

*Я.М. Лурье*

*студент факультета свободных искусств и наук  
 (Смольный институт), СПбГУ  
[yakovlurie@gmail.com](mailto:yakovlurie@gmail.com)*

## ФИЛЬМЫ ДЭВИДА ЛИНЧА: СТИЛИСТИКА, ОБРАЗНОСТЬ, АВТОРСКАЯ МАНЕРА

Работа сосредотачивается на особенностях эстетики и семантики фильмов Дэвида Линча. Среди прочих, такие маркеры его творчества как тяга к бессознательному, ирония, кэмповая чувствительность и интертекстуальность, по ходу времени, эволюционировали и облекались в новые формы, побуждая к тому, чтобы выделять в фильмографии Линча отдельные периоды.

The paper divides David Lynch's director's oeuvre into three periods, investigating how such elements of his cinema as subject of unconscious, postmodernist irony, camp sensibility and intertextuality are developed and mutated in his films, giving birth to new stylistic and semantic forms and creating a specific Lynchian touch.

**Ключевые слова:** Дэвид Линч, три периода, бессознательное, логика сна, кэмп, Постмодернизм

**Keywords:** David Lynch, three periods, unconscious, dream logic, camp, Postmodernism

### 1.

В 1970-м году — когда переориентация американского кинематографа с большого и роскошного стиля Голливуда на дешевый, сердитый (дикий, ангельский и какой угодно другой) стиль независимых становится после победы «Беспечного ездока» в Каннах, зафиксирована публично, а эстафетная палочка уже всю готовится быть переданной свежеиспеченному поколению молодых и амбициозных корманоидов в лице Копполы, Скорсезе и Богдановича — двадцатичетырехлетний и еще никому не известный Дэвид Линч на деньги друга, в собственном доме и с актерами из компании друзей, снимает свою первую длинную короткометражку под названием «Бабушка».

Сюжет получасовой ленты примерно следующий: маленький мальчик, живущий со злыми родителями, находит пакет с семенами, из которых в своей собственной кровати выращивает (!) добрую бабушку. В фильме нет ни одного диалога, если не считать гавканье родителей и беззвучные крики мальчика, а «механизмы, с помощью которых причины приводят к следствиям, остаются скрыты»<sup>1</sup>; цвета намеренно акцентированы: мальчик — белый грим, ярко-красная помада и черный пиджак, мать — ядовито зеленое платье, лужа на постели — оранжевая клякса, а фон, если не совершенно затемнен, напоминает детскую аппликацию.

Фильм, кажется, мог бы остаться плодом своей среды — lo-fi культуры психоделики, примитивного абстракционизма и созревающего концептуализма 70-х, культуры подростковых музыкальных групп, существующих по два года, вроде группы «Tractor», написавшей к «Бабушке» саундтрек, и не выйти за пределы хорошей студенческой работы выпускника арт-колледжа — если бы не богатое образно-ассоциативное поле, в которое невольно вовлекаешься при его просмотре, несмотря на внешний примитивизм и отсутствие логичной фабулы.

«Бабушка» отсылает к важным кинематографическим контекстам: логика сновидения,

© Лурье Я.М., 2013

<sup>1</sup> Maloney T. The Grandmother // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/the-grandmother/>

*Я. Лурье Фильмы Дэвида Линча: стилистика, образность, авторская манера*

специфические декорации, персонажи, сведенные до ярких образов, и театральная манера фильма ассоциируются одновременно со стилистикой немецкого экспрессионизма и с «Саломеей» Чарльза Бранта. На уровне психологии, образы агрессивных родителей, прибегающих к тактильным контактам и ужас зависимого ребенка, перерастающий в психоз — к фрейдистской проблематике подсознательного и соответствующим мотивам у Хичкока; преувеличенно откровенные изображения бытового как отвратительного, «болезненное любопытство к оборотной стороне привычных вещей»<sup>2</sup> (еда на столе, бигуди в волосах матери) заставляют вспомнить раннего Романа Полански.

«Бабушка» живописна на уровне изображения. Линч, изначально обучавшийся на художника, дает повод увидеть в своей короткометражке следы течений дадаизма и сюрреализма (искаженная геометрия, набор цветов и коллажное изображение), местами по степени абстракции, подбираясь уже к абстракционизму Джексона Поллока, а в изображениях персонажей к стилистике и образности Фрэнсиса Бэкона. Несмотря на интертекстуальность фильма (что более чем естественно для только расцветающего в 1970-м постмодернизма), уже в нем можно уловить (особенно с сегодняшней, ретроспективной точки зрения) то, что принято называть *author's touch*: все вышеописанные элементы подчиняются единому органичному киноритму, следы которого, как и смысловые мотивы фильма, разовьются затем в дальнейших работах Линча.

