.) эта параллель между государственным и индивидуальным произволом гораздо более четко явна, нежели чем в комиксах Marvel или DC. Лайт, главный герой, руководствуется той же логикой, что и сторонники существования безликой системы государственного правосудия; единственно кардинальное различие между его деятельностью и государственной заключается лишь в том, что его насилие является индивидуальным, а не системным, что он нарушает «государственную монополию на насилие», но сама суть, сама аргументация, желание «очистить мир»

от определенных людей, «наказать их», «защитить закон», основываясь на своих собственных представлениях о праведном поведении, является признаком этактистского мышления; под конец повествования Лайт, в общем-то, и ведет себя так, как вел бы любой другой человек во власти, имеющий под рукой инструменты государственного принуждения, в том числе начинает карать уже не только «виновных», но и невинных людей. Наиболее ярким, но уже полузабытым примером подобного подхода к проблеме решения проблемы преступности являются истории Флетчера Хэнкса о Стардасте (1939-1941 гг.), в которых титульный персонаж, обладающий чуть ли не безграничным набором способностей, постоянно наказывал преступников, причем весьма жестокими способами. Стоит вспомнить и комиксы Стива Дитко о мистере А, в которых главный герой отказывается спасать преступника-убийцу от падения под предлогом того, что это было бы неуважительно по отношению к их жертвам. Для подобного рода героев и людей, которые создают и потребляют подобного рода литературу, важнее всего не защищать невинных, а карать виновных независимо от цены, за которую придется заплатить за это (впрочем, в самих произведениях такому герою, конечно же, не позволят совершить подобную ошибку, потому что он должен всегда выглядеть правым), а их мир делится на черное и белое и морально однозначен, что, разумеется, также является одним из признаков этактистского, авторитарного мышления.

Неудивительно в данной связи, что центральным вопросом современного дискурса вокруг супергероев является таковой: должен ли Бэтмен убивать своих противников? Обычно ему в оппозицию ставят Красного колпака, его бывшего Робина, не желающего связывать себя моральными ограничениями, которые сам на себя налагает Бэтмен. Схожее противопоставление мы можем видеть и между Сорвиголовой и Карателем в сериале «Сорвиголова» (2015-2018 гг.).

По своей сути данные дискуссии являются не более чем отражением дискуссий о необходимости введения/ликвидации института смертной казни, хоть для самих читателей и зрителей это и не является прямо очевидным. Люди, которые утверждают, что Бэтмен должен убивать людей, или, напротив, защищают позицию, согласно которой тот не должен это делать из моральных соображений, не понимают истинных причин, по которым эта позиция Бэтмена является корректной: этот вопрос не имеет под собой особого смысла и значения, потому что деятельность любого супергероя бессмысленна и не приведет к никаким ощутимым результатам; в лучшем случае она служит «заплаткой», и какой бы вариант вы ни выбрали, вы бы все равно не смогли спасти Готэм с помощью насилия.

Довольно сложно сказать, что именно сделало Готэм городом, в котором процветает коррупция, беззаконие, а злодеи и герои одеваются в костюмы – «Долгий Хэллоуин» пытался отчасти ответить на этот вопрос, показав, как постепенно классическая мафия была вытеснена костюмированными маньяками, а сами они как будто бы появились в качестве реакции на самого Бэтмена, сделавшего мир Готэма настолько безумным, придумав свой символ страха

и надев свои маску и костюм. Каждый раз, когда Джокер сбегает из лечебницы Аркхем, а Бэтмен его возвращает обратно, следует в первую очередь не ставить в вину Бэтмену преступления этого костюмированного маньяка, а задуматься вот над чем: как Джокеру удалось сбежать? Дал ли он кому-либо взятку? Почему полиция не справляется самостоятельно, почему не существует особого отряда из металюдей, который боролся бы с угрозами по типу Киллер Крока или Светлячка? Почему вместо этого полиция расположила на здании бэт-сигнал? Что если причина в недостатке финансирования, в урезании бюджета полиции? Почему в Готэме всем вообще заправляют люди наподобие Джокера, Риддлера, Пингвина, как вообще этот город оказался в подобной ситуации, где имеется огромное количество костюмированных преступников с явными психическими расстройствами? И станет ли потенциальная смерть Джокера «концом», или же любой другой человек заступит на его место, в том числе вдохновившись его деяниями или найдя тот самый чан с кислотой, в который тот упал? Старые комиксы о супергероях, в особенности, из Золотого века, чрезвычайно упрощали проблему существования преступности, карикатуризировали людей, которые становятся таковыми, делили мир на черное и белое. Эти паттерны, клише являются действительно опасными, потому что мышление прививается и читателям, и зрителям, делая их менее способными сопереживать тем людям, которые не являются преступниками по своей доброй воле, например, в силу причин экономического характера, что в конечном итоге способствует их дегуманизации; в последние годы, впрочем, популярность набирают более неоднозначные персонажи, так называемые «антигерои» по типу Харли Квинн или Миротворца, которые оказываются не сдерживаемыми привычными для супергероев рамками морали и более приближенными к среднему обывателю [5. С. 91].

