

АНДРЕЙ
ГЕЛИАНОВ

Игрушечная готика, потешные вилы в кредит

*Capitalism: A Horror Story. Gothic Marxism
and the Dark Side of the Radical Imagination*

JON GREENAWAY

London: Repeater, 2024. – 207 p.

There's a light
(Over at the Frankenstein Place).

Шоу ужасов Рокки Хоррора

Set them free, let them be,
The monsters live in you and me.

Роб Зомби

*Андрей Гелианов
(р. 1987) – писатель, ис-
следователь культуры.*

И так, перед нами книга о *готическом марксизме*. Почему бы и нет. Марксизм у нас сегодня есть на любой вкус, выбрать вариант под себя так же просто, как поменять аватарку в соцсети. Есть, например, «Магический марксизм» Энди Мерифилд¹. Есть «Квир-марксизм» Кевина Флойда². Есть «Постмодерн-неомарксизм» Джордана Питерсона³.

1 Рус. перев.: МЭРИФИЛД Э. *Магический марксизм. Субверсивная политика и воображение*. М.: Ad Marginem, 2020.

2 FLOYD K. *The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2009.

3 Эта, так сказать, теория, к счастью, осталась только в рамках ютуб-монологов Питерсона.

НОВЫЕ
КНИГИ



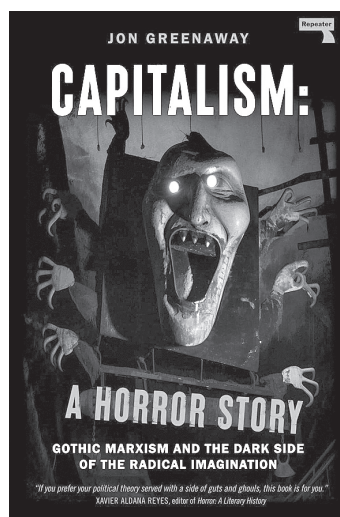
Предположим, что автор, Джон Гринуэй, имел самые искренние намерения и хотел своим неологизмом зафиксировать новый угол обзора современного положения вещей. Но почему любой мало-мальски свежий взгляд (выдадим автору аванс, предположив, что его взгляд свежий) нужно сразу брендировать – и притом довольно назойливо, повторяя неологизм не реже раза на страницу–две, чтобы читатель его не позабыл? Наверное, ибо такова капиталистическая логика момента, продавать можно только то, что имеет узнаваемое название, которое можно сделать хэштегом.

Само по себе подтрунивание над тем, что авторы левых книг вынуждены играть по правилам капитализма, конечно, бесплодно – альтернативы-то нет, как говорила Маргарет Тэтчер. И все же: уже на первых страницах мы встречаем такие неологизмы, как *critical unrealism* (кажется, он больше и не появится), *gothic Marxism* и *Marxist gothic*. Необходимо ли вводить подобные новые термины для изложения и объяснения вещей, которые уже изучены во всех аспектах, несмотря на их постоянно усложняющуюся структурную симулякрность? Ведь жизнь при развитом капитализме уже вполне отрефлексирована на новом уровне даже в поп-культуре. Например, сатирический комикс-сериал «The Boys» издевается над корпоративной культурой и кризис-менеджментом в сфере пиара – при этом оставаясь дорогим телепродуктом, снятым для «Amazon Prime Video».

Во времена Веймарской республики и первого этапа истории Франкфуртской школы при обсуждении аналогичных вопросов необходимости в подобной новой терминологии не было. Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер и Вальтер Беньямин (который, разумеется, цитируется в «Capitalism: A Horror Story»; впрочем, автор этих строк уже не помнит, когда последний раз читал книгу, где бы не цитировался Беньямин) в целом обходились имеющимся аппаратом марксистской терминологии – отдавая предпочтение, правда, не «Капиталу», а впервые опубликованным тогда «Экономическо-философским рукописям 1844 года».

Основной тезис, с которым Гринуэй работает в своей книге, таков. Необходимо осознать, что настоящее приобретает странные, нечеловеческие качества из-за экономических мутаций. Соответственно, имеет прямой смысл обращаться к прошлому-настоящему, к артефактам, призракам – и находить в них смыслы для революционного потенциала в актуальном *сейчас*. Все это не ново, об этом писали век назад те же франкфуртцы. Да и они, в общем-то, опирались на основное положение пассажа, который открывал «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркса:

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ
ИГРУШЕЧНАЯ ГОТИКА,
ПОТЕШНЫЕ ВИЛЫ
В КРЕДИТ



«Люди сами делают свою историю, но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого. *Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых.* И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыграть новую сцену всемирной истории. Так Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789–1814 годов драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи, а революция 1848-го не нашла ничего лучшего, как пародировать то 1789-й, то революционные традиции 1793–1795 годов. Так новичок, изучивший иностранный язык, всегда переводит его мысленно на свой родной язык; дух же нового языка он до тех пор себе не усвоил и до тех пор не владеет им свободно, пока он не может обойтись без мысленного перевода, пока он в новом языке не забывает родной»⁴.