После локального, но уже выходящего за пределы круга друзей успеха «Бабушки», Линч переезжает в Лос-Анджелес и берется за свой первый полнометражный фильм «Голова-ластик» (1977), который затем проложит ему путь в более широкие зрительские массы. История, подобно «Бабушке», не самая отчетливая: герой Генри Спенсер, обитатель темной комнатки в мрачном обветшалом здании, в гнетущей обстановке обеда в семье своей бледной и вечно плачущей подруги выясняет, что у нее родился ребенок и, по всей видимости, от него — Генри вынужден жениться. Отпрыск оказывается тошнотворным полуживым существом, напоминающим больного эмбриона или червя, истекающего слизистыми выделениями («знакомые образы из психоанализа, такие как: извержения жидкостей и червеобразные организмы»<sup>3</sup>); Генри становится единственным опекуном чада; он пытается ужиться с постепенно разлагающимся монстром, однако, ребенок в результате не выживает.

Как «Бабушка», так и «Голова-ластик» являют нам скорее ситуацию, нежели сюжет. Ситуацию не реальную, но лежащую в области кошмаров бессознательного, которые, конфликтуя между собой, создают драматический конфликт. Персонажи действуют и думают на языке сиюминутных интенций подсознания: отец ребенка из «Бабушки» без повода хватает его за тело, мать девушки из «Головы-ластика», посреди беседы с главным героем бросается целовать его в шею. Играя в открытую, Линч в своих первых работах не скупится на иррациональные ходы и образы — подсознание отливается им в формы отвратительных шокирующих чудовищ, «способных к самостоятельному — бесконечному и механистическому — размножению»<sup>4</sup>, слепленных режиссером, с оглядкой на стилистику фантастики и хорроров, с одной стороны, и на ранние сюрреалистические работы Луиса Бунюэля, с другой.

Из-за финансовых проблем работа над фильмом растянулась почти на пять лет, однако, столь длительный по американским меркам срок сказался на качестве — фильм вышел стилистически выверенным и новаторским визуальным шедевром («шедевром отвращения»). Линч помещает персонажей в по-декадентски разлагающийся, апокалиптический индустриальный пейзаж, с одной стороны, и в замкнутые пространства крошечных комнат, с другой. Герои, утопающие в собственных перверсивных страхах, на визуальном уровне оказываются в ловушке давящего пространства, в параноидальной паутине контрастов, светотеней и сложной геометрии — стилистически «Голова-ластик» встает в один ряд с визуальной (и отчасти смысловой) эстетикой американских нуаров и

<sup>2</sup> Добротворский С. Кино на ощупь. СПб: СЕАНС, 2005. С. 46.

<sup>3</sup> Cox S. S. Eraserhead // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/>

<sup>4</sup> Добротворский С. Указ. соч., С. 46.

итальянских готических хорроров в духе Марио Бавы.

Высоко контрастный черно-белый индустриальный пейзаж вместе с топосом телесного уродства (монструозный ребенок и певица на пустой сцене) переходят из «Ластика» в следующий полнометражный фильм Линча «Человек-слон» (1980), снятый известным оператором фильмов ужасов Фредди Френсисом. Будучи основанным на реальной биографии британца Джозефа Меррика, фильм, кроме прочего, можно считать своеобразным трибьютом «Уродцам» Тома Броунинга 1932-го года. Фильм можно считать переходным от одного, условно выделенного нами периода творчества Дэвида Линча, к другому. С одной стороны, «Человек-слон» наследует мрачную эстетику и сюрреалистичную образность первых фильмов, с другой стороны, режиссер здесь совершает заметный сдвиг от чисто экспериментального кинематографа к более конвенциональному в отношении развития сюжета и драматической структуры. «Бабушка» и «Голова-ластик» — это истории хаоса бессознательного и паранойи в превосходных степенях, своего рода Кафка в одной отдельно взятой семье. Мир «Человека-слона» тоже по-своему кафкианский, но уже более близкий к реальному, с акцентом на исторический контекст Англии конца 19-го века, хотя по-прежнему насквозь метафоричный. Добротворский в указанной статье называет фильм сказкой — можно предположить, что «Человек-слон» — сказка еще и потому, что полюсы хорошего и плохого очерчены в нем более явно, чем, скажем, в «Голове-ластике», где этическое измерение обозначено не столь прямо.

## 2.

Первым из знаковых фильмов второго периода в творчестве Линча можно считать еще одну сказку — «Синий бархат» 1986-го года, снятую вслед за провалившимися в прокате «Дюнами». Тоскующий по приключениям, инфантильный подросток Джеффри недалеко от своего дома в провинциальном американском городке находит отрезанное ухо и, заручившись поддержкой Сэнди — дочери местного полицейского, начинает собственное расследование, которое затягивает его в сложную и опасную перипетию, в двойную жизнь дешевого детективного романа — с любовью, кровью и стрельбой.

