

В. В. Корнев

КАПИТАЛИЗМ КАК ПЕРСОНАЖ  
(НЕОМАРКСИСТСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА «КОСМОПОЛИС»  
ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА)

Статья посвящена автопортретным образам капитализма в литературе и кинематографе. На примере одноименных книги и фильма «Космополис» устанавливаются некоторые важные закономерности функционирования капитала, власти, денег в современном мире. Марксистское понятие «отчуждение» исследуется в сфере фантазий и мироощущения современного субъекта. Исследование художественных образов капитализма (как социального вампира, некрофила, архитектора «Матрицы») переходит в анализ неумолимой логики обращения капитала. Но является ли эта логика прочной и вечной?

**Ключевые слова:** капитализм, марксизм, система, матрица, фантазия, желание, отчуждение, власть, деньги, кино, фантастика, история

V.V. Kornev

CAPITALISM AS A CHARACTER  
(NEO-MARXIST ANALYSIS OF «COSMOPOLIS» BY DAVID CRONENBERG)

The article covers self-portrait images of capitalism in literature and cinema. Some important objective laws of capital, power and money functioning in the modern world are established through the example of «Cosmopolis», the similarly named both book and film. The Marxist concept “alienation” is studied with regard to fantasy and worldview of a present-day person. The study of artistic images of capitalism (as a social vampire, necrophile and the architect of «the Matrix») passes into the analysis of inexorable logic of the capital circulation. Yet, is this logic strong and eternal?

**Key words:** capitalism, Marxism, system, matrix, fantasy, desire, alienation, power, money, cinema, science fiction, history

*Капитал — это мертвый труд, который, как вампир, оживает лишь тогда, когда всасывает живой труд и живет тем полнее, чем больше живого труда он поглощает.*  
Маркс К. «Капитал»

*Призрак бродит по миру — призрак капитализма.*  
(Делилло Д. «Космополис»)

В мире, где «конец света проще представить себе, чем конец капитализма» (фраза, приписываемая Славою Жижекю) сам капитализм давно превратился в персонаж. Глобальная и эффективная машина извлечения сверхприбыли из любой вещи или из человеческой жизни стала главным героем трилогии «Матрицы» (The Matrix, 1999; The Matrix Reloaded, 2003; The Matrix Revolutions,

2003), пугающей образами тотального контроля и бесчеловечной механизированной логики электронного капитализма. В другой фантастической картине — «Луне» Дункана Джонса (Moon, 2009) безжалостная капиталистическая рациональность становится хичкоковским «макгаффином» — главной сюжетной пружиной. Оказывается, что системе выгоднее клонировать и периодически

убивать операторов-астронавтов, нежели оплачивать командировки вахтовым методом. Такова суровая прагматика законов капиталистического производства, таковы ее маленькие непристойные тайны. В антиутопии «Остров» Майкла Бея (*The Island*, 2005) для богатых клиентов выращивают доноров органов, а после операции легко и просто избавляются от «расходного материала». В «Аватаре» Джеймса Кэмерона (*Avatar*, 2009) неумолимая логика капиталистического роста становится стержнем драматургического противоречия, сталкивая лбами цивилизацию центростремительного (космо)империализма и независимую туземную культуру. В итоге экспансия передовой технократической цивилизации оказывается актом межпланетного геноцида, что, впрочем, не должно удивлять тех, кто знаком с историей вопроса — историей первоначального и всех последующих этапов накопления капитала.

Кажется, что героем многих остросюжетных картин является тайная непристойность капитализма. В одних сюжетах она сводится к подлому «секрету фирмы» — выясняется, что ключом к быстрому успеху кампании стали мошенничество, контрабандные операции, убийства конкурентов и т.п. В других историях речь идет о преступлениях капитализма в масштабах стран и континентов — здесь капитал развязывает войны, вооружает друг против друга соседние страны, опустошает целые территории и т.п. Иногда, как в документальных фильмах Майкла Мура (*Capitalism: A Love Story*, 2009; *Sicko*, 2007), вещи действительно называются своими именами, и системе предьявляется «гамбургский счет» от авторов фильма. Чаще всего дело касается отдельных персонажей (как например, всемогущий магнат Кейн в классическом «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса), но за их спиной все равно можно разглядеть тень всемогущих корпораций и спекулятивных структур — фундаментальных воплощений капиталистической системы.