Кроме того, как было сказано выше, Бэтмен и другие супергерои являются «частными благодетелями», волонтерами, которые занимаются этой деятельностью на добровольных основах и не являются официально уполномоченными законом лицами. Они в принципе не обязаны даже заниматься этим, побег Джокера или организуемый Пингином наркотрафик – это провал системы, провал общества, а отнюдь не Бэтмена. В этой вере в способности Бэтмена, в возложении на него одного ответственности за преступления его противников проявляется вышеупомянутые черты «массовки», надеющейся на возведенную в культ личность, а не верящую в свои силы, желающую делегировать свою свободу, свою ответственность перед обществом кому-то другому, кто решит все проблемы. Да, мир комиксов вертится вокруг героев и их проблем, но это отнюдь не значит, что они в действительности должны быть ключевыми акторами, а общество должно отстраняться от проблем, которые те пытаются решить. Как писал Алан Мур в «Хранителях» (1986-1987 г.), «кто сторожит сторожей?»

Любопытно, что сама концепция Бэтмена является явно фашисткой по своей природе. Он создает образ устрашения и пытается решить проблему существования преступности и правонарушений путем классических методов запугивания, которые применяются в авторитарных режимах, в т.ч. с помощью физического

и психологического насилия. Хотя он и не убивает людей, он, как в серии видеоигр Arkham (2009 – н.в.), не гнушается даже ставить голову преступника под движущееся колесо Бэтмобиля для того, чтобы разузнать нужную ему информацию. Его методы похожи на те, что практиковались в Гуантанамо. Но, как мы можем наблюдать и в реальности, этот символ устрашения практически бесполезен, потому что Бэтмен в корне не понимает, что системные проблемы отнюдь не решить подобным способом. Каждый преступник, которого он избивает и отправляет в больницу (удивительно, как ему в пылу сражения удается случайно не задеть их настолько сильно, что они будут отправлены в морг), возвращается к своей деятельности даже несмотря на возможный страх перед Бэтменом и его наказанием, продолжая активно заниматься своей противозаконной деятельностью.

3. Уходит ли своими корнями американский виджилантизм в суды Линча? Даже само слово – линчеватель – намекает на связь данного феномена с супергероикой. Линчеватели были такими же «добропорядочными гражданами», которые «всего лишь» пытались соблюдать «моральный и нравственный закон» и «поступали по совести», справедливо наказывая, как им казалось, провинившихся представителей афроамериканского сообщества. И, между прочим, еще и одевались в популяризованную «Рождением нации» Гриффита (1915 г.) униформу. Впрочем, прямо доказать эту связь весьма проблематично, т.е., хоть многие персонажи и были созданы еще до отмены сегрегации (1), все авторы были белыми мужчинами (2), комиксы испытывали влияние Comics Code Authority (3), редакторы нередко прямо запрещали показ многих тем (4), сами комиксы были ориентированы в первую очередь на белых юношей (5), на их страницах неоднократно встречались расистские стереотипы (6), а общий культурный фон позволял вопросу о сегрегации оставаться на повестке дня, позволял ему быть конъюнктурной политической установкой в массовом сознании (7), можно лишь заключить, что ККК и фильм Гриффита если и не являлись прямым явным источником вдохновения для комиксистов наподобие беллетристики в духе «Зорро» (впервые появившимся в 1919 г. в повести «Проклятие Капистрано», четырьмя годами позднее после выхода фильма), все-таки оба этих знаковых явления помогли создать культурный фон, на котором сама мысль о возможности создания подобного нарратива стала возможной. Следует также признать, что костюмированный клановец все-таки может считаться примером первого «супергероя» в истории Америки: в романе Томаса Диксона «Клансмен» 1905 г. «Ку-клукс-клан предстает в образе героического отряда патриотов Юга, борющихся с коррупцией и тиранией Севера». «Они также стали первыми в американской литературе XX века героями с двойной идентичностью в костюмах» [10]. Собственно, на этой книге и был основан фильм «Рождение нации», а в ней самой мы узнаем многих из атрибутов современных супергероев (тайная личность, костюмы, переодевания в публичных местах, даже определенная сверхъестественность их поступков и образов, кодовые имена, эмблемы). Кроме того, возможно, что создатели Бэтмена, Боб Кейн и Билл Фингер, были прямо

