

СМЫСЛ И АБСУРД В ФИЛЬМАХ ДЭВИДА ЛИНЧА «ЗАТЕРЯННОЕ ШОССЕ» И «МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ»

А. А. Кнышева

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

В свои фильмы «Затерянное шоссе» и «Малхолланд драйв», классические продукты культуры постмодерна, Дэвид Линч заложил множество трактовок и смыслов. Отличает эти фильмы от других постмодернистских произведений то, что режиссер одновременно эксплуатирует один из ярчайших инструментов модерна – абсурд, адаптируя его согласно требованиям современных культурных реалий, а именно, маскируя под сложный, но логичный нарратив. С одной стороны, исследователи абсурда отмечают сегодня его упадок, так как с отменой бинарных оппозиций сама концепция здравого смысла, а следовательно, и противопоставление его чему-либо, лишилась оснований. С другой – Ж. Делёз в своей работе «Логика смысла», анализируя произведения писателей эпохи модерна, приходит к выводу о том, что абсурд в них играет совершенно иную роль, нежели для так называемой философии абсурда: если для Камю абсурд – признак недостатка смысла, то для абсурдистов, например, Кэрролла, – абсурд способен, наоборот, нести в себе множество смыслов. Таким образом, фильмы Линча, заключившие в себе алогизмы и абсурд, представляют собой связку множества смыслов, порой противоречащих друг другу, но не рассыпающихся при этом на бессвязные сюжеты. Концепция «открытого произведения» Умберто Эко здесь приобретает иную геометрию – смыслы не пролегают параллельно друг другу, углубляясь от поверхностного прочтения к более глубокому, а постоянно сталкиваются на поверхности, насакивают друг на друга и меняют направления.

Ключевые слова: кино, Дэвид Линч, смысл, абсурд, логика, семиотика кино.

SENSE AND ABSURD IN DAVID LYNCH'S FILMS «LOST HIGHWAY» AND «MULHOLLAND DRIVE»

Alexandra Knysheva

St. Petersburg State University, Russia

David Lynch's "Lost Highway" and "Mulholland Drive", the classic products of postmodern culture, carry multiple interpretations and senses within their plots. Unlike other works, these two films exploit absurd, one of the most

prominent instruments of modernity, adjusting it to current realities by disguising it as complex but logical narrative. On the one hand, researchers of absurd note its current decline due to abolition of binary oppositions, which has made the concept of common sense and, thus, possibility of opposing anything to it, ungrounded. On the other – while analyzing the works of modernist writers in his “Logic of sense”, Deleuze comes to the conclusion that absurd in this sense plays a rather different role than in so-called philosophy of absurd: if for Camus absurd is attributed to lack of sense, for an absurdist like Lewis Carroll it, on the contrary, signifies surplus of multiple senses. Thus, the abovementioned films represent a bundle of multiple readings, often conflicting, but never falling apart into incoherent stories. The concept of Umberto Eco’s “opera aperta” acquires different geometry here – multiple senses do not lie parallel to each other, from depthless to deeper readings, but constantly intersect, deflect and change directions. Lynch intentionally puts contradictions into each interpretation to let the viewer to assemble multiple senses as a puzzle over and over, configuring unique interpretations each time. The plot structure is conceived in such a way that each of the interpretations would be insufficient and tangled with others.

Keywords: film, David Lynch, sense, absurd, logic, film semiotics.

Логические противоречия и абсурд в сюрреалистичных фильмах Дэвида Линча воспринимаются как вполне ожидаемые и правомерные атрибуты его режиссёрского почерка. Но в ряду его работ выделяются два фильма, отличные от остальных и похожие друг на друга: в «Затерянном Шоссе» и особенно в «Малхолланд Драйв» редкие и трудноуловимые логические противоречия выступают скорее как навязчивый раздражитель для зрителя, приложившего определённые усилия, чтобы нарисовать себе логическую схему сюжета, которая, на первый взгляд, выстраивается довольно органично.

С. Жижек в своей книге, посвящённой анализу «Затерянного шоссе», объясняет сюжет фильма из перспективы психоанализа, придерживаясь наиболее вероятной и, на первый взгляд, логичной линии: личность главного героя не выдерживает тяжести трагических событий и расщепляется на несколько самостоятельных субъектов. Но и эта версия, при всей своей убедительности, перечёркивается множеством противоречий и нестыковок, наличие которых видит и сам Жижек, признавая невозможность их объяснения с точки зрения психоаналитического подхода: «Возможно, вся эта бессмысленная сложность – впечатление того, что мы вовлечены в шизофренический кошмарный бред без логики или правил (и что, следовательно, мы должны оставить какую-либо попытку

последовательной интерпретации и можем лишь позволить себе окунуться в непоследовательное множество отвратительных сцен, которыми буквально засыпаны), – является лишь приманкой фильма, и этому нужно сопротивляться» [Жижек 2011, 77].