Однако новая картина Дэвида Кроненберга «*Cosmopolis*» (2012) по одноименному роману Дона Делилло говорит нечто новое о герое этих многочисленных историй. Уже самим названием

«Космополис» она явно отсылает к легендарному «Метрополису» (1927) Фрица Ланга. И там, и здесь предметом изображения становится конфликт труда и капитала. У Ланга он подан метафорически — в образах разделения города будущего на «верх» и «низ», на анонимную рабочую массу и праздных «элаев» правящего класса. В «Космополисе» тоже хватает метафор — мир «внутри» и «снаружи» лимузина; пресыщенная холеная элита и грязные «крысы» из числа уличных анархистов; пульсации сердца и пульс денежных потоков, «перекрестная гармония между природой и информацией» и т.д. Однако конфликт труда и капитала становится здесь не эстетическим, а диалектическим. У Ланга капиталист и рабочий в финале подавали друг другу руки — это можно понять как обязательный хэппи-энд, но одновременно и как двусмысленное шаткое перемирие до следующих классовых битв.

В финале «Космополиса» Дона Делилло сверхкапиталист Эрик Пэкер и неопролетарий Ричард Шитс сходятся в старомодном дуэльном поединке, и за бывшим наемным работником остается последний выстрел. В «Космополисе» Корненберга финал выглядит оборванным — действие заканчивается за секунду до предполагаемого исхода. При этом решимость Шитса уже не выглядит железной, а потому узловой конфликт раба и господина становится более запутанным. Вместо примирения сторон или победы одной из них, финал подводит к зыбкому «подвешенному» состоянию — как, например, у Эйзенштейна в «Александре Невском» за секунды до битвы или как в спагетти-вестернах Серджио Леоне, где в паузе перед перестрелкой протекает несколько напряженных минут противоборства взглядов и воли. Осознавший свою вину господин (в романе Пэкер проходит через перерождение или хотя бы переоценку) и переосмысливший свою ситуацию раб находятся в состоянии гегелевского «снятия» — в точке диалектического сближения. Проблема лишь в том, что чистого освобождения и настоящего выхода ждать уже не приходится. Узел конфликта затянулся ту же, как во второй части «Матрицы», где сенатор Хаманн популярно объясняет Нео, что контроль (а значит и победа) над машинами диа-

## КАФЕДРА

лектически невозможны:

Хаманн: Здесь внизу я иногда думаю обо всех людях, которые до сих пор подключены к Матрице, и когда я смотрю на эти машины, я... Я не могу избавиться от мысли, что в некотором смысле, мы подключены к ним.

Нео: Но мы контролируем эти машины, а не они нас.

Хаманн: Конечно, как же иначе? Другого и представить невозможно, но... может возникнуть вопрос... что такое контроль?

Нео: Если мы захотим, то можем выключить эти машины.

Хаманн: Конечно... вот именно. Прямо в точку! Это и есть контроль, не так ли? Если захотим, мы можем разобрать их по винтикам. Хотя, если мы сделаем это, придется подумать, как нам добывать свет, тепло, воздух... (The Matrix Reloaded, 2003)

Кстати, «Матрица» — это еще один явный источник «Космополиса», что очевидно и в стилистических и в содержательных моментах. Уже в самом начале фильма несколько опознаваемых знаков (черные костюмы, черные очки, зеленоватый тон картинки) намеренно отсылают нас к трилогии Вачовски — с той лишь существенной поправкой, что у Делилло и Кроненберга исследуется матрица внутренняя — т.е. проникновение абстрактной логики системы в сферу фантазий и желаний субъекта. Отсюда заторможенность действий, отчужденность реакций и округлые фразы персонажей, находящихся в поле тотального самоконтроля. Здесь уже не обойдешься красной таблеткой, не отключишь сетевой кабель... Важно еще и то, что единый язык программирования, на котором написана Матрица, становится в «Космополисе» языком и кодом движения денег:

«Он глянул мимо Цзиня — потоки цифр бежали в разные стороны. Он понимал, сколько это для него значит — бег и скачки данных на экране. Рассмотрел фигуративные диаграммы, которые вводили в игру органические узоры, орнитоптеру и многокамерную раковину. Поверхностно утверждать, что цифры и графики — холодное сжатие буйных человеческих энергий, когда всяческие томления и полуночный пот сводятся к ясным модулям на финансовых рынках. Сами по себе данные одушевлены и светятся, динамический аспект жизненного про-

цесса. Таково красноречие алфавитов и числовых систем — оно полностью реализуется в электронной форме, в единицах-нулях мира — цифровой императив, определяющий всякий вздох живых миллиардов планеты. Так вздымается биосфера. Тут наши тела и океаны — познаваемые, цельные» [2, с. 30].