вдохновлены сомнительной книгой «Летучая мышь» (1934 г.), в которой показывается схожая с первым выпуском, в котором появился Бэтмен, сцена прихода героя к пониманию того, как именно он должен называться, а история происхождения для героя могла быть почерпнута или самим Фингером, или сначала автором книги, а уже затем Фингером, именно из «Рождения нации» [9].

Вместе с тем ККК иногда мог становиться объектом критики и сатиризоваться в комиксах (прямо или косвенно) или связанных с ними произведениях по типу радиопостановок уже во времена Золотого века в силу того факта, что, наряду с нацистами, он идеально подходил для отыгрыша роли антагонистов. Например, в радиопостановке 1946 г. Супермен борется с кланом, благодаря чему количество членов ККК начинает падать и в реальном мире, – но уже в 1950 г. в выпуске Action Comics № 148 он становится защитником прав американцев на землю, выкупленную у индейцев, и в данной истории они презентуются весьма двояко и сомнительно. Сложно отрицать, что комиксы Золотого и начала Серебряного века испытывали (как и продолжают испытывать современные в том числе) влияние расовых предрассудков: например, в 1956 г. ССА потребовала изменить финальную панель комикса Judgment Day, в которой раскрывалось, что главный герой, астронавт, был чернокожим.

Известны и более ранние примеры «супергероев», как Робин Гуд или Дубровский, однако они не были «героями» в том же смысле, в каком являются современные супергерои, т.е. они не поддерживали закон и порядок, а активно нарушали его, но этот вопрос нуждается в дальнейших исследованиях, выходящих за рамки данной статьи.

4. Оказала ли консервативная реакция и философия объективизма влияние на зарождение жанра супергероики? Современная погоня за нравственностью и консервативно-либеральный дискурс вокруг правильности отражения в произведениях тех или иных явлений является типичной для Америки частью общественной дискуссии, которая присутствовала в ней с самого начала в силу пуританского характера истории ее формирования и огромного влияния христианских общин на жизнь общества, проявившегося позднее в упомянутом выше кодексе Хейса, отразившем в себе взгляды американского католицизма, в т.ч. и с расистским подтекстом, и создании Comics Code Authority (ССА).

Историю супергероики принято отсчитывать с 1938 г., когда был выпущен Action Comics № 1 с Суперменом на обложке. Сюжеты Золотого века отличались простотой, и в них герои всего лишь наказывали «плохих парней». В 1954 г. была выпущена книга Seduction of the Innocent, в которой ее автор пытался защищать позицию существования прямого влияния комиксов на умы молодежи, в т.ч. подростков, в результате чего началась моральная паника, и именно так и был создан Comics Code Authority, специальный орган, который призван был служить «альтернативой» государственной цензуре [5. С. 86]. Запрещалось представлять преступников в выгодном свете, а полицию, чиновников, судей в негативном, пробуждать в читателе симпатию к первым и вызывать недоверие к силам закона; более того, у историй обязательно должна была быть мораль. Введение

этого кодекса фактически свело на нет жанры хоррора, детективов, мистику, ударило по научной фантастике [5. С. 87], что позволило фактически устранить конкурентов для жанра супергероики, которая вполне себе могла оставаться family-friendly, т.е. дружелюбно настроенной по отношению к «семьям», под чем обычно понимается, что комиксы о супергероях могли потребляться людьми всех возрастов, но в данном случае имелись в виду именно люди, которые оказались подвержены моральной панике. Кодекс оказывал широкое влияние на комикс-индустрию вплоть до конца 70-х, и лишь к началу 2000-х от этого органа постепенно отказались.

