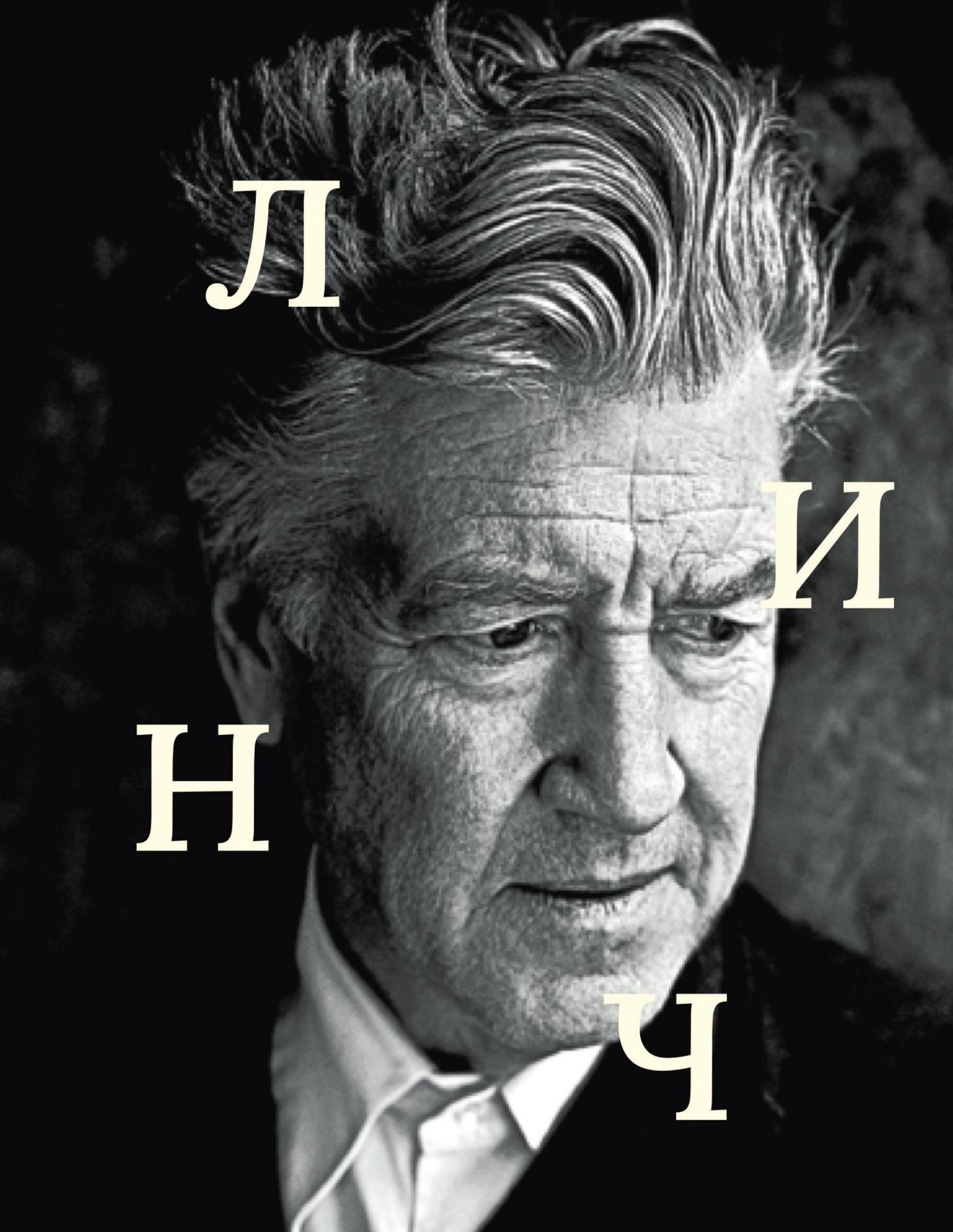


Л

И

Н

Ч



Л

И

Н

Ч

автор серии: любовь аркус  
автор макета: арина журавлева

CEAN<sup>10</sup>IC

Д  
94

УДК  
791.44.071.1

ББК  
85.374(3)

Дэвид Линч / Сост. П. Лезников  
и В. Степанов. — СПб.: Сеанс, 2023. —  
304 с.: ил. — 16+ — Серия «Сеанс. Лица». —  
ISBN 978-5-6046135-2-8

Первая книга, написанная на русском языке, которая охватывает весь корпус киноработ культового режиссера Дэвида Линча. Наряду с уже ставшими классикой отечественной критики статьями, опубликованными в журнале «Сеанс» в 1990-х, в сборник входят тексты, написанные в наше время, — вместе они очерчивают границы странной киноселенной американского поп-сюрреалиста рубежа XX и XXI веков. Издание включает подборку высказываний режиссера, его избранную фильмографию и избранную библиографию.