«Синий бархат» — это нуар со всеми традиционными составляющими (в центре закрученного сюжета — детектив-самоучка, герой в ловушке; свой злодей — Франк, своя фам фаталь — Дороти), однако, он отличается, например, от нео-нуара Романа Полански «Китайский квартал» со сложной психологией персонажей, традиционно проникнутого цинизмом и серьезным пессимистическим отношением. «Синий-бархат» — это постмодернистский кэмп-нуар, смешивающий эстетику бульварных романов и мыльных сериалов с сохранившейся, но теперь чуть завуалированной Линчем, стихией бессознательного.

Если в ранних фильмах Линчу, чтобы предьявить зрителю ужас и глубокую абсурдность изнанки повседневности, требовалось изобретать чудовищ, акцентировать уродства и делать абсурдной саму ткань фильма, то, как выясняется в «Синем бархате», не обязательно ходить так далеко — все то же самое, если не больше, можно упаковать в удобоваримую связную историю, происходящую в самом тривиальном месте (ни тебе апокалиптического ландшафта, ни экспрессионистской живописи): ужас, абсурд и двойственность, к которым теперь добавляется явное ироническое отстранение, сквозят из штамповых киносцен и локаций — стоит лишь чуть-чуть передержать план, сделать слой помады на лицах женских персонажей чуть жирнее, кровь чуть краснее, а диалоги чуть глупее — и «пьянящий мотив простенького шлягера, <...> в конце концов, звучит гимном темного царства»<sup>5</sup>.

Кажется, что конкретные примеры крайностей, скажем, тот факт, что в фильме объективно много насилия, секса и циничных сюжетных линий (шантаж, наркотики, раненая психика, наконец, отрезанное ухо) как раз впечатляют нас не так сильно — зритель насмотрелся подобного за 60-е и 70-е у того же Полански, Денниса Хоппера, который символически играет в «Бархате» главного

<sup>5</sup> Добротворский С. Указ. соч., С. 50.

злодея, и целого ряда других режиссеров — как то, что Линч вплетает в саму ткань формы, в дизайн фильма; здесь примеры становится приводить сложнее: наряду с красной помадой и местами передержанными планами, чрезмерно цветистые обои, лоснящийся бархат и неуклюжие движения танцовщицы, кэмповая музыка композитора Анджело Бадаламенти и, прежде всего, сами манеры персонажей, как будто слегка неполноценные и пошловатые, выловленные из чьего-то непринятого сценария или вырезанных диалогов. Все эти несколько ускользающие элементы, крепко сцепленные крутым сюжетом и вполне конвенциональным монтажом, а потому пропитывающие нас постепенно и органично, могут одновременно и рассмешить, и напугать, но чаще всего скорее смутить (как может рассмешить, напугать и смутить образ бабушки), отозвавшись где-то в области подсознательных рецепторов.

Если «Синий бархат» представляет из себя постмодернистскую игру с нуаром, с элементами мелодрамы, триллера и налетом авторской фантазмагии, то в следующем фильме, в «Диких сердцем» 1990-го года, получивших главный приз на Каннском фестивале, Дэвид Линч самовыражается в поле между роуд-муви и вестерном. Фильм представляет из себя гротескную перифразировку «Бонни и Клайда» Артура Пенна: там — любовная пара безбашенных воров, которым мы сопереживаем в отличие от «порядочной» массы их преследователей, здесь — по-своему не менее обаятельная парочка еще более безбашенных тинейджеров Сэйлора и Лулы, также находящихся в постоянном (счастливом) бегстве от зловещей и озабоченной матери Лулы и ее сподвижников.

В «Диких сердцем» Линч гиперболизировал абсурд повседневности «Синего бархата» и тем самым свел фильм до уровня шутки. Слишком яркий цвет ногтей и слишком агрессивный образ матери утрачивают гипнотический заряд томных взглядов «Синего бархата» — в «пороках <...> нет больше тайны, они слишком картинны и нарочиты»<sup>6</sup>. Когда герой говорит про свою куртку из змеиной кожи как про «символ личной свободы и индивидуальности», а на вопрос о первой сигарете отвечает «я начал курить... дай подумать... в четыре» — это уже больше напоминает подростковую эстетику треша и гротескного юмора киностудии «Трома».