Основной пункт книги Гринуэя про освобождающую хоррор-образность и о том, что именно в хоррорах (в частности, в боди-хоррорах) современного кинематографа содержится ключ к пониманию текущей социально-экономической ситуации, также уже был предсказан почти сто лет назад (и даже в похожих терминах) Дьёрдем Лукачем – вдохновителем (и позднее оппонентом) Франкфуртской школы:

«Товарный фетишизм, существовавший при жизни Маркса, в современную эпоху становится всепроникающим. При капитализме свойства объектов, субъектов и общественных отношений становятся особым образом овеществленными или “вещеобразными”. Согласно Лукачу, механизация и специализация процессов промышленного труда разбивают человеческий опыт на фрагменты, приводя к отношению “конTEMPLЯЦИИ”, пассивной адаптации к кажущейся законом общественной системе “второй природы” и к *объективирующему взгляду на психические состояния и способности.* “Товарная форма, – пишет он, – накладывает отпечаток своей структуры и на все человеческое сознание: качества и способности человека уже не связываются более в органическое единство личности, но выступают как “вещи”, которыми человек “владеет” и которые он “отчуждает” наподобие различных предметов внешнего мира... Овеществление *воздействует на отношения между людьми и даже на внутреннюю жизнь человека: он становится объектом для самого себя, отчужденным от самого себя* так

4 Маркс К., Энгельс Ф. *Полное собрание сочинений.* М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. Т. 8. С. 119. Здесь и далее курсив в цитатах мой.

же, как и от других людей, в особенности от тех, с кем, по идее, должен быть классово солидарен»⁵.

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ
ИГРУШЕЧНАЯ ГОТИКА,
ПОТЕШНЫЕ ВИЛЫ
В КРЕДИТ

Стюарт Джеффрис в книге «Гранд-отель “Бездна”. Биография Франкфуртской школы» рассуждает об *овеществлении* (самом актуальном, по мнению франкфуртцев, прозрении Маркса в ускоряющуюся эпоху технической воспроизводимости), используя очень похожую на гринузевскую хоррор-образность:

«Подумайте о кресле, в котором вы сидите, или об айфоне, к которому вы *привязаны словно пуповиной*. Кресло – это товар не только потому, что вы в нем сидите, но и потому, что оно было произведено людьми на продажу. У него есть стоимость не потому, что стоимость – это естественное свойство кресла, но потому, что каждый товар обладает потребительной стоимостью, измеряющейся его пользой для удовлетворения желаний и потребностей. Это все очень рациональное и незатейливое объяснение, а теперь приготовьтесь и покрепче придержите свои головные уборы (тоже товар), так как мы собираемся посетить *мир, населенный призраками*. Вещи, изготовленные людьми, при капитализме начинают жить собственной фантазмагорической жизнью. “Капитал” Маркса – это не только неприступный том философской и экономической мысли, но и захватывающий *готический роман*, подобие сказки о Франкенштейне про то, как *мы создали ставшего нам чуждым монстра (капитализм)*, умертвить которого должны в ходе классовой борьбы»⁶.

Создается впечатление, что, несмотря на кажущуюся оригинальность темы (ого! капитализм и хоррор!), ни в постановке вопроса, ни в подходах к поиску ответа автор не предлагает нам ничего нового. Разбросанные по тексту попытки Гринуэя объяснить, что такое *готический марксизм* и зачем в принципе нужно новое понятие, не кажутся особенно убедительными:

«Готический марксизм формирует темную тень или диалектическую изнанку психоделии “кислотного коммунизма” Марка Фишера. Оба этих подхода могут служить действенными способами понимания того, как мы потенциально способны трансформировать и самих себя, и мир вокруг нас» (р. 166).

«Прежде всего готическая и хоррор-риторика в марксизме служат психологическому и феноменологическому описанию того, как это ощущается на персональном уровне – жить при капитализме» (р. 6).

«Если готический марксизм может обрисовать утопию, то это будет утопия для чудовищных и очудовищенных [*the monstered*]» (р. 155).

5 Цит. по: Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы. М.: Ad Marginem, 2018. С. 93.

6 Там же. С. 92.

Перед нами более или менее буквализация метафоры. Можно указать, что как раз из буквализаций метафор состоят во многом сами сочинения Маркса и его последователей, в том числе процитированное выше «Восемнадцатое брюмера», где автор то и дело играет с подозрной трубой оптики, в один миг превращая живых людей в абстрактные сущности типа «мелкой буржуазии» и обратно. Да и *призрак коммунизма* появляется уже в первой строчке Манифеста Коммунистической партии.

Касательно Марка Фишера: несмотря на многочисленные упоминания и цитаты из его текстов в «Capitalism: A Horror Story», одного из самых потрясающих образностью фишеровских прозрений про связь капитализма и хоррора Гринуэй так и не приводит (хотя можно предположить, что именно оно могло вдохновить автора на написание этого сочинения):

«Когда капитализм на самом деле наступает, он приносит с собой массивованную десакрализацию культуры. Это система, которая более не управляется никаким трансцендентным законом. Напротив, она разрушает все подобные коды, дабы перестроить и заново установить их в режиме *ad hoc*. Пределы капитализма не заданы указом, они определяются (и переопределяются) прагматически, в импровизации. В результате капитализм оказывается чем-то весьма похожим на “Нечто” Джона Карпентера, на монструозное, чрезвычайное пластичное существо, способное поддерживать свой метаболизм в чем угодно и поглощать все, с чем оно соприкасается. [...] Помнить следует и о том, что капитализм является гиперабстрактной безличной структурой, и о том, что без нашей поддержки он – ничто. Описание капитала, выполненное в предельно готическом стиле, самое точное. Капитал – это абстрактный паразит, ненасытный вампир и производитель зомби. Однако живая плоть, которую он преобразует в мертвый труд, – это наша плоть, а производимые им зомби – это мы сами. [...] Скорее это нечто вроде повсюду проникающей атмосферы, обуславливающей не только культурное производство, но и регуляцию труда и образования, действующей в качестве некоей невидимой преграды, блокирующей мысль и действие»⁷.

На этом временно закончим перечисление того, чего в этой книге нет, и перейдем к тому, что в ней есть. Большую часть занимают разборы с «классовой» точки зрения различных хоррор-фильмов, и будет логичнее назвать эту точку зрения не «классовой», а *фишеровской*, потому что методу автора «Капиталистического реализма» Гринуэй следует максимально точно, добавляя, правда, везде «хэштеги» про *готический марксизм*.