Это и делает «Космополис» более точным описанием устройства социальной реальности, с ее главным травматическим противоречием между неумолимой абстрактной властью денег и конкретными человеческими жизнями (в противовес преувеличенным или симулятивным конфликтам «Матрицы»: машины против людей и т.п.). «Пустыня реальности» становится теперь не выжженной Землей, но опустошающим и обезличивающим Реальным, о котором Славой Жижек пишет:

«Маркс описывал безумное самовозрастающее обращение капитала, солипсистское самооплодотворение, которое достигает своего апогея в сегодняшних метарефлексивных спекуляциях с фьючерсами. Было бы слишком просто сказать, что призрак этого самопорождаемого монстра, неумолимо идущего своим путем, не проявляя никакой заботы о людях или окружающей среде, представляет собой идеологическую абстракцию и что за этой абстракцией стоят реальные люди и природные объекты, на производительных способностях и ресурсах которых основывается обращение капитала и которыми он питается как гигантский паразит. Проблема в том, что эта «абстракция» состоит не только в неверном восприятии социальной реальности финансовыми спекулянтами, а в том, что она «реальна» в смысле определения структуры материальных процессов: судьба целых страт населения, а иногда и целых стран может решаться «солипсистской» спекулятивной пляской Капитала, который преследует свою цель получения прибыли, сохраняя счастлирое безразличие к тому, как его действия скажутся на социальной реальности. Поэтому идея Маркса состоит не в сведении этого второго измерения к первому, для того чтобы показать, как теологическая безумная пляска товаров возникает из антагонизмов «реальной жизни». Скорее его идея состоит в том, что невозможно в полной мере понять одно (социальную реальность материального производства и социального взаимодействия) без другого: именно организованная без всякого внешнего принуждения метафизическая пляска всемогущего Ка-

питала служит ключом к реальным событиям и катастрофам. В этом и заключается фундаментальное системное насилие капитализма, гораздо более жуткое, чем любое прямое докапиталистическое социально-идеологическое насилие: это насилие больше нельзя приписать конкретным людям и их «злым» намерениям; оно является чисто «объективным», системным, анонимным. Здесь мы сталкиваемся с лакановским различием между реальностью и Реальным: «реальность» — это социальная реальность действительных людей, участвующих в различных взаимодействиях и производственных процессах, тогда как Реальное — это неумолимая «абстрактная» и призрачная логика Капитала, которая определяет происходящее в социальной реальности» [3, с. 14 – 15].

Из этой длинной цитаты слов не выкинешь — в ней очень точно описан диалектический парадокс современного капитализма. Глубиной противоречия становится теперь не конфликт между антагонистическими классами или их представителями. И даже не внутренний антагонизм вовлеченного в капиталистические отношения субъекта — в духе борьбы личностных качеств и нерастраченной человечности против давления служебного долга, социальной роли, профессиональных инстинктов (какая борьба, наверное, происходит в душе рядовых работников капитализма, занимающихся разорением конкурентов или выселением из фамильных домов должников). Важно заметить онтологическую погруженность капиталистических абстракций в сознание конкретного человека, отменяющую сами условия различения этического и профессионального, личного и общего, доброго и злого. Эта ситуация сравнима с тем эпизодом в «Матрице», когда Нео узнаёт, что машины и программы тоже умеют чувствовать и любить. Поэтому, кстати, финальное спасение человечества становится в фильме «Матрица: Революция» своего рода очисткой жесткого диска от вирусов. Вдобавок, вместо обычного для такого жанра спасения невинного ребенка Нео «возвращает к жизни» симулякр — программу, имитирующую девочку.

В известной антиутопии «Эквилибриум» (Equilibrium, 2002) Курта Уиммера бесчеловечный правитель парадоксально оказывается едва ли ни

единственным чувствующим и живым субъектом — но это не спасает его от уничтожения. Гибнет мыслящий и чувствующий (по крайней мере, в книге) центральный персонаж «Космополиса» — и в этом ключ к пониманию сюжета. Карфаген должен быть разрушен, Капитал обязан умереть, хотя Карфаген населен живыми людьми, а Эрик Пэкер — вполне достойный человек. Но драма в том, что Пэкера нельзя отделить от его механистической функции, от внешней и внутренней Матрицы. Это тот же агент Смит, который даже будучи отторгнутым Системой, продолжает быть активной ее частью, продолжает безудержную вирусную деятельность системного роста и циркуляции. Мультимиллиардер Пэкер неотделим от денежных потоков, он постоянно пребывает в состоянии финансового «пророчества», системной медитации, в амальгамном единстве с Судьбой капитала.