Успех Линча на Каннском фестивале предвосхитил бум его популярности среди самых широких зрительских масс в связи с выходом следующего проекта: телевизионного сериала «Твин Пикс» (1990—1991), и снятого по его мотивам полнометражного приквела «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1992)<sup>7</sup>. Таинственные перипетии событий, происходящих в провинциальном городке «Твин Пикс», — это уже не просто сказка, а целый миф, ставший впоследствии еще и культурным мифом. Твин Пикс, «несмотря на то, что фильм наиболее снисходительный к себе, из всех когда либо выпущенных достойным режиссером, это несомненно фильм Линча»<sup>8</sup>; Действительно, несмотря на коммерческую подоплеку и расчет независимого режиссера на массовые ожидания, «Твин Пикс» умудряется воплотить в себе основные ключевые мотивы и топосы линчевского творчества и закрепиться в ряду его знаковых маркеров.

«Твин Пикс», в первую очередь, наследует стилистику и манеру «Синего бархата»: цветовая палитра в духе поп-арт, слегка «замыленная», чтобы соответствовать эстетике дешевого сериала; часто как будто намеренно упрощенные операторские ходы, передержанные планы, долгие наплывы (например, фирменные наплывы на занавески) и обилие крупных планов лиц и объектов в стиле мелодрам, резкие, эпатажные монтажные склейки в духе слэшеров и экслотейшн; наконец, сама среда — вселенная провинциального кича, состоящая из цветочков на окнах, картинках на стенах, косметики, украшений, сигарет, маленьких баров, фастфуда, «вкусного кофе и домашнего вишневого пирога», цветистой одежды и т. д. Все это чрезмерно кричащее изобилие, кэмповое

<sup>6</sup> Добротворский С. Указ. соч., С. 52.

<sup>7</sup> Т. к. в данной работе, нам важны скорее общие мотивы и авторский почерк Дэвида Линча, нежели отдельные отличия между его работами, мы будем условно считать полнометражный фильм и эпизоды сериала, срежиссированные непосредственно Линчем (большая часть первого сезона), единым художественным проектом.

<sup>8</sup> 3. Rapfogel J. David Lynch // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2002/19/lynch-2/>

торжество плохого вкуса, уже на уровне визуальной фактуры «Твин Пикса» создает впечатление глубокого абсурда происходящего. Сходства с «Синим бархатом» усиливаются, в том числе, благодаря месту действия, музыке Анджело Бадаламенти, ставшего вечным напарником Линча, и за счет выбора актера Кайла МакЛокена на роль приезжего детектива, в своем инфантилизме в сочетании со странного рода сообразительностью, обаянии, порывистости и чрезмерной впечатлительности (целая жизнь во снах), похожего на МакЛокена-детектива из «Бархата», — как будто он всего лишь чуть попрос и продвинулся в карьере.

Ключевое отличие работ в том, что «Синий бархат» имеет внятную структуру: в фильме есть завязка, кульминация и развязка, и хотя он отчасти и оставляет зрителя в странном ощущении неразрешенности, о котором говорит Добротворский, мы наблюдаем достаточно четкую систему логических связей в рамках одного линейного сюжета.

Любопытная же, на наш взгляд, особенность эпопеи «Твин Пикса» заключается в колоссальной путанице сюжетной структуры и внутренней логики. Начало истории вполне невинно: набор персонажей в конкретном пространстве, основная интрига (смерть Лоры Палмер) и несколько побочных сюжетных линий; однако, с каждым новым эпизодом общая картина усложняется.

Дэвид Линч со сценаристом Марком Фростом затевают своеобразную игру: в разноразной заимствуя классические нарративные ходы детектива, мелодрамы и мистического триллера, они вместо того, чтобы выстроить единую цепочку — продолжают случайным образом нагромождать их друг на друга, иногда резко обрывать или оставлять без внимания. Несмотря на те из сюжетных линий, к которым обращается отдельно взятая серия, в ней всегда намечаются новые. В результате информативное поле зрителя постоянно увеличивается, общий сюжет цикла развивается скорее вширь, чем вперед — путем постоянных приростов, неожиданных подробностей, бесконечных переплетений и нескончаемой череды новых завязок.

Любимый сюжетный ход Линча и Фроста — тот, который вместо того, чтобы ответить на вопрос, задаст несколько новых, породит очередную серию маленьких интриг. Самый простой пример — ввод в поле зрения нового персонажа; новых героев, влекущих за собой новые истории, возникает по ходу развития действия гораздо больше, чем исчезает старых (хотя и исчезает не мало); к моменту разрешения основной тайны в 17-м эпизоде, регулярных действующих лиц (не считая второстепенных безымянных) накапливается больше пятидесяти. Другой пример — находка улики, которая вместо того чтобы помочь — лишь запутывает следствие, например, дневник Лоры с дюжиной новых несвязных сведений, а затем информация о том, что Лора вела несколько разных дневников, как и вообще имела свойство сообщать противоречивые сведения различным людям и т. п.