Возможно, это делается, чтобы заинтересовать целевую аудиторию, учитывая, что кино до сих пор остается самым массо-

7 Фишер М. *Капиталистический реализм*. б.м.: Ультракультура 2.0, 2010. Цитата скомпонована из отрывков глав 1, 2 и 3.

вым видом искусства. Но получается как-то скудно и однобоко, особенно если сравнивать с написанным более двадцати лет назад на ту же тему и до сих пор несправедливо не переведенным на русский «The Secret Life of Puppets»⁸ Виктории Нельсон, где в поисках корней и смысла *готического* разбираются и архитектура, и литература, и алхимия, и прототексты (вроде рассуждения Генриха фон Клейста о марионетках⁹), или с ее же более поздней книгой «Gothicka»¹⁰. Или вспомним книгу Дины Хапаевой «Готическое общество: морфология кошмара»¹¹ – при всей специфичности взглядов и выводов автора там приводится масса удачных примеров из самых разных областей культуры.

Помимо хоррор-фильмов (причем в основном вышедших за последние десять лет), Гринуэй практически не затрагивает другие сферы искусства, кроме трех хрестоматийных текстов: «Замка Отранто» Хораса Уолпола (очень вскользь), «Дракулы» Брэма Стокера и «Франкенштейна» Мэри Шелли. Анализ двух последних, надо сказать, очень хорош.

О чудовище, созданном Франкенштейном, Гринуэй (или точнее – авторы текстов, на которых он ссылается) напоминают читателю несколько интересных фактов. Во-первых, что Мэри Шелли была дочерью двух радикальных реформаторов (Уильяма Годвина и Мэри Уолстонкрафт, которую часто называют «первой феминисткой») и ее роман – по сути, полемика консервативной дочери с родителями-утопистами. Во-вторых, что *монстр* был буквально шит доктором Виктором Франкенштейном из лоскутов кожи рабочего класса и представляет собой метафорическую Революцию, которую буржуа сами своим Просвещением (то есть учеными экспериментами) пробудили и сами испугались. В-третьих, что в книге (которую, вероятно, сегодня читают мало), в отличие от фильмов с Борисом Карлоффым¹², монстр отнюдь не немой, а очень даже разговорчивый, социально-критичный и произносит (точнее, как тогда было модно, излагает в письме) такой, например, монолог:

«Я узнал о неравенстве состояний, об огромных богатствах и жалкой нищете, о чинах, знатности и благородной крови. Все это заставило меня взглянуть на себя как бы со стороны. Я узнал, что люди превыше всего ставят знатное и славное имя в сочетании с богатством. Можно добиться их уважения каким-нибудь одним

8 NELSON V. *The Secret Life of Puppets*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

9 КЛЕЙСТ Г. *О театре марионеток* // Он же. *Избранное*. М., 1977. С. 512–518.

10 NELSON V. *Gothicka: Vampire Heroes, Human Gods, and the New Supernatural*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

11 ХАПАЕВА Д. *Готическое общество: морфология кошмара*. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

12 Борис Карлофф (Уильям Генри Пратт, 1887–1969) – британско-американский характерный актер. Его исполнение чудовища Франкенштейна в трех фильмах, вышедших в 1930-х, стало иконическим для поп-культуры. На закате карьеры в трэш-фильме «Франкенштейн – 1970» (1958) Карлофф сыграл уже самого доктора Франкенштейна.

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ
ИГРУШЕЧНАЯ ГОТИКА,
ПОТЕШНЫЕ ВИЛЫ
В КРЕДИТ

из этих даров судьбы; но человек, лишенный обоих, считается, за крайне редкими исключениями, бродягой и рабом, обреченным отдавать все силы работе на немногих избранных»¹³.

Буржуазный ученый-просветитель Виктор (вероятно, пародия на обоих родителей Мэри Шелли сразу) такими заявлениями своего творения ошеломлен; в финале воплощенный голем Революции тихо гибнет где-то в арктической ночи, подальше от приличного общества:

«Создание Франкенштейна – живое воплощение – буквальное воплощение – всего того, что сам Виктор пропагандирует на протяжении всего романа, и тем не менее он может ответить на это лишь отторжением, будучи не в состоянии принять истинную универсальность мира, в котором сама смерть может быть обращена вспять и где все живые существа жаждут признания и товарищества» (р. 56).

Про Дракулу в книге Гринуэя тоже сказано немало интересного. Есть более-менее очевидная интерпретация:

«Что есть вампир? Что такое Дракула? Он, по мнению [итальянского социолога Франко] Моретти, представляет собой чистый капитал – воскрешенные и инструментализированные деньги, – форма капитала 1897 года, вернувшаяся после десятилетий рецессии и бесконечно теперь движущаяся к монополии. В конце концов, что находит Харкер в замке? Золото, которое выглядит так, будто его годами никто не трогал, и теперь оно готово отправиться в самое сердце современного капитализма. Быть втянутым в орбиту Дракулы – значит быть отчужденным от самого себя, обедняться по мере того, как Дракула становится все более могущественным» (р. 63).

А есть и интерпретация амбивалентная, приглашающая к размышлению:

«Прочтение нашей собственной связи с вампиризмом позволяет нам увидеть, что это существо не внешняя угроза кажущейся внутренней чистоте, а скорее что-то, с чем мы всегда уже чувствовали связь внутри – выражение нашей фундаментально отчужденной природы при капитализме. Нас, как показывает Дракула, преследует утопическая картина возможного мира за пределами труда, мира, в котором праздность не унижается, а восстанавливается до центрального права человеческой субъектности, где работа не выражение отчуждения, а творческое удовлетворение наших собственных обобществленных [*communalised*] потребностей» (р. 70).

