

Валерия Юрьевна Лабузная
Valeriya Yurievna Labuznaya
аспирант,
postgraduate student,
Академия медиаиндустрии (Москва, Россия)
Academy of Media Industry (Moscow, Russia)
labuznaiavaleria@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ УЖАСА В ПОСТХОРРОРЕ: ПОЭТИКА И СИМВОЛИКА ФИЛЬМА «МАЯК» Р. ЭГГЕРСА PHENOMENOLOGY OF HORROR IN POST-HORROR: THE POETICS AND SYMBOLICS OF “THE LIGHTHOUSE” BY R. EGGERS

Статья посвящена проблеме репрезентации ужаса в одном из ключевых произведений постхоррора – кинокартине «Маяк» Р. Эггерса. Анализ поэтики и символики фильма производится с привлечением категориального аппарата феноменологии ужаса, философских концепций «корпоральности» и «мира-без-нас» Д. Тригга и Ю. Такера. Это позволяет выявить характерные сюжетные и стилиевые решения, апеллирующие к темам отвращения телесности, жуткого двойничества и ужаса немислимого, и сделать вывод о том, что эстетизация ужасного в «Маяке» производится посредством изображения «субъекта, становящегося нечеловеческим» и «лакуны, указывающей по ту сторону кажимостей». Постхоррор, рассмотренный через призму актуальной спекулятивной философии, предстает попыткой передать «нуминозный» опыт ужаса современными экранными средствами.

Ключевые слова: экранное искусство, спекулятивная философия, феноменология ужаса, поэтика, эстетика, символика, ужас, жуткое, отвратительное, хоррор, корпоральность, двойничество, телесность, постхоррор

Для цитирования: Лабузная В.Ю. Феноменология ужаса в постхорроре: поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса // Артикульт. 2024. №1(53). С. 81-90. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

The article is devoted to the problem of representing horror in one of the most significant post-horror movies – “The Lighthouse” by R. Eggers. The categories of phenomenology of horror by philosophers D. Trigg and E. Thacker are used in the analysis of the film’s poetics and symbolism. This method helps to highlight the themes of disgusting physicality, terrible doubleness and unthinkable horror in terrifying screen images and frightening means of expression. The resume explains the aestheticization of the horror in “The Lighthouse” as produced through the representation of “the subject becoming inhuman” and “the lacuna pointing beyond appearances.” Post-horror, viewed through the prism of contemporary speculative philosophy, appears as an attempt to transfer the “numinous” experience of horror using new screen means.

Keywords: screen arts, speculative philosophy, phenomenology of horror, poetics, aesthetics, symbolism, horror, uncanny, disgust, corporeality, duality, doppelgänger, physicality, posthorror

For citation: Labuznaya V.Yu. “Phenomenology of horror in post-horror: The poetics and symbolics of “The Lighthouse” by R. Eggers.” *Articult.* 2024, no. 1(53), pp. 81-90. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-1-81-90

Современный кинопроцесс во многом характеризуется отходом от устоявшихся жанровых конвенций и поиском новых способов представления экранного материала, оригинальным образом компилирующих и переосмысляющих прошлые повествовательные модели и изобразительные традиции. Одним из заметных проявлений этой тенденции становится так называемый постхоррор – субжанр фильмов ужасов, отличающихся медленным действием, глубоким психологизмом и эстетизмом [Church, 2021, p. 1-26]. Постхоррору свойственна эклектичность как в жанровом, так и в стилевом отношении: сочетание элементов триллера, детектива, нуара, экзистенциальной драмы, драмы взросления, мелодрамы, сурвайвал-хоррора, черной комедии и др., постмодернистское пристрастие к цитатам и отсылкам, а также тяготение к ретро-эстетике, будь то готика, декаданс или джалло [Church, 2021, p. 1-26]. Отчасти из-за этого термин остается «зонтичным», собирательным определением для множества непохожих друг на друга кинокартин.

Однако кинокритики и киноисследователи зачастую связывают появление постхоррора с независимой американской студией A24 и творчеством режиссёров Ари Астера («Реинкарнация», «Солнцестояние»), Джордана Пила («Прочь», «Мы»), Роберта Эггерса («Ведьма», «Маяк») [Rose, 2017].

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

В качестве сущностной черты субжанра выделяют особый тип аффекта, передачу драматического содержания произведения через стиль [Church, 2021, p. 14]. Постхоррор создает особое качество ужасного, чью специфику в полной мере еще предстоит определить. При этом представляется продуктивным искать средства для осмысления эстетической категории «ужаса» в новом хорроре в поле актуальных философских исследований. В данной статье предпринимается попытка применить методологический аппарат феноменологии ужаса – концепций Дилана Тригга и Юджина Такера для анализа поэтики и символики фильма «Маяк» Р. Эггера. Ставится цель выявить средства репрезентации и эстетизации ужаса, характерные для одного из ключевых произведений постхоррора, а также апробировать перспективные философские подходы и термины в области современного киноанализа.