Над полотном разрозненных драматических и нарративных элементов глумливо возвышается пласт мистического и иррационального, окончательно сбивающий зрителя с толку: персонажи «Твин Пикса» постоянно видят странные сны, испытывают вспышки воспоминаний и страдают раздвоением личности. Показательно, персонаж МакЛокена доверяет своим снам и интуиции больше, чем всему остальному миру. Учитывая, что информация из одних видений, воспоминаний и найденных дневников функционирует ретроспективно, изменяя наши сведения о прошлом, в то время как другие видения предсказывают будущее, а также общую размытость между сном и явью, «Твин Пикс» довольно быстро разрушает привычные пространственно-временные ориентиры (фильм, например, сам по себе является ретроспекцией по отношению к сериалу). Чем ближе основная интрига движется к развязке, тем основательней фильм наводняется мистическим и иррациональным — снами, двойниками и превращениями. К моменту ответа на вопрос об убийце Лоры Палмер зритель может ожидать чего угодно — в мнимые указатели он больше не верит. «Твин Пикс», таким образом, заранее подыгрывает своему статусу культурного мифа — это не законченный сюжет, а пространство характерных сюжетов, не история конкретных тайн, а сам мотив постоянной тайны; «Твин Пикс» — это скорее определенное мироощущение.

Начав смотреть «Твин Пикс» без предварительного знакомства со спецификой линчевской эстетики, кажется, можно усомниться в самом себе: перед нами стилистическая подделка под низкопробную мыльную оперу, настолько искусная, что есть риск не отличить ее от оригинала, с одной стороны, грубоватые персонажи и не самый вытнанный полумистический сюжет, с другой. Однако, как и положено хорошему сериалу, «Твин Пикс» затягивает, и восприятие эволюционирует по ходу просмотра: для «Твин Пикса» поначалу необходим как бы внутренний кэмповый фильтр недовлеченности. Сквозь него проще различить ироничную авторскую игру с материалом и жанровыми конвенциями; постепенно вглядываясь, мы замечаем, что внешне простое, нарочито глянцево и шаблонно вдруг становится странным и неоднозначным: фирменный линчевский абсурд повседневности городка Твин Пикс, как и в «Синем бархате» обладает своеобразным гипнотическим эффектом; при более близком знакомстве с персонажами вдруг раскрывается неожиданное психологическое разнообразие: «Твин-Пикс» оказывается чем-то вроде паноптикума образов человеческой девиации и (снова!) бессознательных желаний и страхов: отец, влекомый дочерью, дама с поленом, однурукий человек с раздвоением личности, сны, полные архетипов и перверсий. При всем цинизме, Линч вовлекает нас и в этический план. Мы начинаем сопереживать и симпатизировать одним персонажам больше, чем другим; поляризация плохого и хорошего вкупе с волшебством снова позволяют нам назвать работу Линча современной сказкой.

### 3.

Манера Линча заметно меняется в 1997-м году в фильме «Шоссе в никуда». Из расписного и вычурного мира провинциального кича художника уносит на пустынную ночную трассу. На этот раз фильм целиком представляет из себя сновидение-фантазию, где на первый план выходят отдельные образы и мотивы, а нарративная логика, в свою очередь, исчезает.

Персонажи без причины подменяют друг друга: в фильме есть две пары двойников — Фред Мэдисон / Пит и Рене Мэдисон / Элис (обеих играет Патрисия Аркетт), события не вытекают одно из другого, законы физики не действуют (Фред пропадает из тюрьмы), люди свободно материализуются в разных точках пространства (персонаж таинственного человека).

Экспрессивный ритм фильма формируется за счет выделяющихся любовных сцен и нескольких сцен насилия в комбинациях из различных персонажей; между ними — отдельные диалоги и эпизоды, в большей или меньшей степени связанные между собой. В конце фильм возвращается к исходной точке — к крупному плану Фреда Мэдисона, перед которым в начале и за которым в конце также следуют одни и те же кадры — мелькающие желтые полосы шоссе, на две трети съеденного темнотой. Лишь это создает некоторую рамку и дает нам повод воспринимать фильм как болезненный сон героя, полный фрейдистских комплексов, страхов и желаний: образов сексуальности, насилия, подмены идентичности и вуайеризма. Линч объединяет элементы выверенным визуальным почерком, музыкой и общей параноидальной интонацией, за счет чего фильм в итоге производит впечатление цельного поэтического переживания.