Хочется отметить, что амбивалентность, которая есть в «Дракуле» и «Франкенштейне» (написанных в «героические перио-

13 Шелли М. *Франкенштейн*. М.: Азбука-классика, 2000. С. 164–165.

ды» истории капитализма), и представляет собой пространство для хотя бы подобия диалога, которое практически исчезло в культуре настоящего момента – как в экранизациях исчезли философские монологи Франкенштейна, оставив на экране только внушающее ужас лицо Бориса Карлоффа. Наша культура невероятно уплощилась, мы не знаем даже того (и прежде всего того), что, как нам кажется, мы знаем. Мы думаем, что мы знаем, что такое «Франкенштейн», но помним лишь сценическую маску Бориса Карлоффа. Монстр Франкенштейна нем, и теперь надо заново угадывать причину его претензий к миру и «иррационального зла», а ведь все это однажды было артикулировано, а потом – в кино и прочей масскультуре – стерто безо всяких затей, чтобы *не усложнять* чудовище.

Та же судьба постигла и амбивалентность самого обращения к прошлому в поисках в нем революционного потенциала. Как это используется сегодня политиками для консервативного закрепления сложившегося порядка и его легитимизации, пояснять не нужно. Это то, что в первую очередь всплывает перед глазами при самой мысли об обращении к прошлому с целью поиска каких-то устоев, или основ, или даже поводов к действию. А вот другая сторона того же процесса, возможность найти в прошлом что-то новое, что могло бы разрушить оковы старого в настоящем, выкопать мертвеца и дать ему в руки меч, – это всячески принижается, замалчивается и затушевывается господствующим культурным дискурсом. Стилизация – да (всевозможные *period pieces*), но не более. Остаются призраки и чудовища, населяющие «низкий жанр» кинематографического хоррора, тени коллективно вытесненных действительно важных вопросов.

Наверное, все же стоит напомнить: чудовищ не существует, все чудовища – это мы, люди. И напомнить – может быть, не слишком оригинальную, но все еще способную ошеломить – мысль: вышеприведенные сравнения не притянуты за уши, придуманные в позапрошлом веке литературные чудовища Франкенштейна и Дракула – это *действительно* метафоры пролетариата и капитализма, и все это – сознательно или бессознательно, в данном случае неважно – заложено авторами, а не результат произвольных интерпретаций левацких мечтателей.

Уже ближе к концу книги Гринуэй объясняет – со ссылкой, разумеется, на Вальтера Беньямина и на предложенный им образ критического исследователя как мусорщика/старьевщика, – почему анализируются именно хоррор-фильмы. Потому что для современного кинематографа хорроры – как раз такой же *мусор*, который никем не воспринимается серьезно (например никакие санкции не повлияли на наличие западных хорроров в российских кинотеатрах, это же не вполне *настоящее кино*).

АНДРЕЙ ГЕЛИАНОВ
ИГРУШЕЧНАЯ ГОТИКА,
ПОТЕШНЫЕ ВИЛЫ
В КРЕДИТ

А значит, именно в фильмах ужасов логично отыскивать следы скрытых пространств, где формируются бессознательные политические импульсы – и ключи к пониманию состояния культуры и реальности, в которой мы оказались.

Из оригинальных интерпретаций автора особенно хочется выделить разбор киносерий «Пила» («The Saw»¹⁴) и «Судная ночь» («Purge»¹⁵), особенно то место, где Гринуэй говорит о том, как в последней создатели раз за разом ставят ключевые вопросы (почему все так получается?), и сами никак не решаются дать на них точный ответ (потому что противодействуют господствующие классы). В «Судной ночи» авторы подходят каждый раз все ближе к ответу, но раз за разом вынуждены оправдывать сложившуюся модель социума-насилия рассуждениями в стиле Кормака Маккарти¹⁶ об отприродной человеку – и, соответственно, Америке как государству – жестокости.

Стоит напомнить: чудовищ не существует, все чудовища – это мы, люди. Придуманные в позапрошлом веке литературные чудовище Франкенштейна и Дракула – это действительно метафоры пролетариата и капитализма, и все это заложено авторами, а не результат произвольных интерпретаций левацких мечтателей.

Про «Пилу» тоже написано интересно – и снова не без призрака Фишера с его поистине марксистским прозрением о том, как социум перекладывает ответственность за то, что индивид несчастен, на самого индивида:

«В моральной экономике [этой серии] фильмов такие вещи, как депрессия, суицидальные мысли и селф-харм, представлены как неспособность [индивида] ценить жизнь на своем индивидуальном уровне, но вместе с тем во вселенной франшизы нет более широкой социальной тотальности: все, что в ней существует, – это индивиды, из которых делают подопытных, плюс – в значительной

- 14** Крайне коммерчески успешная серия хорроров, состоящая на 2024 год из десяти фильмов. По сюжету злой гений Джон «Конструктор» Крамер (после смерти персонажа в третьей части – его последователи) похищает людей, которые, по его мнению, «не ценят свою жизнь», и заставляет их пройти через очень жестокие символические испытания, больше похожие на изощренные пытки.
- 15** Хоррор-франшиза (на 2024 год в ней пять фильмов и телесериал) о дистопической альтернативной Америке, где после экономического кризиса и государственного переворота новое правительство разрешило гражданам один день в году без легальных последствий убивать друг друга для «снятия социального напряжения».
- 16** Кормак Маккарти (1933–2023) – американский писатель, лауреат Пулитцеровской премии. Наиболее известные произведения – романы «Кровавый меридиан» и «Старикам здесь не место» (последний был удачно экранизирован и получил четыре «Оскара»). В большинстве произведений Маккарти присутствует немало сцен насилия, сопровождаемых нигилистическими монологами «злодеев».