Феноменология «ужаса»

Актуальная спекулятивная философия, существующая на стыке феноменологии и психоанализа и развивающая традиции нигилизма и космического пессимизма, предметно исследует темы «нечеловеческого», «чужого», «сокрытого» [Такер, 2017; Тригг, 2017]. Ключевой в этом идейно-художественном комплексе становится категория «ужаса», рассматривается проблема ее концептуализации, артикуляции и манифестации в поле метафизического и эстетического. Отталкиваясь от идей предшественников, среди которых – Артур Шопенгауэр, Фридрих Шеллинг, Зигмунд Фрейд, Жак Лакан, Эммануэль Левинас, Морис Мерло-Понти, Юлия Кристева и др., современные мыслители рассматривают ужас как специфическую аффективную реакцию «неведения».

Так, британский философ Дилан Тригг разрабатывает оригинальную концепцию «корпоральности», опосредованную понятиями «анонимной материальности», «жуткого тела», «странного реализма», и постулирует, что «ужас космоса [как нечто нечеловеческое, внечеловеческое, бесчеловечное], в сущности, есть ужас тела» [Тригг, 2017, с. 22]. Таким образом, для Д. Тригга ужас знаменует кризис субъектности, личностности, индивидуально воспринимаемой психофизической целостности. В свою очередь, американский философ Юджин Такер связывает ужас с мотивом «немыслимого мира», «мира-без-нас», чья бытийность может быть выражена лишь негативно – посредством демонологии, оккультной философии, темного мистицизма и иных форм «вычитания» человеческого [Такер, 2017]. Для Ю. Такера ужас – онтологичен и философичен (или анти-онтологичен и анти-философичен), поскольку сопряжен с осознанием предела мышления как такового, «парадоксальной мыслью о немыслимом» [Такер, 2017, с. 10].

При этом оба автора сходятся во мнении, что «ужас» как феномен, возникающий на границе «человеческого» – тела, чувства, сознания или мира, априорно не поддается исчерпывающему и непротиворечивому описанию и осмыслению (именно ввиду своей «нечеловеческой» природы), однако в некоторой степени поддается репрезентации и эстетизации в сфере культуры. Как следствие, философы обращаются к произведениям Эдгара По, Говарда Лавкрафта и хоррор-кинематографа для укрепления своих опорных тезисов.

Д. Тригг утверждает, что «Эстетический образ – и сфера воображаемого в целом – позволяют нам подступиться к этой *изнанке*, придавая неименуемому бесформенному нечто различимые очертания. В этом отношении эстетическая манифестация такого *ужаса*, который лежит *по ту сторону опыта*, оказывается в структурном отношении параллельной симптому, заявляющему о себе посредством тела, что указывает на след реальности, к которой можно подступиться только косвенно. Как эстетический образ, так и бессознательный симптом оказываются доступны для герменевтического анализа, где аналогом инаковости субъективности выступает *опыт ужаса*» [Тригг, 2017, с. 42]. Схожим образом, Ю. Такер постулирует, что «ужас является не-философской попыткой философски помыслить мир-без-нас» [Такер, 2017, с. 16]. И признавая, что «рассказ об аморфной, квазидушевленной массе сырой нефти, завладевающей планетой, не содержит той логической строгости, которую мы находим в философии Аристотеля или Канта», указывает, что подобные художественные образы «другим путем обращаются к неясным допущениям философского исследования, согласно которым мир всегда является миром-для-нас, и помещает эти слепые пятна в центр своего внимания, выражая их

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

не в абстрактных понятиях, а в настоящем бестиарии невозможных форм жизни» [Такер, 2017, с. 16].

Постхоррор: ужасная эклектика

Именно такой калейдоскоп тревожных, отвратительных, жутких, странных и *ужасающих* художественных образов, позволяющих «косвенно» подступиться к «слепым пятнам» философии сознания, обнаруживается в кинокартине Роберта Эггерса «Маяк». Фильм, произведенный при поддержке культовой студии A24, считается одним из ярчайших образцов постхоррора, во многом определившим формирование субжанра [Church, 2021, p. 142-180]. Картина поставлена по оригинальному сценарию, написанному режиссёром в соавторстве с братом Максом Эггерсом. В качестве одного из источников вдохновения авторы опираются на недописанную новеллу «Маяк» Эдгара По, задавшую, в частности, исторический сеттинг (Новая Англия, 19 век) [Fear, 2019]. Однако фильм существенно интертекстуален: своей чрезвычайной эклектичностью и открытостью для множественной интерпретации «Маяк» Р. Эггерса выделяется из ряда постхорроров, подчиненных одной генеральной метафоре (расовый вопрос – в «Прочь», депрессия – в «Бабадук», наркотическая зависимость – в «Два, три, демон, приди»). В символике, эстетике и поэтике фильма причудливым образом сочетаются компоненты романтической традиции, фрейдистские и юнгианские мотивы, античные мифы и морской фольклор, фобии Э. По и монструозные сущности Г. Лавкрафта, физические и психические перверсии, темы отвращающей телесности, проклятия памяти, гибельности знания и спасительного безумия. В совокупности они изображают оригинальную картину ужасного, которая может быть интерпретирована в терминах феноменологии ужаса Д. Тригга и Ю. Такера.