Другое очевидное объяснение алогичности сюжетов основывается на том, что всё происходящее – сон, но дискредитирует эту версию вопрос о том, кому этот сон снится: одному из героев фильма, режиссеру или зрителю? Эпизод «Малхолланд Драйв» в театре «Silencio», одна из самых сильных и известных сцен Линча, может быть воспринята как недвусмысленный намёк на то, что всё увиденное нами – сон героини фильма, но гораздо сильнее задевает осознание того, что это, вероятно, манифест самого Линча о кинематографе: «Это всё иллюзия. Слышишь? Оркестра нет. Нет певицы. Всё это просто запись».

Отсутствие центрального субъекта в повествованиях Линча даёт все основания мыслить фильмы и как наборы отдельных художественных объектов: подобно залам галереи, они объединяют несколько независимых произведений, необязательно связанных одной историей. В «Малхолланд Драйв» образ режиссёра приравнивается к образу художника – разбивая лимузин клюшкой для гольфа или поливая драгоценности жены ядовито-розовой краской, герой Джастина Тера творит перформанс – его действия концептуальны, эстетически выверены и наполнены символизмом. Сам Линч в своей книге «Поймать большую рыбу» сравнивает кинематограф с музыкой, призывая зрителя не применять логику для объяснения столь абстрактных форм искусства.

Козырная же карта находится в руках приверженцев буддистской трактовки фильмов: если на Западе абсурд со времён Древней Греции ассоциируется с хаосом и имеет негативный окрас, то для восточной философии – это путь к трансцендентности. Коаны, короткие истории, наполненные абсурдом и алогизмами, использовались дзен-буддистами в качестве упражнений на пути к достижению просветления. Таким образом, все противоречия в фильмах списываются на желание режиссёра пробудить в зрителе интуитивное знание.

Тем не менее, невозможно закрывать глаза на чётко просматривающийся нарратив и явные каузальные отношения событий в названных фильмах. Более того, схожесть сюжетов «Малхолланд Драйв» и «Затерянного Шоссе», метафора дорожной полосы как транзита между мирами, а также общность места действия двух фильмов заставили говорить об их интертекстуальности. Одна из

самых бессмысленно-жестоких сцен «Затерянного Шоссе» происходит на дороге Малхолланд, отсылающей нас к следующему фильму, где попавшая в автокатастрофу героиня спускается к бульвару Сансет, намекая уже на классический фильм Билли Уайлдера о жертве Голливуда далеких 1950-х.

Сюжеты, не вмещающиеся в границы фильма, вряд ли когда-то удастся уложить в одну интерпретацию или хотя бы рассмотреть через призму лишь одного из упомянутых выше подходов. Напрашивается вывод о том, что сама структура сюжетов задумана таким образом, чтобы каждая из трактовок была неполноценной и привязанной к другим. Режиссёр, очевидно, преднамеренно заключает противоречия внутри каждой из трактовок, чтобы позволить зрителю снова и снова собирать свою уникальную интерпретацию как конструктор, соединяя детали разнородных и порой противоречащих друг другу смыслов.

Рассматривая работу, содержащую в себе множественные смыслы, трудно не вспомнить концепцию открытого произведения, описанную и активно воплощавшуюся Умберто Эко. Так, например, его «Имя Розы» имеет базовую детективную линию, параллельно которой проходят историческая, теологическая и другие. Но Линч применяет совсем иную стратегию: его линии не параллельны – они постоянно преломляются, пересекаются, наскакивая одна на другую, заставляя зрителя не углубляться в одну интерпретацию, а напротив – скользить по поверхности, затрагивая и допуская альтернативные линии трактовок, пользуясь логическими противоречиями как мостами между ними.

Здесь принципиально важно не отождествлять сложные взаимоотношения смысла и абсурда с бинарной оппозицией истины и лжи – любой из смыслов фильма намеренно наделён логическими противоречиями, и простая схема истина / ложь к ним неприменима. Для чёткого определения понятий необходимо понимать их места в сложной иерархии отношений смыслов. Итак, фильм Дэвида Линча наделён множеством смыслов: парадоксы появляются в результате взаимодействия, как минимум, двух смыслов из этого множества – в случае, если те противоречат друг другу (в рассматриваемых фильмах таких противоречий достаточно – от внезапного исчезновения Камиллы из спальни (а была ли она там?) в «Малхолланд Драйв» до сообщения «Дик Лоран мёртв», закольцовывающего сюжет «Затерянного Шоссе»). Продолжим движение по расходящимся руслам смыслов: некоторые из них, даже не входя в противоречие с другими, противоречат самой реальности /

здравому смыслу, являясь, таким образом, *абсурдными*. Причём в контексте кинематографа мы говорим не столько о противоречии реальному миру, сколько о противоречии той реальности, которая заявлена фильмом. Так, мы не можем называть абсурдным воскрешение трупа в фильме о зомби-апокалипсисе. Далее: линии, лишённые какого бы ни было смысла, составляют русло *нонсенса* и, несмотря на каламбур фразы «бессмыслица как один из множества смыслов», являются вполне правомерным элементом этой структуры. Зритель, не увидевший в фильмах Линча никакого смысла, имеет на то такие же веские и одновременно сублильные основания, как и приверженцы других трактовок.