степени неэффективные – стражи правопорядка. Эта концепция человеческой субъектности является глубоко неолиберальной, иллюстрируя то, что Марк Фишер назвал *responsibilisation*¹⁷: состояние политики, в котором системные проблемы преподносятся как что-то, за что индивид обязан нести персональную ответственность, – и, конечно, поскольку индивид не может решить проблемы, его можно обвинить в собственных неудачах, что, в конечном счете, служит средством оправдания общества, которое продолжает производить эти системные проблемы» (р. 131).

Заметим, что поп-культура до многих этих моментов догадалась гораздо раньше теоретиков, смотри, например, эпиграф из Роба Зомби к данной рецензии. Можно также вспомнить, что откровенно антикапиталистические фильмы «They Live» и «Нечто», из которых Фишер взял свою метафору капитализма, снял в 1980-х один и тот же режиссер – Джон Карпентер¹⁸. Одно из удивительных откровений, ожидающих исследователя, который решает проявить оригинальность и поискать политический смысл в дешевых «ужасниках»: оказывается, политический смысл *был в них все это время*.

Не обходится в «Capitalism: A Horror Story» и без ковида как универсального биомонстра, невидимого, полумифического, моментально обрастающего очень странным фольклором. Чудовищем, против которого вводятся (и без лишнего шума отменяются, как во сне) беспрецедентные, похожие на суеверия биополитические меры – и все оказывается зря. Ковид то ли ушел, то ли не ушел и остался с нами, невидимый. Причем некоторые опробованные в пандемию меры борьбы с ним остаются – а от них так просто перекинуть мостик к другим ограничениям. Ковид – просто логическая манифестация капитализма в вирусной плоти, завершение вышеупомянутого отчуждения-овеществления, которое и до того нас всех наполняло.

Поделюсь своим скромным антропологическим наблюдением. Первые месяцы 2020-го, когда слово «ковид» еще не вошло в обиход, а говорили «коронавирус». Я пошел в овощной ларек рядом с домом. Расплатился картой, платеж почему-то «заклинило», терминал очень долго думал, и я, и продавщица следили

17 Марк Фишер много пишет об этом в «Капиталистическом реализме» (например в восьмой главе применительно к мировому финансовому кризису 2008 года). Лекция, в которой он связывает интернализацию системной вины в индивидах с причинами мировой эпидемии депрессии, стала одним из самых популярных в сети выступлений Фишера (<https://youtu.be/zoqgcg73sfq>).

18 Джон Карпентер (р. 1948) – американский кинорежиссер и композитор. Практически все его фильмы (кроме породившего миллиардную франшизу хоррора «Хэллоуин» (1978)) провалились или показали скромные результаты в прокате, но сегодня они ретроспективно считаются культовой классикой. В «They Live» (1988) герои используют особые очки, чтобы увидеть маскирующихся под людей пришельцев, которые поработили человечество и заставляют его потреблять (очень прозрачный намек на капиталистов). В «Нечто» (1982) зловещий инопланетный организм имитирует формы живых существ, чтобы подобраться к человеку поближе, поглотить его, принять облик жертвы и повторить цикл. При этом исходная форма инопланетянина так и остается для зрителя неизвестной.

за ним со все возрастающим напряжением. Наконец, несколько минут спустя оплата прошла, продавщица выдохнула с облегчением – и тут же объяснила причину задержки: «Что ж поделаешь, коронавирусу». Иными словами, она возложила на невидимого и непонятного монстра мистическую ответственность за работу электронных транзакций.

Невидимый монстр всегда вокруг нас – в ожидании, чтобы ударить. Он управляет погодой и настроением, настоящим и будущим. Имя ему – капитализм, бесчеловечный принцип, созданный и исправно поддерживаемый каждый день людьми, которые сами же от него страдают, тут же о нем забывая или искренне не подозревая о его существовании. Вот это – действительно *готический хоррор*: инопланетный вирус, тайно захвативший власть и природу вполне в духе фантазий (прозревший?) Уильяма С. Берроуза¹⁹.

В книге Гринуэя весьма остроумно проводится параллель между капитализмом, ковидом и всеприсутствующим, невидимым, но невысказанно вредным микропластиком, напастью нового тысячелетия. Невидимый враг, который повсюду; причем это не паранойя, но самая реальная из реальностей:

«Рост осведомленности о таких проблемах, как “долгий COVID”, когда вирусная инфекция оставляет после себя глубокие изменения в организме – от серьезных проблем с дыханием и пищеварением до проблем с когнитивными функциями, памятью и затуманенностью мозга, – заставил осознать [непредсказуемость поведения тела и беспомощность человека] бесчисленное множество людей, которым, возможно, никогда раньше не приходилось так прямо сталкиваться с собственной физической хрупкостью и игрой случая. В сочетании с уровнем загрязнения воздуха в крупных городах это может создавать чувство фатальности. Проблема усугубляется в мире, в котором микропластик обнаруживается на самых глубоких уровнях океана, по всей пищевой цепочке и даже в крови тех, кто еще не родился» (р. 76).

Есть в книге Гринуэя еще несколько занимательных мыслей, которые от их кажущейся тривиальности не становятся менее актуальными:

«Величайший ужас заключается не в том, что существует какая-то микробная инфекция, которая может моментально положить конец жизни, а в том, что в любом случае вам все равно придется вставать и идти на работу или брать отгул, чтобы попытаться наладить отношения со своим партнером» (р. 81).

19 Уильям Сьюард Берроуз (1914–1997) – один из самых влиятельных американских писателей второй половины XX века, наиболее известный по роману-коллажу «Голый завтрак» (1959). Основным интересом Берроуза и в жизни, и в творчестве была тема контроля массового сознания через язык, медиа, религию и химические вещества – а также способов преодоления этого контроля. В художественных целях для описания власти имущих («Агенты Контроля») он также часто использовал метафору инопланетных захватчиков.