Впрочем, как уже было замечено выше, супергерои испытывали не только влияние извне, но и сами авторы пытались индоктринировать определенную философию мышления, которую все комиксы так или иначе разделяют, и большее пространство для работы под такими условиями получали именно люди, которые не видели в этих историях ничего странного и были готовы работать под надзором цензоров, стараясь передать нужный им месседж. Неудивительно, например, что Стив Дитко, который, как считается, внес гораздо больший вклад в создании Человека-Паука, был последовательным сторонником философии объективизма, созданной Айн Рэнд, и пытался выражать свои идеи в соответствующих рисунках и сюжетах. Философия Рэнд является по своей природе американской, в ней выражаются типичные представления обывателей об американской мечте и способностях одного человека перевернуть горы, но также постулируется определенный взгляд на истину и мораль, который Дитко и пытался передать в своих произведениях. В его историях (за исключением Человека-Паука) супергерои были движимы черно-белым мировоззрением, и он совершенно не любил морально неоднозначных героев. Его герой всегда понимал, что есть добро, а что есть зло, и менялся не он, а мир вокруг него под влиянием его действий. Хотя философия объективизма возникла гораздо позже появления первых комиксов, Дитко в своем «мистере А», отразил определенный тип мышления, характерный лишь для американцев, который имплицитно присутствовал во всех историях о супергероях Золотого века: почти все они из них основаны на презумпции, что супергерой является мериллом, по которому следует судить остальных, и, хоть с течением времени истории начинали приобретать все менее однозначный характер, присутствующая в комиксах дихотомия «герой – злодей» продолжает существовать и оказывать огромное влияние на формирование людьми их моральных установок.

Выводы. Во всем, что было сказано выше, проявляется связь американского супергероя как с консерватизмом, так и либерализмом. Это человек-парадокс, пытающийся поддерживать статус-кво, исключением из которого он сам является, и защищать закон, который сам же нарушает. Он одновременно выступает за все хорошее, что есть в этом мире, служит своего рода символом справедливости и отражает не только либеральные, левые взгляды многих своих авторов, но и имплицитные политические установки, которые постоянно, перманентно присутствуют в повествовании, которые в одних сюжетных линиях выражаются

чуть более явно, чем в других, но в конечном итоге раз за разом проявляют себя, и такие прозорливые авторы, как Алан Мур («Хранители»), Гарт Эннис («Пацаны»), авторы игр серии Injustice, их комикс-приквелов и -сиквелов раз за разом деконструируют с большой легкостью их образ, показывая супергероев такими, какими они были бы в действительности, возвращаясь к тем изначальным корням, на которых была основана супергероика, вынося их на поверхность и обращая внимание, что с великой силой действительно приходит великая опасность и угроза остальному обществу.

С одной стороны, комиксы привлекают людей, жаждущих лицезреть отправление правосудия, а с другой, в них выражается и желание поиска справедливости в гораздо более широком смысле этого слова, чем это предполагает закон. Хотя данная статья в основном и акцентировала внимание на авторитарных и консервативных истоках супергероики и не совсем достаточно на либеральных (что может послужить отправной точкой для дальнейших изысканий), следует отметить, что с момента зарождения супергероика кардинально поменяла свой облик, и хотя некоторые ее аспекты (как, например, излишняя сексуализация женщин) дожили до наших дней, такие комиксы как «Зеленая стрела», «Роковой патруль», «Хранители», «Пацаны», «Отряд самоубийц», «Песочный человек», «Константин», «Проповедник» и многие другие, которые уже не относятся к жанру супергероики, показывают, что действительно можно выходить за рамки установленных авторами конца 30-х-начала 40-х гг. правил построения нарратива и конъюнктурных политических установок прошлого. В последнее время растет все больший спрос на усложнение существующих сюжетов в кинокомиксах, а на кассовых сборах и оценках критиков и аудитории активно сказывается усталость от шаблонности привычных сюжетов, т.н. «superhero fatigue» [3. С. 64].

Впрочем, нельзя сказать, что столь широкое внимание людей к супергероике, может считаться однозначно положительным. Например, Алан Мур в 2022 г. заявил следующее: «Примерно в 2011 году я сказал, что, на мой взгляд, это будет иметь серьезные и тревожные последствия для будущего, если миллионы взрослых будут выстраиваться в очереди, чтобы посмотреть фильмы о Бэтмене. Потому что такого рода инфантилизация – такое стремление к более простым временам, более простым реалиям – очень часто может быть предтечей фашизма» [1]. Он также отметил, что «победа Дональда Трампа на президентских выборах 2016 г. совпала с выходом супергеройских фильмов на первые строчки мирового бокс-офиса». Эту же инфантилизацию, попытки упростить мышление аудитории отмечает и ряд исследователей, хоть и в несколько ином контексте, а именно в свете империалистической политики США и насаждения супергероикой простых и понятных образов международной политики [2. С. 115; 8. С. 43].