По сути, в «Шоссе в никуда» Линч, пренебрегая связностью сюжета и единством персонажей, деконструирует классические нуаровские тропы и хаотично разбрасывает их по разным углам картины: протагонист-мужчина (в лице Фреда и Пита), *femme fatale* (в лице Рене и Элис), крайне фетишизированный внешний вид которых почти превращает их в объект, преступление (убийство Фредом жены), расследование (двое следователей), классический визуальный стиль контрастов, теней и выборочного освещения, пронизывающая фильм сексуальность, общее ощущение страха, одиночества и паранойи. Поражительным образом фильм, не смотря на постмодернистские игры со структурой, действительно, производит впечатление классического эскапистского нуара, со всеми вытекающими горькими ощущениями во рту. Джеймс Нармор объясняет это тем, что фильм подобрался к главному ядру мироощущения черных фильмов: «Ни один американский триллер не заходил так далеко в достижении подобного ощущения исчезновения психологических подпорок и

указателей, которое Раймон Борде и Этьенн Шаметон определяли как главный предмет нуара»<sup>9</sup>. Линчу пришлось к стати его опыт взаимодействия с глубинами подсознания. Кроме прочего, архетипы нуара вшиты в саму ткань «Шоссе»: мотив дороги в никуда — «Объезд» Э. Улмера; взрыв маленького домика — «Поцелуй меня насмерть» Р. Олдрича.

Фильм Линча «Малхолланд Драйв», снятый на четыре года позже, иногда называют феминистской версией «Шоссе в никуда». Некоторые очевидные сходства налицо: в обоих фильмах действие происходит в Лос-Анджелесе, оба затрагивают темы насилия, убийства и сексуального влечения, оба фильма состоят из двух частей, по крайней мере одна из которых в каждом фильме представляет собой сновидение или фантазию, оба фильма в разной степени пренебрегают связной нарративной логикой, перемешивают элементы сюжета между собой и содержат моменты фантастического, оба фильма интертекстуальны, в частности, по отношению к нуаровской традиции.

Наиболее распространенная интерпретация фильма «Малхолланд Драйв» сводится к тому, что его первая длинная часть представляет из себя идиллическую фантазию реальной Дайаны Селвин, идентифицирующую себя с успешной Бетти, а вторая короткая — реальную обстановку или «неудовлетворенное желание»<sup>10</sup> Дайаны, которая влюблена в Камиллу (во сне — в Риту, имя символически заимствованное потерявшей память девушкой с плаката «Гильды» с Ритой Хэйуорт). К слову, фильм также отсылает к нуару «Сансет Бульвар», во-первых, топонимическим названием шоссе в Лос-Анджелесе, во-вторых, ситуацией приживания одним персонажем другого (во сне Бетти приживает Риту после беды на Малхолланд драйв), в-третьих, фактом (гипотетическим для фильма Линча), что одна из героинь изначально мертва, вывеской «Sunset Blvd.», отчетливо мелькающей у Линча, и общим фактом действия, происходящего в Голливуде.

Хотя «Малхолланд Драйв» и можно воспринимать как пародийный женский нео-нуар, в нем гораздо меньше того апокалиптического осадка, который оставляет «Шоссе в никуда». Опять же, в плане визуальной стилистики — хотя в обоих фильмах много характерных для некоторых нуаров типа «Леди из Шанхая» отражений (но у Линча отражения скорее характеризуют бесконечно двойственную структуру фильма, и момент актеров-двойников) — «Шоссе в никуда» с low-key освещением соответствует нуаровской эстетике в большей мере, нежели в целом довольно светлый «Малхолланд Драйв», не считая, конечно, отдельных кадров, отсылающих к канонам формы черных фильмов, вроде сцены в начале фильма, где Рита (Камилла) шагает по аллее: маленькую фигурку девушки окаймляют отдельные тусклые полосы света, пробивающегося откуда-то сзади, сквозь тонкие стволы пальм (будто сквозь классические нуаровские жалюзи), в то время как сверху мрачно нависают лапы тяжелой тропической листвы.

При всех сходствах, «Шоссе в никуда» отличается более минималистичной и строгой стилистикой, однозначно, более мрачной интонацией и, наконец, более узким кругом тем: фильм 1997-го года — своеобразная вещь в себе, замкнутая по принципу ленты Мебиуса.

«Малхолланд драйв», изначально задуманный Линчем как многосерийный проект вроде «Твин Пикса», по определению, имеет более открытую структуру, даже несмотря на то, что кончается суицидом Дайаны, бьющейся в истерике от галлюцинаций (фрейдистский комплекс вины). Финальная сцена гротескно изображена Линчем в смеси поп-артовых цветов розово-зеленой постели и мигающего сине-красного света в духе «Суспирии» Дарио Ардженто.