«Большая часть [когда-то созданного контента в] сети сейчас просто лежит где-то там, больше не функционируя: ссылки, которые теперь привязаны к спаму, вредоносному программному обеспечению или машинно сгенерированному мусору, профили на давно заброшенных сайтах, ветки комментариев, заполненные лицами и лишенные сознания. Нас всех сейчас преследуют призраки – это простая истина нашего времени. На обыденном уровне это видно по множественным “я” и множественным версиям “я”, отраженным и представленным в наших профилях в социальных сетях. В результате торжества платформенного капитализма и прогрессирующей оцифровки нашей повседневной жизни мы неизбежно и неминуемо все стали своими собственными призраками» (р. 113).

«Этот короткий эпизод [...] дает представление о текущем состоянии ИИ и автоматизации, в котором большие языковые модели или наборы данных, как провозглашается, генерируют идеи, но на самом деле они генерируют только выводы, основанные на человеческом вкладе и микроработе. Все чаще большая часть этого реального труда передается на аутсорсинг низкооплачиваемым и эксплуатируемым работникам за рубежом, чей собственный труд делается невидимым, чтобы поддерживать иллюзию автоматизации [...] – от больше похожих на преисподнюю центров обработки заказов “Amazon” до работников, обучающих нейросети где-то на Филиппинах» (р. 86).

Одно из удивительных откровений, ожидающих исследователя, который решает проявить оригинальность и поискать политический смысл в дешевых «ужастиках»: оказывается, политический смысл был в них все это время.

Интересные мысли, впрочем, остаются разрозненными. Когда Гринуэй пытается сделать какие-то далеко идущие обобщения из своих наблюдений, они практически всегда провисают.

«Проще говоря, утопия – это становление чудовищем, чудовищем как внутри себя, так и по отношению к капиталистической системе, которое одновременно ненавидит и боится созданных ею чудовищ» (р. 150).

Но что это значит? Чего именно боится капиталистическая система: нового, сложного? Что такое чудовище сегодня? В попытках объяснить, что именно он хочет сказать, автор снова и снова (вполне в *готическом* духе) призывает из небытия призрак Марка Фишера:

«Марк Фишер, как известно, однажды спросил молодое поколение, почему они не злятся так, как должны бы, из-за всего того, что

у них отняли, – в каком-то смысле его концепция призракологии как раз и связана с этим чувством потери, отсутствием чего-то в будущем, что, казалось, обещала культура популярного модернизма. Тем не менее, если утопический проект культуры, к которой так тянулся Фишер, похоже, исчез, его руины и останки все еще преследуют современное воображение. Весь корпус [сочинений] Фишера – попытка бороться с этим наваждением и катализировать скрытые политические возможности – от повышения сознания до создания новых форм общественной жизни, – которых капиталистический реализм не мог полностью изгнать» (р. 153).

В «Улиссе» Стивен Дедал говорит: «История – это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться»²⁰. Но, так как проснуться от истории невозможно, приходится партизански ползти вспять в прошлое, разыскивая особенные формы кошмаров, в которых могут быть внутри, среди всей этой слизи и мрака спрятаны семена снов о будущем.

Еще немного критики по существу. Режет глаз постоянная авторефератность, возможно, уместная в научных работах (Гринуэй имеет докторскую степень в *gothic studies* в Городском университете Манчестера – оказывается, и такое бывает), но непригодная для двухсотстраничной популярной книги. Маленькие главки разделены огромными пустыми пространствами, но практически в каждом разделе автор сначала объясняет, о чем он сейчас будет рассказывать, после чего – не слишком долго – рассказывает, затем глава заканчивается. Зачем нужно выстраивать текст таким образом, решительно непонятно.

Местами встречаются довольно странные то ли ошибки, то ли упрощения. Например, Карл Шмитт походя и безапелляционно назван «адвокатом нацизма», хотя это, мягко говоря, более сложная фигура. Всякие мелочи: например, концовку фильма Дэвида Кроненберга «Преступления будущего» Гринуэй воспроизводит неправильно, как будто не досмотрел последних пятнадцать минут или специально решил их игнорировать ради своей интерпретации.

Порой кажется, что автору «Capitalism: A Horror Story» недостает эрудиции – или интуиции. Например, он неоднократно рассуждает о революции на Гаити, но ни словом не упоминает роль, которую в тамошней культуре сыграли (и играют до сих пор) вуду-культы – хотя только на анализе документального фильма «Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti» Майи Дерен²¹ можно было бы построить целую главу.

20 Джойс Дж. *Улисс*. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2014. С. 36.

21 Майя Дерен (Элеонора Соломоновна Деренковская, 1917–1961) – американская режиссер украинского происхождения, одна из основательниц западного артхаусного кино (см., например, короткометражку 1943 года «Полуденные сети»). Фильма о Гаити Дерен смонтировать не успела, умерев в 44 года от инсульта на фоне злоупотребления психостимуляторами. Картина была завершена только через двадцать лет ее близкими.

Гринуэй обходит умолчанием и разную неудобную с этической точки зрения классику – например, фильм «Freaks» Тодда Браунинга²², хотя он так и напрашивается на «классовый» разбор (в принципе, весь сюжет запускает получение лилипутом Хансом наследства). Неинтересны ему и более современные феномены поп-культуры: например, музыка Роба Зомби²³, который как минимум с 2013 года занимается тем, что старательно *откапывает психоделический труп* и извлекает из него разряды революционного потенциала. Забавно, что для выпустившего книгу издательства «Repeater» эта параллель, наоборот, очевидна – буктрейлер к «Capitalism: A Horror Story» сопровождается песней «Dragula».