При этом отдельные семантико-символические комплексы в «Маяке» можно выделить лишь аналитически, поскольку в «живой ткани» фильма они образуют взаимопроникающие и до конца неразделимые напластования, многомерные конstellации и синтетические образы. Так, к пугающим мотивам романтизма можно отнести: противостояние человека и стихии, двойничество, идею «возвышенного» и опыт соединенного с трепетом и благоговением переживания ужаса как сверхчеловеческой, супремативной силы. Вместе с тем образуется диалектическая связь: если «изначальное являет себя в сфере феноменов: мире таинственных лесов, кражистых гор и кораблей-призраков, давно, казалось, упокоенных на дне морском» [Тригг, 2017, с. 60], то романтизм, в свою очередь, поэтизирует и «возвышает» реликты «древнего» ужаса, зафиксированные, но не отрефлектированные в народной памяти – фольклоре. Текстуально «Маяк» изобилует как прямыми отсылками к поверьям, обрядам, приметам, так и фрагментами произведений, которые художественно переосмыслиют и интерпретируют их. Герои рассказывают морские байки и цитируют «Сказание о старом мореходе» Сэмюэла Кольриджа, отправляют примитивные ритуалы и произносят стихотворные заклинания, замечают плохие приметы и недобрые предзнаменования. В этой связи еще более острую и радикальную форму приобретает свойственный романтизму бунтарский импульс, желание бросить вызов предопределённости и неотвратимому року. Брутальная сцена убийства чайки отражает, с одной стороны, неистовое неприятие самой идеи предначертанности, а с другой – является попыткой приблизить, даже спровоцировать удар судьбы. Действует логика разрешения конфликта через эскалацию: если беды не избежать, то можно хотя бы положить конец ее тревожному ожиданию, страху перед грядущим.

Другой пласт «ужасной» архаики, заложенный в художественной системе «Маяка», – это античные мифы, среди которых – мифы о Сизифе, Протее, Прометее. Их отдельные элементы включаются не только в сюрреалистические, но и бытовые сюжетные коллизии, в то время как в визуальный ряд картины входят преимущественно изображения насилия, мучений и пыток. При этом степень детализации и натуралистичности данных сцен такова, что, по сути, достигается описанный Д. Триггом эффект «странного реализма» [Тригг, 2017, с. 61-66]: миф не романтизируется, а профанизируется и «расколдовывается». Именно документальность сообщает легендарным событиям и образам пугающую достоверность и особое квази-реалистическое качество ужасного.

При этом в формировании ужасного бестиария «Маяка» участвует целый корпус и гораздо более современных культурных текстов. Среди устрашающих мотивов и образов, позаимствованных

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

из литературы ужаса, произведений Э. По и Г. Лавкрафта выделяются, соответственно, готические и фантастические нарратемы. Темы ослепления, заточения в ограниченном пространстве и погребения заживо широко представлены в творчестве Э. По, тогда как хтонические монстры и альтернативные формы жизни принадлежат диегетической вселенной Г. Лавкрафта. Русалки, гигантские осьминоги и тентакли безусловно апеллируют к концепции «нечеловеческого» и очерчивают контуры «мира-без-нас» [Такер, 2017, с. 9-16]. Однако избранные для изображения этих существ стиливые решения проблематизируют вопрос их происхождения и указывают на внутренне парадоксальную, субстанционально неопределенную природу. Поскольку в фильме широко используется эмблематика и графические техники символизма (полотна Александра Шнайдера, Жана Делвилля) и немецкого киноэкспрессионизма («Носферату» Фридриха Мурнау, «М-убийца» Фрица Ланга), закономерным образом возникает присущий этим художественным направлениям элемент сомнения – являются ли эти монстры пришельцами из иных миров или плодом больного воображения?

Это сомнение (в основе – экзистенциальное) подпитывается сильнейшим вовлечением в художественную систему «Маяка» психоаналитической компоненты. Так, к психосексуальным образам, имеющим фрейдистские и юнгианские коннотации, относятся разнообразные маскулинные и феминные символы и жесты (маяк как утроба и фаллос, извлечение фигурки русалки из дыры в матрасе, попытка проникновения в замок зубилом и т.п.). Также психоаналитические интерпретации провоцирует проходящая через весь сюжет тема бунта против отца, разыгранная в серии флэшбеков механика «возвращения вытесненного», герои-архетипы, кинематографическая репрезентация бессознательного, изобразительные решения, апеллирующие к понятию «жуткого» в трактовке З. Фрейда. На проницаемость и условность границы между сознательным и бессознательным также указывают повторяющиеся образы спиралей и винтовых лестниц: они манифестируют ужас безумия, страх потеряться в пространстве и времени, попасть в бесконечный мучительный цикл.

Данный, отнюдь не исчерпывающий перечень показывает, насколько значительный массив культурного материала задействован в формировании поэтики и символики «Маяка», с какой степенью легкости и произвольности его элементы складываются в интертекстуальные смысловые цепочки и семантические комплексы. Однако в контексте актуальной спекулятивной философии, методологических подходов и концепций Д. Тригга и Ю. Такера наиболее значимыми представляются три «лика» ужасного в «Маяке»: отвратительная телесность, жуткое двойничество и ужас невысказанного.