И мы действительно можем это наблюдать – парадоксальным образом Роршах, который был создан как критическая аллегория на таких персонажей, как Бэтмен и Вупер, начал пользоваться популярностью среди ультраправых группировок, что было впоследствии было отражено в сериале-сиквеле

«Хранителей» (2019 г.). Впрочем, падение популярности киносупергероики может свидетельствовать и об обратном. Стоит отметить, что продажи современных комиксов остаются на довольно низком уровне, и на момент написания статьи One Piece, манга Эйичиро Оды, базирующаяся на совершенно иных политических установках, почти перегнала по общему уровню продаж комиксы о Бэтмене и Супермене – за всю их историю. Может, потому супергерои в фильмах все чаще являются не просто законниками, а бросающими вызов существующим институтам героями наподобие пиратов Соломенной Шляпы, как, например, в фильме «Супермен» Джеймса Ганна (2025 г.) или в саге об Отряде самоубийц, где реальным антагонистом выступают не столько сами угрозы, с которыми приходится сталкиваться нанятым государством преступникам, сколько представительница государственных органов Аманда Уоллер, – что может считаться позитивным трендом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

1. Автор «Хранителей» Алан Мур заявил, что «инфантильная любовь» к супергероям может привести к фашизму // <https://www.gazeta.ru/culture/news/2022/10/09/18756703.shtml?updated>.
2. **Артамонова У.З.** Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США. Анализ и прогноз // Журнал ИМЭМО РАН. 2020. № 2.
3. **Буланова А.А.** Специфика разрушения стереотипов образов героев в супергеройском кино // Медиасреда. 2024. № 1.
4. **Горельшев В.А.** Образ России в американском кинематографе: паттерны, стереотипы, заблуждения // Социально-гуманитарные знания. 2025. № 7.
5. **Левин Я.А.** История возникновения и развития комикса в США // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2024. № 97.
6. **Лосев Д.** Блистательное и ужасающее восхождение американского сверхчеловека в жанре супергероики // EISCRT. 2023. № 1 (2).
7. **Очеретяный К.А.** Супернегерой: от суперсилы к ультранасилию // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 3.
8. **Суслов И.В., Книжова З.З., Сидоров С.П.** Идеология и политика в американском игровом кинематографе // Вопросы медиабизнеса. 2025. № 1.
9. Batman's Debt to the KKK (Or the Origin of an Origin) // <https://thepatronsaintsofsuperheroes.wordpress.com/2012/12/17/batmans-debt-to-the-kkk-or-the-origin-of-an-origin/>.
10. The KKK and the Birth of the Superhero // <https://thepatronsaintsofsuperheroes.wordpress.com/2012/12/10/the-kkk-and-the-birth-of-the-superhero/>.

V.A. GORELYSHEV

Postgraduate student, Patrice Lumumba
Russian University of Friendship of Peoples, Faculty
of Humanities and Social Sciences,
Moscow, Russia

POLITICAL FOUNDATIONS OF AMERICAN CINEMA: ORIGINS AND MEANING OF SUPERHERO FICTION

The article attempts to analyze superhero fiction as a genre and phenomenon of artistic reality from a political science perspective, viewing it both as a reflection of the views of comics and comic book movies creators, their audience, and all parties involved in production, and as an active media tool that projects a specific system of thought onto society. The study aims to identify the political attitudes that implicitly exist in superhero fiction, and to achieve this, the author sets the following tasks: to identify general mechanisms for creating artistic works within a specific socio-political reality, to define the superhero as an image, personality, and active political force, to analyze the cultural context in which the superhero genre was able to emerge, and to prove the hypothesis that there is a connection between superhero fiction and authoritarian, statist thinking, as well as the phenomenon of the Ku Klux Klan. The research methodology relies on existing studies on this topic, as well as historical and comparative analysis. The author discusses ethics and social significance of the actions of vigilante superheroes like Batman, proposes an original concept of reflecting political messages in cinema, introduces the terms «implicit and explicit...» and «permanent and conjunctural political attitudes» into academic discourse, and concludes that superhero fiction is a blend of Greek and Christian heroic imagery, that it indeed has an indirect and partly direct connection with lynching and the Ku Klux Klan, and that it paradoxically combines elements of American conservatism and liberalism, not coincidentally emerging and gaining widespread popularity in the United States of America.

Key words: political beliefs, superhero, statism, authoritarianism, legal justice, vigilante.