Да, наверное, странно критиковать книгу за то, чего в ней нет (хотя это же вполне в *готическом духе* – вопиют призраки отсутствия на месте пустот на страницах). Но можно было сделать работу намного лучше, хотя бы слегка расширив поле исследования. Можно было бы представить более интересные метафоры из современной литературы, например, из *sci-fi* хоррора «Ложная слепота» Питера Уоттса (капитализм как Чужой, прячущийся между саккадами²⁴, постоянно присутствующий рядом, но принципиально невидимый). Можно было бы затем связать это с контекстом Франкфуртской школы: например, вспомнить, что Герберт Маркузе пишет в «Эросе и цивилизации» про радикальную трансформацию восприятия реальности:

«[При развитии капитализме] рабочим манипулируют таким образом, что ограничения либидо кажутся рациональными законами, которые затем интернализируются. *Неестественное* – то, что нашей предустановленной функцией является производство товаров и прибыли для капиталиста, – *становится для нас естественным, превращается в нашу вторую природу*. [...] Собственный труд этих индивидов, определяющий для огромного большинства населения степень и способ удовлетворения, служит аппарату, который находится вне их контроля и действует как независимая сила, которой индивиды должны подчиниться, если они хотят жить»²⁵.

Можно было бы развить исторические экскурсы, найдя в них много занятных примеров. Например, создатель готического

22 Американская хоррор-драма 1932 года, в которой снимались реальные люди с серьезными отклонениями в физическом развитии. Из-за этических проблем и общего шокирующего эффекта (который легко ощутить и сегодня) фильм был запрещен на тридцать лет и заново переоткрыт только в 1960-х, после смерти режиссера. Сегодня «Freaks» считается вехой в развитии кино.

23 Роб Зомби (Роберт Бартле Каммингс, р. 1965) – американский рок-музыкант и кинорежиссер, активно эксплуатирующий хоррор-эстетику в своем творчестве. С 2010-х Каммингс изменил стилистику своей музыки и фильмов в сторону большей психоделии и культурного анализа «американского бессознательного».

24 Часть нормального зрительного процесса, происходящие незаметно для самого человека быстрые и строго согласованные «подергивания» глазного яблока. В романе Уоттса предложена концепция инопланетян, которые передвигаются только в промежутках между саккадами и поэтому остаются невидимы для человека.

25 Джеффри С. Указ соч. С. 303.

романа Хорас Уолпол удостаивается википедийного упоминания на один абзац – хотя и о нем можно было бы рассказать захватывающую историю: о его безумном особняке «Strawberry Hill», о том, как Уолпол, будучи богачом, чиновником, представителем правящего класса и неспешно плетя на досуге свою дизайнерскую готику, довел одним письмом до самоубийства 17-летнего нищего поэта Томаса Чаттертона²⁶, который пытался делать в литературе то же самое. Разбора этой удивительной ситуации мы в книге тоже, к сожалению, не найдем.

Странно критиковать книгу за то, чего в ней нет. Но проблема в том, что в текущем виде то, что в ней есть, в принципе необязательно. Материала недостаточно для того, чтобы его выпускать отдельной книгой, еще и объявляя новым направлением в осмыслении культуры слева. Если вы до этого спокойно жили двадцать лет без разбора интернализации индивидом радикальных проблем социума в киносерии «Пила», то, вероятно, проживете и еще сорок без него.

Занимательно, как Гринуэй игнорирует, приплетая прилагательное «готический» ко всему подряд и постоянно обращаясь к фигуре Марка Фишера, факт существования фишеровского эссе «Покидая вампирский замок», где готические метафоры используются отнюдь не в пользу тех *новых левых*, с которыми, насколько можно понять, себя ассоциирует автор «Capitalism: A Horror Story». Напомним вкратце, о чем в нем было написано:

«“Замок вампиров” – это образ возвышенной моральной позиции, черпающей свою энергию в предъявлении обвинений остальным. Объектом атак становятся не открытые противники, но, напротив, прежде всего союзники, единомышленники и все, находящиеся на опасно близком расстоянии к обвинителям. Утверждая свою политическую или нравственную чистоту, обитатели “замка” выступают в качестве судей. [...] Место содержательной критики самого высказывания или – тем более – анализа его структурных причин занимает эссенциализация: установление личной вины, связанной с идентичностью конкретного индивида – политической позицией, гендером, социальным происхождением и так далее. Подмена суждения (предполагающего наличие общего интереса) индивидуализирующей манией судить всегда основана на стремлении закрепить собственные привилегии – как людей образованных, политкорректных и морально безупречных. За каждым их обвинением скрывается один и тот же вопрос: что дает другому право говорить?»²⁷

26 Томас Чаттертон (1752–1770) – английский поэт-вундеркинд из бедной семьи, который попытался сделать литературную карьеру, искусно подделывая якобы древние стихотворные рукописи. В надежде прославиться Чаттертон прислал «манускрипты» Хорасу Уолполу. После того, как тот в ответном письме уличил юношу в подделке, Чаттертон покончил с собой.

27 Будрайтскис И. *Как читать Фишера в России: «Замок вампиров» посреди скучной дистопии* // Неприкосновенный запас. 2019. № 1(123). С. 255.

Наконец, последняя глава – где Гринуэй (второй раз, первый происходит в середине книги) вспоминает философа Поля Пресьядо²⁸ и длинно пишет о необходимости защиты прав транс-людей в Англии – очень плохо, практически никак не связана по смыслу с предшествующим текстом и изрядно портит от него впечатление. Возникает ощущение, что все рассуждения Гринуэя про готику, монстров и революцию – просто игрушки, «обман, чтобы набрать классы», стремление завлечь аудиторию, ничего на самом деле ей не сообщив. Хотя, конечно, хочется верить, что это не так.