Отвратительная телесность

Значительная (если не большая) часть взаимодействия между героями картины Р. Эггерса происходит в пространстве телесного, а не вербального. Молодой смотритель маяка Эфраим Уинслоу (исп. Роберт Паттинсон) сталкивается с физиологическими отправлениями своего наставника Томаса Уэйка (исп. Уиллем Дефо) намного раньше, чем в кадре произносится первое слово. Непристойные звуки, неприятные запахи, выделения и иные негативные проявления телесности – то, что изначально разделяет героев, заставляет Уинслоу воспринимать Уэйка как «другого», «чужого», «враждебного». Межличностный конфликт опосредован категорией «отвратительного». В трактовке Ю. Кристевой, отвращение – это реакция на «грубое и резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, [а] теперь мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое» [Кристева, 2003, с. 37]. Другими словами, человек, испытывающий отвращение, ощущает еще и дистанцию – он отторгает нечто от себя. Однако дистанция не противоречит близости, а отторжение не исключает желания. Как следствие, возникает напряжение, которое во многом определяет развитие экранного действия: барьеры между героями становятся подвижными, границы – проницаемыми, дистанция то увеличивается, то сокращается. В ходе этого процесса «опоры культуры» [Кристева, 2003, с. 37], чьим маркером и служит отвращение, накрываются. В «Маяке», в первую очередь, это происходит в области той телесности, что напрямую связана с сексуальностью. Например, герой Р. Паттинсона подглядывает за героем У. Дефо, пока тот занимается самоудовлетворением, а затем воспроизводит те же действия:

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

вуайеризм ведет к подражанию. Мужчины прикасаются друг другу и непосредственно сближаются в заряженной гомоэротическим напряжением сцене танца. Однако «отвратительное» продолжает порождать конфликт – чем дальше, тем больше обнажая его двойственную природу, исходящую не только извне, но и изнутри субъекта. Эта неуютная амбивалентность связана с введенным Д. Триггом понятием «корпоральности» – ощущением «жуткого соседства не/человеческого и человеческого в пределах одного тела» [Тригг, 2017, с. 73]. В логике «корпоральности» отвратительный сосед в лице Уэйка находится как бы внутри тела Уинслоу, заставляя его – будто против воли – сталкиваться с анонимной и жуткой материальностью (телесными жидкостями, смрадом и нечистотами) и опускаться до скотского состояния, провоцируя тем самым кризис субъектности. Показательным в этом отношении оказывается сопоставление двух «похмельных» сцен. Так, утром после попойки, устроенной по случаю последнего (как предполагали герои) дня дежурства на маяке, персонаж Р. Паттинсона выносит переполненные ночные горшки. Сильный порыв ветра опрокидывает на него их содержимое, и молодой зритель истошно кричит: это крик отвращения, отторжения той самой анонимной материальности и чужеродной телесности (точнее, той телесности, которую герой отказывается ассоциировать с собой). Совсем иначе выглядит утро после шторма (в действительности последнее для героев). Маяк затоплен, персонаж Р. Паттинсона едва приходит в себя, еще пьяный после бурных возлияний накануне, и, стоя по колено в воде, пытается помочиться. Однако ноги не держат его, мужчина падает и сотрясается в рвотных спазмах. В этот момент границ и барьеров больше нет: тело как бы растворяется в потоке разнообразных исторгаемых им жидкостей, субъект смешивается с окружающей средой и утрачивает свою целостность. Если «отвратительное одновременно созидает и разрушает субъект» [Кристева, 2003, с. 40], то отсутствие отвращения знаменует утрату субъектом самого себя. Разница между двумя сценами демонстрирует путь деградации, пройденный героем, и то, как «человеческое» подменяется «нечеловеческим», скотским.

Однако логика «корпорального динамизма» [Тригг, 2017, с. 71], выраженная в конвульсивном метаморфозе тела и обуславливающая взаимные сближения и отторжения с «другим», «чужеродным», не прекращает действовать и не позволяет до конца разрешить сюжетный конфликт. Тема отвращающей телесности становится ключевой в кульминационном эпизоде фильма. У молодого зрителя маяка происходит срыв, он осыпает своего наставника оскорблениями, среди которых преобладают обвинения в нечистоплотности и несносном бытовом поведении, а затем жестоко избивает его. Во время драки анонимная материальность проявляет себя во всех возможных – мыслимых и немыслимых формах: Уэйк оборачивается то манящей русалкой, то отвратительным морским идолом, чья плоть изуродована наростами, полипами и ракушками. Сцена яростной атаки на мутирующую телесность наглядно демонстрирует, что «в отвращении есть что-то от неудержимого и мрачного бунта человека против того, что пугает его, против того, что угрожает ему извне или изнутри, по ту сторону возможного, приемлемого, мыслимого вообще» [Кристева, 2003, с. 36]. Триггером, запускающим агрессивную гипер-реакцию, оказывается слово «щенок»: уничижительное обращение окончательно выводит из себя Уинслоу, так как указывает на «нечеловеческое» в нем самом. В попытке отвергнуть собственное скотство, мужчина дегуманизирует поверженного наставника, заставляя его лаять и ползать на коленях, изображая собаку. Однако эти усилия тщетны по определению, они лишь приближают «момент, когда субъект находит, что невозможное – это само его существо, обнаруживающее, что оно само и есть нечто иное, как отвратительное» [Кристева, 2003, с. 40].