Важным общим мотивом обоих линчевских фильмов является Лос-Анджелес сам по себе: прежде обитавший в провинциальных городках и постиндустриальных пейзажах, Дэвид Линч впервые снимает дома — обе картины добавляют к общему фонду Лос-Анджелесского локального текста, однако, каждая по-своему. «Шоссе в никуда» рисует пустынные пространства: автотрасса, череда гостиных, самая роскошная из которых принадлежит озабоченному мерзавцу и служит алтарем оргий и крови. Лос-Анджелес в «Шоссе» — имеет мало связи с реальностью и скорее метафизичен,

<sup>9</sup> Naremore J. More Than The Night: Film Noir In Its Contexts, С. 274-275.

<sup>10</sup> См. McGowan T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, Vol. 43, No. 2 University of Texas Press (Winter, 2004), С. 67—89.

оставаясь плодом сновидений, в противном же случае, — это мрачный город пустых шоссе.

В «Малхолланд Драйв» подобная атмосфера зловещей пустоты возникает лишь пару раз в связи с самим проездом Малхолланд драйв. В остальное же время — это либо меблированные гостиные, в своем мещанском убранстве, с клумбами во дворе, не далеко ушедших от Твин Пикса, либо улица с комичной компанией наемного недотепы-киллера и разукрашенных проституток, либо пространство голливудских студий. Голливудский текст в фильме Линча — это отдельный предмет; здесь режиссер не скупится на цинизм, начиная с того, что персонаж Бетти, только прибыв в Лос-Анджелес, пошло восклицает: «наконец, я попала в грезу» (мы знаем, чем закончится греза).

В сновидении голливудский мир является нам, во-первых, в виде студии, где проходит кастинг Бетти — Линч издевательски подбирает компанию в стиле «родственников, которых мы стесняемся», во главе с престарелым актером, годящимся Бетти в отца, который, расчувствовавшись от игры девушки, хватает ее за ягодички — характерный для Линча образ озабоченного старика, с которым мы встречаемся, например, в «Диких сердцах». Во-вторых, это верхушка Голливуда в эпизоде с молодым режиссером Адамом Кешером, где выясняется, что пределы твоей творческой свободы ограничиваются двумя амбалами-итальянцами со взглядом кретинов, а заправляет всем получеловек — уродливый карлик с непроницаемым лицом. Характерно, что Кешер становится похож на настоящего художника только в тот момент, когда его, в одночасье лишив всего, выгоняют уже из собственного дома — как Энди Уорхол, в залитом розовой краской костюме, он становится свободен; впрочем, лишь до тех пор, пока мы не встретим его в реальной половине фильма — там он предстанет в виде хамоватого гедониста.

\* \* \*

В творчестве Дэвида Линча мы выделили три периода: первый («Бабушка», «Голова-ластик», «Человек-слон») можно кратко обозначить как наиболее экспериментальный.

В своей ранней стилистике Линч в особенности явно ориентируется на различные живописные школы и тяготеет к ярким метафорам и крайним степеням выразительности, к шокирующим образам дефективной психики и телесности; образы в фильмах первого периода, в целом, превалируют над сюжетом. Линчевская чувствительность здесь более полярна и более инфантильна — это эстетика черно-белого.

Во второй период («Синий бархат», «Дикие сердца», «Твин Пикс») линчевский гротеск перебирается в среду провинциального и бытового. Режиссер приживает стихии бессознательного в глянце, киче и в эстетике мыльных опер, комиксовой культуры и поп-арта; *author's touch* становится неизменно связан с кэмповой недовольностью и назревающей постмодернистской иронией. Темы насилия, страхов и сексуальности облекаются, в отличие от первого периода, в более характерные формы, в образы отдельных персонажей. Второй период — это абсурд, ужас, красота и мистицизм повседневности, и эстетика пошлости и «плохого вкуса», смешение низкого и высокого. Кроме того, в это время Линч обращается к конвенциональным жанровым формулам, он апроприрует голливудские нарративные тактики и по-своему их интерпретирует. Фильмы второго периода тяготеют к форме сказки. Начиная с «Синего Бархата», музыку к фильмам Линча пишет Анджело Бадаламенти — его саундтреки становятся одним из знаковых элементов эстетики Линча.

Третий период («Шоссе в никуда», «Малхолланд Драйв») можно считать более сдержанным в отношении стиля, но более сложным в отношении нарративной логики и интертекстуальности. Фильмы Линча стали подчиняться логике сновидений, в чем можно усмотреть переключку с первым периодом (особенно в случае с бессюжетностью и повышенной образностью «Шоссе в никуда»). Линч вновь после «Синего бархата» обращается к течению нуара, но все три опыта различаются. В «Бархате» больше снижения, это бульварный нуар; «Шоссе в никуда» наиболее точно отвечает традиционной нуаровской чувствительности и стилистике. «Малхолланд Драйв» можно назвать ироническим вариантом женского или феминистского нуара. Во время третьего периода Линч



воплощает авторское видение в пределах улиц Лос-Анджелеса и конструирует своеобразный локальный текст.