Драматизм героев-антагонистов «Космополиса» в том, что чисто по-человечески они друг другу необходимы, они по-настоящему понимают друг друга. Ричард Шитс прямо признается в этом: «У меня чувство, что я знаю вас лучше, чем кто угодно» [2, с. 212]. Но этот конкретный уровень личностных отношений уходит на второй план при увеличивающейся силе вроде бы абстрактных факторов — места и функций человека в социально-экономической иерархии

«...ваша смерть оправдана вашим местом на земле (...) вы та фигура, чьи мысли и поступки воздействуют на всех, на людей, повсюду. На моей стороне история, как вы ее называете. Вы должны умереть за то, как думаете и действуете. За свою квартиру и за то, сколько вы за нее заплатили. За свои ежедневные медосмотры. Хотя бы за это. Медосмотры каждый день. За то, сколько у вас было и сколько вы потеряли, в равной мере. За потерю не меньше, чем за нажитое. За лимузин, который вытесняет воздух, нужный людям в Бангладеш, чтобы дышать. Хотя бы за это» [2, с. 214].

Основное изменение фильма (в целом очень близкого к тексту Делилло) по сравнению с литературным источником — это резкое уплощение образа главного героя. Вместо перманентной гамлетовской рефлексии, подаваемой в романе с помощью несобственно-прямой речи, у Кронен-

## КАФЕДРА

берга мы видим человека-функцию, человека без свойств. В книге Пэкера иной раз выглядит даже как поэт и метафизик:

«Эрик лежал на спине, монитор виден лишь искоса, и не был уверен, на что он смотрит — на компьютеризованную схему собственного сердца или на изображение его же. На экране оно лишь яростно пульсировало. Изображение всего в каком-то футе, но сердце обрело новый смысл — дальности, огромности, оно билось в кроваво-сливовом восторге рождающейся галактики. Что за таинство подметил он в этой функциональной мышце? Он ощутил страсть тела, его стремление приспособиться к геологическому времени, поэзию и химию его истоков в пыли старых взрывающихся звезд» [2, с. 59].

В фильме же герой сводится к типу и маске — с глянцевою внешностью Паттинсона и полным отсутствием психологического развития. Почему Пэкер убивает собственного телохранителя, как случилось, что он выстрелил себе в руку — ответы на подобные вопросы можно искать в тексте романа, но не кинофильма.

Кажется, что кинематографическая трактовка усиливает тему извращения человеческого бытия абстрактной логикой капитала. У Делилло эта тема мысленно выделена курсивом — не случайно героя романа окружающие воспринимают как призрак, ходячую абстракцию: «Она возложила руку ему на грудь, театрально, удостовериться, что он здесь и настоящий» [2, с. 33]. Но принципиальное различие трактовок в том, что книжный Пэкер осознает свое шизофреническое разделение на абстракцию и живого человека. Он, можно сказать, и умирает вследствие этого противоречия («асимметрия простаты!»), когда метастазы капиталистической метафизики окончательно поглощают в нем конкретное и личное. В фильме же человеческого измерения в этом центральном образе вообще нет. Есть лишь персонаж, передвигающаяся в лимузине категория, схема.

Иначе говоря, в картине Кроненберга героем становится именно Капитал, а не человек в роли капиталиста. Герой-абстракция Пэкер абстрактно любит радикального абстракциониста Марка Ротко (у Пэкера нет ни одной картины этого художника). Другая его забавная симпатия — близ-

кая к авангарду музыка композитора-коммуниста Эрика Сати. Еще одна — творчество выдуманного рэп-исполнителя, «суфийской звезды» — т.е. представителя восточного мистического учения о технике просветления души). Этот абстрактный коктейль точно отражает составной и искусственный характер личности Пэкера, использующего и эстетскую музыку Сати и «музыкальный суфизм» как звуковую начинку для персональных лифтов (с двумя скоростями движения и соответственно альтернативными типами настроения).

Экранизация Кроненберга добавляет также важные кинематографические означающие к сюжету. Очень точным является выбор актеров: например, Саманта-Джейн Мортон (из запомнившегося любителям фантастики «Minority Report» Стивена Спилберга) сыграла финансового директора с функциями провидца, связав в своем лице проблематику тотального контроля над будущим (тема антиутопии Спилберга) с темой капиталистического фатализма. Жюльет Бинош, сыгравшая стареющую любовницу сверхмиллиардера Диди Фэнчер, символизирует «отработанную» и безнадежно старую Европу с ее блекнувшим шармом, неуместными запросами и вопросами. Сериальная актриса Сара Гадон играет замороженную и отчужденную жену героя. Но самым блестящим решением является появление в главной роли Роберта Паттинсона, который в массовом сознании навсегда будет связан с вампирскими «Сумерками». Таким образом, означающим второго уровня становится в «Космополисе» симбиоз капитала и вампиризма или еще точнее — Капитал-Вампир. В одном из номеров «Лаканалий», целиком посвященному этой марксовской метафоре капитализма, Виктор Мазин пишет:

В связке с Вампиром Капитал оживает. Он «развивает мечты», он «желает», он «противостоит», у него «имеется мораль». Мишель Сюриа размышляет: «Такая, наверное, у Европы судьба — время от времени возвращаться к собственным демонам. Но судьба капитала предоставила ей возможность обнаружить для себя новых демонов. И среди всех демонов, которых ей удалось в это время для себя обнаружить, выделяется сам капитал,

ведь он приобрел такой размах, что судит самого себя; и чтобы его судить, существуют только его собственные ценности». Капитал-Вампир вне Закона, ибо он занял место Закона [4, с. 12].

Именно красавчик Паттинсон лучше всего иллюстрирует перерождение в капитализме любых человеческих качеств в оптимизированные функции: вместо любви — секс, вместо красоты — смазливость, вместо личностных отношений — партнерская зависимость. Павел Пепперштейн в том же номере «Лаканалий» обращает внимание на сексуальный аспект капиталистического вампиризма:

Вампир — это труп, который стал машиной — машиной, демонстрирующей свою зависимость от энергоресурсов (кровь, нефть). Замечу, что деятельность классического вампира разворачивается не в контексте войны, а в контексте любви. Акт вампиризма совершается в то время и в том месте, что предназначены для акта любви. Вампир-мужчина входит в спальню девушки, наклоняется к ней — словно для поцелуя. Поцелуй переходит в укус. Девушка-вампир впивается в шею своего возлюбленного. Они поступают так не из злобы, они не могут иначе, что подчеркивает их механическую природу. Вампир — не убийца, он лишь обессиливает свои жертвы, но в общем заинтересован в их сохранении [5, с. 51].

Паттинсон-Пэккер почти все время в фильме «делает не войну, а любовь», и при этом каждая сексуальная сцена или даже просто предложение секса становится предельно механистическим жестом, закрепляющим взаимное закрепощение партнеров, их вампирскую связанность. Брак миллиардера превращается в сугубо финансовое предприятие. Фригидная и красивая жена зеркально возвращает нарциссическому солипсисту Пэккеру его собственную холодность и мертвенность. Собственно это прогрессирующее омертвление героя есть и единственный двигатель вялого сюжета, и буквальная иллюстрация тезиса о перманентном загнивании капитала. В духе фроммовской теории некрофилии [6]. Капитал мертвеет именно тогда, когда он лучше всего себя чувствует — когда он с иголки одет, сыт, напомажен, накачан в

фитнес-клубе. Ведь по Фромму некрофилия — это подмена естественного искусственным, биосферы — техносферой. А потому полный контроль над живыми реакциями (признак истинно светского человека), автоматизированность работы и досуга, повседневного быта — это первые признаки некрофильского разложения и гниения.

Реакцией на расплозющуюся чуму капитализма оказывается в книге и фильме распространение крыс — и тех, что первыми бегут с корабля, и тех, что переносят смертельную болезнь, а еще тех, о которых Жан Бодрийяр пишет в «Паролях» как о разновидности врагов Системы [1, с. 94]. Иронично, что еще одна ипостась крысиной инфекции — неконтролируемое денежное обращение: «Я как-то стихотворение читал, там крыса становится единицей валюты» [2, с. 29]. К прочим метафорическим заменителям денег (а здесь обязательно нужно вспомнить о мотиве сближения денег и экскрементов в психоанализе) крысиная ипостась имеет самое прямое отношение. Крысы переносят чуму, деньги переносят болезнь капитализма. Маркс называл деньги властью, которую мы носим в собственных карманах. Садомазохистская связь раба и господина, труда и капитала зримо проявляется в одновременно «освобождающей» и «закрепощающей» денежной коммуникации. Собственно именно в загнанную Крысу превращается в итоге Капитал-персонаж и теперь его законное место на свалке истории.

### Литература

1. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006. — 200 с.
2. Делилло Д. Космополис. — М.: Эксмо, 2012. — 224 с.
3. Жижек С. О насилии. — М.: Европа, 2010. — 184 с.
4. Мазин В. 18 заметок в движении от биовампира к техновампиру // Лаканалия. 2010. №3. — С. 5 – 13.
5. Пепперштейн П. Посткосмос. Сновидения и капитализм // Лаканалия. 2010. №3. — С. 45 – 52.
6. Фромм Э. Анатомия Человеческой деструктивности. — М.: АСТ, 2004. — 635 с.