Жуткое двойничество

«Корпоральность» нельзя свести исключительно к физическому или психическому измерению [Тригг, 2017, с. 78]. Ужас тела оказывает шокирующее и травмирующее воздействие на сознание, что в «Маяке» также выражается в форме «двойничества». Мотив «двойничества» связан уже не столько с категорией «отвращения», сколько с категорией «жуткого». В трактовке З. Фрейда «жуткое – это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [Фрейд, 1995, с. 265]. Тревогу порождает неузнаваемое в знакомом, едва заметный, но необъяснимый изъян,

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

обнаруживаемый в том месте, где его не должно было быть. Само возникновение этого изъяна ставит под вопрос не только целостность, но и подлинность наблюдаемого объекта, субъекта или реальности как таковой. Причем среди разных жутких феноменов именно фигура двойника, в первую очередь, связана с кризисом субъектности, вытеснением части личности в область бессознательного и невидимым, нерегистрируемым сосуществованием – то есть тем же «жутким соседством». Двойник манифестирует ключевое пугающее качество «корпоральности» – страх подмены и утраты собственного Я.

Пара Уинслоу-Уэйк, пусть и отягощенная эдиповым комплексом, намеренно выстраивается режиссёром как двойническая. Картина изобилует подчеркнуто симметричными кадрами, в которых персонажи отражают позы и жесты друг друга (в том числе в пародийной и гротескной манере). Тревога по поводу неслучайности этого сходства усиливается за счет серии мрачных галлюцинаций и флешбэков, намекающих на нечто страшное и подавляемое в памяти героя Р. Паттинсона. Для молодого зрителя маяк двойник в лице Уэйка становится «призраком предшествующего и невидимого прошлого, которое тем не менее тайно направляет субъекта» [Тригг, 2017, с. 90]. Вышедшие из-под контроля воспоминания угрожают новой, «невинной» личности персонажа Р. Паттинсона, обладают собственной волей и возможностью скрыто, подспудно (в терминологии Ю. Такера – «окультурно» [Такер, 2017, с. 62]) воздействовать на его поведение. В данном случае оккультное воздействие также является «демоническим» – в смысле «сплющивающим в парадоксальные сочетания личное и безличное» [Такер, 2017, с. 54]: в видениях молодого зрителя смешиваются странные образы, имеющие как фантастическую (лавкрафтианские монстры), так и вполне биографическую природу (мертвец, утопленник). Их неразделимость, неопределенность и несоотнесенность с той или иной пространственно-временной координатой сущностна и принципиальна: «история сосуществует вместе с субъектом в настоящем времени, формируя двойника, который и отражает, и искажает возникновение человеческого существования» [Тригг, 2017, с. 39]. Как следствие, двойник, будучи фигурой, представляющей «восставшее из мертвых прошлое» [Тригг, 2017, с. 93], подталкивает героя к саморазоблачению.

Однако сама возможность достоверно установить источник этого импульса (внутренний или внешний, действительный или мнимый) и провести грань между собственной потребностью в высказывании и принуждением ставится под вопрос Р. Эггерсом в сцене признания. Молодой зритель маяка обвиняет старшего наставника в том, что тот провоцирует его и заставляет раскрыть все секреты, а оппонент не только отрицает это, но и, в свою очередь, призывает к молчанию. По З. Фрейду, подобное противоречие позволяет рассматривать двойника, в том числе, как «все подавленные волеизъявления, доказывающие иллюзорность свободы воли» [Фрейд, 1995, с. 272]. Следуя этой логике, персонаж Р. Паттинсона все-таки открывает правду о своем темном прошлом, которая тем не менее вовсе не проясняет, а лишь запутывает ситуацию. Выясняется, что молодой мужчина устроился зрителем на маяк с целью скрыть преступление – убийство предыдущего начальника Эфраима Уинслоу, чью личность он похитил. Его «настоящее» имя – такое же, как у Уэйка – Томас (Гордон). Но и старик, по всей видимости, фальсифицировал свою биографию: все, что он говорил о себе и своем прошлом, – вольное изложение морских баек и легенд. Таким образом, оба рассказчика оказываются ненадежными, их личности – поддельными, и даже само существование – условным. Подлинным остается лишь удвоение как таковое – без возможности идентифицировать одного или другого как двойника (Томас-Томас). Это открытие знаменует тотальный кризис субъектности, экранной формой выражения которого становится сцена, где герой Р. Паттинсона, поднявшись на маяк, встречает себя самого, а герой У. Дефо перевоплощается в морское божество или демона, что тождественно при условии, что «боги при падении их религий стали демонами» [Фрейд, 1995, с. 272]. Подмена состоялась, крах личности неизбежен: во фрейдистской трактовке фактический двойник рассматривается в качестве «жуткого предвестника смерти» [Фрейд, 1995, с. 271].