Не может быть такой *революции*, которая одновременно сносила бы до основания укоренившийся *modus vivendi et operandi* многовековых социальных и экономических структур – и одновременно образцово-демократически соблюдала, к примеру, правила о недопустимости *hate speech* в отношении отдельных социальных групп. Большинство европейских молодых читателей (и писателей), которые, вероятно, открыли для себя Маркса через посмертные переиздания Марка Фишера и видеоигру «Disco Elysium», похоже, совершенно этого не видят и не понимают (почитали бы, например, «Чевенгур», чтобы почувствовать на себе взгляд бездны настоящего *социального изменения*).

Посидеть, поговорить про кино, процитировать Бенямина – это бесспорно приятный способ провести вечер. Но не надо делать вид, что исследования типа *готического марксизма* являются чем-то бóльшим. Впрочем, Гринуэй, кажется, и не делает: просто – ну вот есть капитализм, и это плохо, а нам всем надо стать монстрами, и это хорошо. Лайк, ретвит.

Ближе к концу книги автор продолжает рассуждать о возможности утопизма (ничего не добавляя к своим мыслям, а просто повторяя сказанное ранее):

«Таким образом, готическая марксистская философия истории собирает обломки и хлам капиталистического реализма и находит в этой низкопробной, запятнанной кровью форме культуры утопическую возможность. Однако это поднимает вопрос о необходимости более подробно описать, о какой именно утопии может идти речь. Утопическая философия, как правило, делится на два лагеря: программный [*programmatic*], с одной стороны, и, с другой стороны, тенденция, больше озабоченная самим духом утопизма. По итогам XX века программ утопий у нас маловато, и это, пожалуй, справедливо. Но если готический марксизм может сформулировать утопию, то это должна быть утопия для чудовищ и очудовищенных» (р. 159).

XX век был для Маркса *будущим*, когда он писал в «Восемнадцатом брюме́ра»:

28 Поль Пресьядо (Беатрис Пресьядо, р. 1970) – испанский писатель, философ и куратор, квир-теоретик и активист.

«Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. Препятствия революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание»²⁹.

Маркс даже не мог себе представить того ужаса, готического или неготического, который произошел в это столетие (в частности, руками тех, кто на словах следовал учению Маркса). Для нас XX век – это прошлое. Но на самом деле – нет. Мы все еще живем в XX веке. Мы не проработали ни одного из ужасных кровавых *-измов*, которые сотрясли планету. Они все еще населяют наш язык и мышление, как те самые призраки.

Не может быть такой *революции*, которая одновременно сносила бы до основания укоренившийся *modus vivendi et operandi* многовековых социальных и экономических структур – и одновременно образцово-демократически соблюдала, к примеру, правила о недопустимости *hate speech* в отношении отдельных социальных групп.

Но мы точно так же не проработали ни одного из всего лишь, кажется, двух светлых периодов действительного прогресса в искусстве, философии и политике – 1920-х и 1960-х. Будущее есть – оно в прошлом, на том самом месте, где мы его обронили, устремившись во тьму. Нам необязательно вызывать из прошлого исключительно призраков и упырей, чудовищ и ночные ужасы. Добрые духи, невысказанные свершения, искренние сердца, недостигнутые, но очерченные идеалы – тоже там, они точно также ожидают нашего к ним обращения. Хотим ли мы жить в *утопии для чудовищ*? Их сегодня и так переизбыток.

P.S.

Подразумеваемый в тексте Гринуэя пассаж Фишера из небольшого эссе «Good for Nothing»³⁰, если к нему присмотреться, носит характер также совершенно *готический*:

²⁹ МАРКС К., ЭНГЕЛЬС Ф. *Указ соч.* Т. 8. С. 122.

³⁰ Изначально пост в блоге Фишера «K-punk», на бумаге опубликовано посмертно в 2018 году в составе сборника: *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*. London: Repeater, 2018. P. 749.

«Уже какое-то продолжительное время для правящего класса за-рекомендовала себя очень успешной тактика перекалывания ответственности [*responsibilisation*]. В рамках этой тактики каждого отдельного индивида эксплуатируемого класса *поощряют чувствовать*, что переживаемая им бедность, отсутствие перспектив или безработица – это только и исключительно его собственная вина. Индивиды будут продолжать винить в происходящих проблемах себя, а не породившие их определенные социальные структуры. Само существование последних в этом случае *отрицается как фантазия* (это просто оправдания, к которым прибегают слабые)».

Подобное *отрицание самого существования* проблемы – кажется, что тебя эксплуатируют? – да нет, у тебя просто депрессия из-за того, что ты никчемный, – вызывает в памяти сентенцию Шарля Бодлера, которую в интернете обычно приводят в искаженном виде:

«Братья мои, когда вы услышите хвалу просвещению, не забывайте никогда о том, что самая лучшая из всех выдумок дьявола – убедить нас в том, что его не существует!»³¹

Возможно, источником мысли Бодлера было малоизвестное сочинение американского пастора Уильяма Рэмзи, где приводится более развернутая аналогия (иногда эту цитату выдают за высказывание самого Бодлера):

«Одно из самых поразительных доказательств реального существования Сатаны, которое предоставляет нам наше время, – тот факт, что он оказал такое влияние на умы множества людей, [...] что заставил их поверить в то, что его в действительности не существует»³².

До написания «Капитала» оставалось еще десять лет.

31 Бодлер Ш. *Парижский сплин. Стихотворения в прозе*. М.: Рипол Классик, 2003. Цит. по фрагменту XXIX «Великодушный игрок».

32 RAMSEY W. *Spiritualism, a Satanic Delusion, and a Sign of the Times*. Boston: H.L. Hastings, 1856.