Таким образом, смысловую модель подобного рода произведений неправильно и неуместно накладывать на простейшую логическую схему истина / ложь. Тот факт, что трактовок, содержащие в себе логические противоречия, не соответствуют истине (реальности, здравому смыслу и т. п.), не означает, что они напрочь лишены смысла. Напротив, такая модель подразумевает наличие множества смыслов, ни один из которых в данных условиях не может претендовать на роль единственно верного. Так логические противоречия становятся для Линча способом связать в сюжете несколько смыслов, не позволив ему при этом распасться на разнородное множество отдельных историй.

Похожий приём был использован модернистским писателем Джеймсом Джойсом, который, находясь в поле словесности, в качестве противоречий, рождающих новые смысловые мосты и русла, использовал слова, имеющие несколько значений. Очевидный пример – само название одного из его произведений «Поминки по Финнегану» (*Finnegan's Wake*), которое можно перевести и как «Пробуждение Финнегана», что несёт в себе абсолютно противоположный смысл. Мишель Бютор назовет такие ходы переключателями: «Каждое из этих слов может действовать как переключатель. Мы можем двигаться от одного слова к другому множеством путей. А отсюда – идея книги, повествующей не просто одну историю, а целый океан историй» [Делёз 2011, 69]. Произведения Джойса, наряду с экспериментами Льюиса Кэрролла, стали плодородной почвой для расцвета абсурдистики в различных направлениях искусства XX века – выбивание логических оснований стало эффективным способом обнажения несостоятельности и уязвимости существующей нормы. Помимо литературы, тема абсурда захлестнула и изобразительно искусство (дадаизм) и даже науку (достаточно вспомнить знаменитое высказывание Эйнштейна:

«Если в первый момент идея не кажется абсурдной, она безнадежна»).

Но вернемся к предмету исследования. Линч, в отличие от классиков абсурда, творит в совершенно иной плоскости (кинематограф) и реалиях (мир после отмены метанарративов и бинарных оппозиций). Художественный приём, рождённый во времена господства дуализма, сегодня, очевидно, находится в совершенно иных отношениях со смыслом. Филолог Мария Виротайнен в статье 2004-го года «Гибель абсурда» в упадке этого жанра винит культуру постмодерна, размывшую границы между истиной и ложью, реальностью и виртуальностью и тем самым лишившей абсурд самой сути существования, ибо противоречить стало нечему – отныне всё возможно и всё приемлемо [Виротайнен 2004]. Сегодня абсурд, если и может использоваться как самостоятельная смыслопорождающая модель, то выглядит при этом неубедительно, неярко и даже слегка наивно (как бы абсурдно это ни звучало). И только тщательно замаскированный под прямой и логичный нарратив, абсурд может выполнять своё предназначение – вызывать недоумение, озадачивать, ломать шаблоны. Этим путём и пошёл Дэвид Линч в «Затерянном Шоссе» и «Малхолланд Драйв». Очень красочно иллюстрируют позицию режиссера «10 подсказок Дэвида Линча», приложенные к DVD-изданиям «Малхолланд Драйв»: режиссёр предлагает уделить внимание десяти деталям в фильме, чтобы понять его замысел. На деле ими оказываются самые очевидные и простые вещи – то, что зритель может прояснить для себя самостоятельно при первом же просмотре. Довольный тем, что обнаружил все десять подсказок и разгадал задумку, зритель может или забыть о фильме, или продолжить рефлексировать, и тогда его настигнет понимание, что проблема интерпретации совсем не в этих очевидных деталях, а в противоречиях, касающихся совершенно иных моментов.

Парадоксальным образом досадные нестыковки каждой из описанных интерпретаций являются теми подсказками, которых так ждут от Линча поклонники: каждая трактовка, каждый смысл имеют все основания для существования. При этом режиссёр не позволяет сторонникам той или иной трактовки сжечь все мосты – у них всегда будет шанс перейти из одного мира в другой, и мостами им послужат алогизмы и противоречия, присутствующие в каждой из версий.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Виролайнен 2004 – *Виролайнен М.* Гибель абсурда // Абсурд и вокруг. Москва, 2004. С. 414–427.
- Делёз 2011 – *Делёз Ж.* Логика смысла. Москва, 2011.
- Жижек 2011 – *Жижек С.* Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». Москва, 2011.
- Линч 2011 – *Линч Д.* Поймать большую рыбу: медитация, осознанность и творчество. Москва, 2011.
- Эко 2004 – *Эко У.* Открытое произведение. Санкт-Петербург, 2004.

Материал поступил в редакцию 09.08.2016