Демон же, понимаемый не только как «антропологический мотив, с помощью которого человеческие существа проецируют, овнешняют и представляют свои собственные темные стороны» [Такер, 2017, с. 35], но и «как предел мысли» [Такер, 2017, с. 53], углубляет кризис, добавляя к неопределенности относительно статуса субъекта сомнения в статусе реальности. Томас (У. Дефо) обращается к

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

Томасу (Р. Паттинсон): «*Сколько мы уже торчим на острове? Пять недель? Два дня? И где мы вообще? Напомни мне еще разок, Томми, кто ты на самом деле? А вдруг я лишь плод твоего воображения? Иф островок – тоже плод твоего воображения? А на самом деле ты сейчас бредешь через заросли ольхи на севере, в Канаде, и говоришь с собой как отмороженный маньяк – по колено в снегу?»*. Если «корпоральность» и «возвращение вытесненного» связаны с ощущением жуткого, то утрата ориентиров в пространстве и времени нивелирует границу бытия и небытия и вызывает ужас невысказанного.

Ужас невысказанного

Кризис субъектности остается доминирующей темой экранного произведения Р. Эггерса до тех пор, пока сомнению не подвергаются базовые характеристики диегезиса. На протяжении первой половины картины действие развивается в основном линейно и в четко заданных пространственно-временных рамках: вахта смотрителей на отрезанном ото всего мира острове длится ровно 4 недели, по истечении этого срока их должен забрать баркас. Ожидание окончания вахты – важное драматическое условие, оно влияет на поведение и мотивацию персонажей, заставляя их мириться с тяготами вынужденного соседства и игнорировать происходящие странности. Устойчивый и явно выраженный хронотоп обеспечивает цельность внутривидеостудийной реальности, несмотря на очевидно присутствующую ей лиминальность или, в категориях Вальтера Беньямина, «пористость». Направленная из прошлого в будущее временная линия поддерживает связность повествования даже при том, что сквозь границы антропоцентрического мира прорываются нечеловеческие сущности и «неименуемые твари» (русалки, призраки, утопленники, монстры). Однако когда баркас не приходит и Уэйк произносит свою *демоническую* реплику, становится не ясно, сколько времени герои провели на маяке, находятся ли они на маяке, существуют ли оба героя. Для поддержания параноидальной атмосферы и усиления чувства дезориентации используется такой типичный прием, как повторы (повторяются жесты, фразы, мизансцены). Данная зацикленность, однако, призвана не только отображать «солипсистский круговорот тревоги одинокого человека» [Такер, 2017, с. 12], но и намекать на метафизический (сверхчеловеческий, космогонический, инобытийный) характер разворачиваемых закономерностей. Так, формула «*Трижды смерть костлявую рукою пусть отправит нас на дно морское*» читается и как проклятие, и как заклятие, чье исполнение приведет к разрыву пространственно-временного детерминизма. Именно слом классических драматургических конвенций (единства времени, места и действия) в картине Р. Эггерса позволяет погрузить зрителя в бездну ужаса, внушив ему ту самую «парадоксальную мысль о невысказанном».

Если экранные образы, связанные с категорией «отвратительного», обращались к страху перед обнаружением чуждого, нечеловеческого в теле, «жуткого» – в сознании, то «ужас» в «Маяке» вызывает то, что Ю. Такер называет «миром-без-нас» – «призрачный спекулятивный мир», выходящий за пределы человеческого познания и восприятия, интеллигибельности и сенсительности [Такер, 2017, с. 12-13]. Важнейшую роль в представлении этой идеи о «смутной зоне», являющейся «результатом вычитания человека из мира», «безликой и ужасающей» [Такер, 2017, с. 12-13], в картине Р. Эггерса играют аудиовизуальные решения и операторская работа. Черно-белое изображение, на первый взгляд, минималистичное и сдержанное, вместе с тем, благодаря использованию винтажных объективов, специализированной оптики и фильтров обладает необычайным богатством оттенков и текстур и то приобретает нестерпимую резкость, то сообщает предметам сюрреалистическую мнимость и кажимость. Почти квадратный кадр с соотношением сторон 1,19:1, отсылающий к периоду дозвукового кинематографа, служит не только созданию клаустрофобного пространства [Fear, 2019], но и указывает на ограниченность мира, доступного для человеческого сознания. Мир при этом не нем, он наполнен звуками инобытийного и потустороннего: так, например, в саунд-дизайне присутствует морской горн и шум раковин [Egbländ, 2019]. Подобные стилиевые решения создают условия для опыта, который Ю. Такер определяет как «нуминозный». Этим заимствованным из теологии понятием философ описывает интенсивное переживание столкновения человека с миром «как с чем-то абсолютно нечеловеческим, совершенно иным, с тем, что несказанной тайной возвышается над творением» [Такер, 2017, с. 110].