Подобное деление на периоды условно: оно лишь помогает усмотреть в творчестве режиссера внутренние контрасты и проследить за авторской эволюцией. Разумеется, в творчестве Линча живут сквозные мотивы: в самых общих чертах — это тяга к оборотной стороне вещей, к поиску образов, способных воплотить бессознательное — палитру страхов и желаний. Это также влечение к образам насилия и зла и страсть к абсурду, отклонениям и проявлениям сверхъестественного. В связи с интересом к бессознательному, Линч также интересуется инфантильным (персонажи МакЛокена, Пит в «Шоссе в никуда»). Кроме того, Линчу свойственна различная степень иронии, от мрачной и циничной до самой безобидной.

Чтобы не разбрасываться абстрактными тегами, приведем несколько конкретных примеров фирменных образов Линча: начиная с «Бабушки» — собственно, образ бабушки, а также общий интерес к старикам. В фильме 1970-го образ окрашен скорее положительно, но впоследствии он становится более жутким: например, в «Голове-ластике» — это полумертвая бабушка, примагниченная к креслу-качалке, мать вставляет ей в рот сигарету, бабушка еле-заметно реагирует; в «Диких сердцем» в одном из попутных ресторанов появляется чудаковатая бабушка с перстнями на обеих руках, исполняющая странный танец и неизменно вызывающая чувство смущения, в «Малхолланд Драйв» — бабушка и дедушка Дайаны (Бетти), в начале фильма смущающие гротескными гримасами и невнятными звуками, а в конце являющиеся в виде чудовищ и доводящие героиню до самоубийства.

Другой пример: образ певицы на маленькой сцене (обычно одинокой): «Голова-ластик» (певица с деформированным лицом), «Синий бархат» (Дороти), «Малхолланд драйв» (Певица в «Клубе Силенцио») и др.

Образы чудаков, странных людей с абсурдными повадками: старик, голосащий по-птичьи в одном из баров «Диких сердцем», Дама с поленом из «Твин Пикса», Дама с повязкой оттуда же. Почти в каждом фильме образы родителей вместе и по отдельности, топос огня в «Диких сердцем» и «Твин Пиксе», череда вариаций роковых женщин и др.

Наконец, последнее важное качество: Линч бесконечно глубоко вовлечен в поле кинематографии и по-маньеристски внимателен к форме и смыслу. В стилистике его фильмов можно усмотреть влияние немецкого экспрессионизма, итальянского готического хоррора, американского слэшера, фильмов нуар и малобюджетной эстетики Р. Кормана. В экспрессивности насилия — влияние Р. Полански (Полански еще в ужасе обыденного в духе «Отвращения») и М. Скорсезе, в сюрреализме — Л. Бунюэля, в интересе к уродствам — Тома Броунинга, в тяге к образам бессознательного — А. Хичкока. (Список можно продолжать). Линч сознательно интертекстуален и метатекстуален. При глубоком родстве с кинематографом, Дэвид Линч, тем не менее всегда существует несколько вопреки общему американскому кинопроцессу (по крайней мере до «Твин Пикса»). Линч — новатор и представитель поколения независимых в традициях Кормана. Линч как автор стоит в одном ряду с Джимом Джармушом в ряду оборотной стороны Голливуда.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бабушка / The Grandmother (1970, реж. Д. Линч, США), игр., к/м
2. Голова-ластик / Eraserhead (1976, реж. Д. Линч, США), игр.
3. Человек-слон / The Elephant Man (1980, реж. Д. Линч, США/Великобритания), игр.
4. Синий бархат / Blue Velvet (1986, реж. Д. Линч, США), игр.
5. Дикое сердцем / Wild at Heart (1990, реж. Д. Линч, США), игр.
6. Твин Пикс / Twin Peaks (1990-1991, реж. Д. Линч, США), тв, игр.
7. Твин Пикс: Огонь, иди за мной / Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992, реж. Д. Линч, США/Франция), игр.
8. Шоссе в никуда / Lost Highway (1997, реж. Д. Линч, США/Франция), игр.
9. Малхолланд Драйв / Mulholland Drive (2001, реж. Д. Линч, Франция/США), игр.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Добротворский С. Кино на ощупь. СПб: СЕАНС, 2005
2. Naremore J. More Than The Night: Film Noir In Its Contexts University of California Press, (Berkeley and Los Angeles, California, 1998)
3. McGowan T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, Vol. 43, No. 2 University of Texas Press (Winter, 2004), С. 67–89.
4. Cox C. S. Eraserhead // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/>
5. Rapfogel J. David Lynch // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2002/19/lynch-2/>
6. Maloney T. The Grandmother // [Интернет-публикация] // Senses of Cinema URL: <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/the-grandmother/>