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

При этом ключевым художественным образом в системе репрезентации «ужаса невысказанного и неведомого» становится «волшебный свет», исходящий от маяка. В отличие от телесных увечий и мутаций, представляющих «анонимную материальность», монстров и демонов, воплощающих ущербность и несовершенство человеческого сознания, свет – это «чужое» и «иное», переданное через чистую явленность. Подобно лавкрафтианскому «свету из иных миров» свет в «Маяке» необъясним и неопишем. В картине в экспрессионистской манере повсеместно используются светотени, меняющие геометрию пространства и оставляющие на стенах загадочные символы. Данный прием в основе своей – иллюзионистский: как отмечает Лотте Айснер, в фильмах Пауля Вегенера, Фридриха Мурнау, Фрица Ланга «магия света и тени» не только «выражала безграничное одиночество фаустовского человека» и «необъятность космоса, пронизанного сумрачным туманом», но и скрывала бедность декораций [Айснер, 2010]. Р. Эггерс оборачивает эту логику вспять и использует световые эффекты именно для того, чтобы мистифицировать внутрихудожественную реальность и утвердить иллюзорность как базовое свойство диегезиса.

Герои Р. Эггера одержимы тайной света с момента своего прибытия на остров (служба этому свету – буквально их призвание, высшая миссия как зрителей). На том, что у персонажа У. Дефо есть доступ к святилищу, а у персонажа Р. Паттинсона – нет, строится центральный сюжетный конфликт, который углубляется тем, что связь между человеком и светом едва ли не интимная. Желание обладать этой тайной близко к похоти, оно затрагивает животное начало и либидо. Поступки, совершаемые персонажами и последовательно ведущие к разрушению «опор культуры», личностей и, наконец, мира, дают полную волю одержимости. Через разрыв пространственно-временных взаимосвязей и открытие собственного не-существования достигается абсолютная свобода, превосходящая дихотомию жизни и смерти. Так, старый зритель маяка восстает из мертвых после погребения заживо лишь затем, чтобы помешать бывшему напарнику добраться до источника света. На его теле и одежде при этом нет следов грязи и земли: на последнем рубеже перед истинно нечеловеческим «корпоральностью» отступила. Герой Р. Паттинсона повторно убивает его, с каждым ударом топора отсекая от себя двойников и монстров, прошлое, вину и время. Теперь – в кульминационной точке – все выразительные средства, призванные калейдоскопически вращать перед зрителем лики ужасного, больше не нужны: мужчина поднимается на маяк и остается один на один со светом. Эта сцена решена не прямо, а отражено: свет оказывается за кадром, в точке нахождения зрителя, тогда как на экране остается только почти черное от грязи лицо героя, столкнувшегося с нечеловеческим и невозможным. На нем появляется оргастическое выражение, но удовольствие не отличимо от боли, восторг от испуга. Крупный план фокусирует внимание на неконтролируемых, спазматических метаморфозах, экзистенциальных и мучительных гримасах. Эти приемы работают на манифестацию концепции «мира-без-нас» как неописуемого и невыразимого: герой истошно кричит, «ужас становится той точкой, где язык проваливается в изначальную бездну» [Тригг, 2017, с. 49].

И, по замыслу Р. Эггера, из этой бездны нельзя выбраться. Нечеловеческий свет, представляющий «парадоксальное сознание мира как абсолютной сокрытости» [Такер, 2017, с. 63], оставляет героя Р. Паттинсона не просветленным, а ослепленным. «Мир-без-нас», по определению, недоступен для человека, поэтому попытка проникнуть в него фатальна и гибельна. Мужчина падает с винтовой лестницы маяка и остается лежать на скалах пустой оболочкой. В финальных кадрах он обнажен, лишен глаз, а чайки клюют его растерзанное тело. Этот синтетический образ, произвольно смешивающий античные мифы, символическую живопись и фрейдистские комплексы оскотления, не имеет иного значения, кроме поэтического: он наглядно демонстрирует, как столкновение с ужасом невысказанного «выворачивает наизнанку субъективность субъекта» и «материя изливается за пределы плоти».

Таким образом, поэтико-символическая система картины Р. Эггера, в граничащем с избыточностью изобилии экранных образов и выразительных решений раскрывающая темы отвратительной телесности, жуткого двойничества и ужаса невысказанного, может быть интерпретирована в категориях спекулятивной философии и феноменологии ужаса Д. Тригга и Ю. Такера, как рассматривающая «точку разрыва между миром и субъектом» и изображающая эпистемологическую ловушку, возникающую

В.Ю. Лабузная *Феноменология ужаса в постхорроре:
поэтика и символика фильма «Маяк» Р. Эггерса*

при попытке помыслить немислимое. Оригинальный художественный комплекс «Маяка» эстетизирует ужасное, представляя его одновременно фигуративно и абстрактно: в качестве «субъекта, становящегося нечеловеческим», и «лакуны, указывающую по ту сторону кажимостей» [Тригг, 2017, с. 68].

«Маяк» Р. Эггерса, будучи одним из наиболее значимых произведений постхоррора, свидетельствует, насколько важно для данного субжанра работать с категорией «ужаса» непрямыми средствами. Поэтика, символика, метафоричность становятся способом экспроприации большого массива культурного материала с тем, чтобы путем рекомбинации элементов разных повествовательных и изобразительных традиций сконструировать оригинальную картину ужасного. В этом смысле постхоррор, безусловно, саморефлексивен: он исследует как собственные жанровые каноны, так «страшные» компоненты иных жанров и видов искусства. Стиль при этом становится тем средством, которое позволяет сообщить цельность эклектике и связность расщепленности, но не преодолеть их до конца. Напряжение, возникающее из-за внутренней противоречивости создаваемого художественного мира, обнаруживает трещину в «объективной» реальности и позволяет выйти за пределы постмодернистской игры в бисер – в сферу аффекта. Аффект в постхорроре передает «нуминозный» опыт ужаса, то есть, другими словами, транслирует ужас нечеловеческого как феномен и делает эту категорию спекулятивной философии – умозрительную по определению – доступной для непосредственного зрительского восприятия.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бабадук / The Babadook (2014, реж. Дж. Кент, Австралия), игр.
2. Ведьма / The VVitch: A New England Folktale (2015, реж. Р. Эггерс, США), игр.
3. Голем / Der Golem (1914, реж. П. Вегенер, Германия), игр.
4. Два, три, демон, приди! / Talk to Me (2022, реж. Д. Филиппу, Австралия), игр.
5. Кабинет Доктора Калигари / Das Cabinet des Dr. Caligari (1920, реж. Р. Вине, Германия), игр.
6. Маяк / The Lighthouse (2019, реж. Р. Эггерс, США), игр.
7. М-убийца / М - Eine Stadt sucht einen Morder (1931, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
8. Мы / Us (2019, реж. Дж. Пил, США), игр.
9. Носферату, симфония ужаса / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922, реж. Ф. Мурнау, Германия), игр.
10. Прочь / Get Out (2017, реж. Дж. Пил, США), игр.
11. Реинкарнация / Hereditary (2018, реж. А. Астер, США), игр.
12. Солнцестояние / Midsommar (2019, реж. А. Астер, США), игр.
13. Усталая смерть / Der mude Tod (1921, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Erbland K. "The Lighthouse" Exclusive: Try Staying Sane Listening to Mark Korven's Original Score // IndieWire. September 2019. Режим доступа: <https://www.indiewire.com/features/general/the-lighthouse-composer-mark-korven-soundtrack-1202176365/> (дата обращения: 28.11.2023).
2. Fear D. Drunken Sailors and Movie Stars: Robert Eggers on Making "The Lighthouse" // Rolling Stone. October, 2019. Режим доступа: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/robert-eggers-the-lighthouse-interview-898545/> (дата обращения: 28.11.2023).
3. Rose S. How post-horror movies are taking over cinema // The Guardian. 2017. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> (дата обращения: 28.11.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Айспер Л. Демонический экран. – Москва: Rosebud Publishing, 2010.
2. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
3. Лавкрафт Г. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г. Азатот. – Москва: Гудьял-Пресс, 2001. – С. 407-480.
4. Такер Ю. Ужас философии: в 3 т. Том 1: В пыли этой планеты. – Пермь: Гиле Пресс, 2017.
5. Тригг Д. Нечто: феноменология ужаса. – Пермь: Гиле Пресс, 2017.
6. Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). – Москва: Республика, 1995. – С. 265-281.
7. Church D. Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

SOURCES

1. Erbland K. "«The Lighthouse» Exclusive: Try Staying Sane Listening to Mark Korven's Original Score." *IndieWire*. September 2019. Available at: <https://www.indiewire.com/features/general/the-lighthouse-composer-mark-korven-soundtrack-1202176365/> (accessed: 28.11.2023).
2. Fear D. "Drunken Sailors and Movie Stars: Robert Eggers on Making «The Lighthouse»." *Rolling Stone*. October, 2019. Available at: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/robert-eggers-the-lighthouse-interview-898545/> (accessed: 28.11.2023).

V.Yu. Labuznaya *Phenomenology of horror in post-horror:
The poetics and symbolics of "The Lighthouse" by R. Eggers*

3. Rose S. "How post-horror movies are taking over cinema." *The Guardian*. 2017. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> (accessed: 28.11.2023).

REFERENCES

1. Church D. *Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021.
2. Eisner L. *Demonicheskiy ekran* [The Haunted Screen]. Moscow, Rosebud Publishing, 2010. (in Russ.)
3. Freud S. "ZHutkoe" [The uncanny]. Freud S. *Hudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [The Artist and Imagination (collection of works)]. Moscow, Republic, 1995. - P. 265-281. (in Russ.)
4. Kristeva J. *Sily uzhasa: esse ob otrashchenii* [Forces of horror: Essay on disgust]. Saint Petersburg, Aletejya, 2003. (in Russ.)
5. Lovecraft H. "Sverh'estestvennyj uzhas v literature" [Supernatural Horror in Literature]. Lovecraft H. *Azatot* [Azathoth]. Moscow, Gudial-Press, 2001. P. 407-480. (in Russ.)
6. Thacher E. *Uzhas filosofii: V pyli etoj planety* [Horror of Philosophy, vol 1: In the dust of this planet]. Perm, Gile Press, 2017. (in Russ.)
7. Trigg D. *Nechto: fenomenologiya uzhasa* [The Thing: A Phenomenology of Horror]. Perm, Gile Press, 2017. (in Russ.)