Издано при финансовой поддержке Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

В оформлении издания использованы фотографии из архива *Alamy*

Д Э В И Д  
Л И Н Ч



петербург

сеанс

mmxxIII

от составителей .....	6
главное .....	9
суд линча .....	14
сергей добротворский карина добротворская	
двадцать минут .....	38
ксения рождественская	
милость к падшим и суд линча .....	58
александр тимофеевский	
и кровь отворяют .....	78
василий степанов	
малиновки заслышав голосок .....	90
василий корецкий	
«мертвые души» уездной америки .....	98
михаил щукин	
двойные страшилы дэвида линча .....	126
михаил брашинский	

134	.....	если надо объяснять <i>станислав ф. ростоцкий</i>
146	.....	нарушения тишины <i>артем макарский</i>
162	.....	просто смотришь вдаль <i>навел пугачёв</i>
174	.....	мы ничего не видели в лос-анджелесе <i>андрей карташов</i>
182	.....	фильм внутри <i>алина рослякова</i>
206	.....	кафка смотрит на взрыв <i>петр лезников</i>
223	.....	алфавит <i>из интервью разных лет</i>
298	.....	избранная фильмография
302	.....	избранная библиография

## от составителей

Поэт в России больше, чем поэт, и Дэвид Линч для нашей страны, кажется, больше, чем просто еще один культовый режиссер из 1990-х. Если в Гринуэя на затертых VHS вглядывалась искусствоведческая интеллигенция, Тарантино любили подростки, бандиты и будущие клипмейкеры, Джармуш интересовал хорошистов с гуманитарных факультетов, то «Твин-Пикс», показанный по федеральному телеканалу на фоне кафкианских метаморфоз разлагающейся советской цивилизации, смотрели все. Тайна смерти Лоры Палмер, невозможность точно установить виновника ее гибели, рассказ о катастрофе в масштабах отдельно взятого сообщества, показ чудных его представителей и, наконец, отражение в экранной реальности странностей обыкновенной будто

бы жизни в сочетании с добродушной интонацией автора — так Линч занял особое место в сознании (и бессознательном) постсоветского человека. Работая над сборником, мы прочитали не одно эссе о сходстве опыта взросления в постперестроечные годы с перипетиями обитателей далекого американского городка. И счастливы тем, что Линч все-таки шире этих трактовок, хотя и не стоит ими пренебрегать в разговоре о великом авторе. Поэтому мы включили в книгу ставшие классикой отечественной кинокритики статьи Добротворского и Тимофеевского — на их примере хорошо видны обусловленные временем и пространством особенности восприятия. Основной же объем занимают тексты 2010-х и 2020-х: публикация части из них была приурочена к ретроспективе Линча, которую «Сеанс» проводил в Петербурге в 2015 году, остальные — написаны специально для издания, которое вы держите в своих руках. *Let's rock.*



на съемках фильма «внутренняя империя». 2006

главное

американец. В 1960-х Линч бросил занятия в школе изящных искусств, чтобы совершить паломничество по Старому Свету. Он хотел посвятить обучению живописи в Европе три года, но не провел там и трех недель. «Помню, как лежал в подвале в Афинах, где по стенам бежали ящерицы, пытаюсь осознать тот факт, что нахожусь в 11 000 километров от ближайшего *McDonald's*». Линч — американец до мозга костей, его киновселенная — азбука американской жизни. Ее элементы — машины, фастфуд, эстрада, спецслужбы, одноэтажные города и *common folks*. Ее дух — американская несмышленость и бойскаутская жажда нового. Фильмы Линча вряд ли могли быть сняты в другой стране: если США — *super-ego* Европы, где как ни здесь заниматься исследованием бессознательного западной цивилизации?

ребенок. Все мы родом из детства, но мало кто из кинорежиссеров связан с ним так крепко. (На ум приходят еще Герман и Феллини.) Чтобы разгадать многие образы из фильмов Линча, достаточно внимательно прочесть его воспоминания. Голая женщина с алой кровью на губах, бредущая по ночной улице среди белых домиков, которую однажды повстречал маленький Дэвид, попала прямоком в «Синий бархат». А прогулки с отцом по лесу стали частью биографии Бобби Бриггса, персонажа сериала «Твин-Пикс». И когда бы не разворачивалось действие фильмов Линча, в них всегда то тут, то там просвечивают американские 1950-е. Но речь не только о детстве как источнике вдохновения. Непосредственность взгляда на мир, безграничность фантазии, готовность к чуду, наивность в вопросах добра и зла и порой садистская любознательность — неотъемлемые черты мироощущения режиссера.

ВОЛШЕБНИК. Когда-то журнал *Time* назвал его *Czar of Bizarre*, и этот титул Линч удерживает до сих пор: определение *lynchian* существует в английском словаре наравне с *kafkaesque*. Среди современных режиссеров не так много сновидцев, еще меньше — способных по-настоящему удивлять. При этом, оставаясь загадочным и даже малопонятным, Линч находит отклик у миллионов зрителей. Вершин магического мастерства он достиг в начале 1990-х, когда «Твин-Пикс» заморозил чуть ли не всю планету; но и «Внутренняя империя» породила армию, хоть не многочисленную и разрозненную, не менее одержимых фанатов, о чем можно судить по разбросанным по интернету кропотливым разборам. По количеству трактовок его фильмы могут соревноваться разве что с «Сиянием» Кубрика, однако, как любой иллюзионист, Линч никогда не раскрывает своих секретов. Окончательных ответов мы, пожалуй, не получим никогда — к нашей радости, ведь когда объясняешь секрет фокуса, волшебство пропадает.

УМЕЛЕЦ. Вместо биографии для каталогов он присылает одну строчку: «Родился в Мизуле, Монтана. Игл-скаут». Но перечень его профессиональных навыков длиннее. Линч — поэт-песенник, музыкант, фотограф, художник, скульптор, столяр, электрик, веб-дизайнер, блогер и метеонаблюдатель-любитель. Вероятно, причина опять кроется в детстве: «Я все время что-то мастерил. У папы была столярка, где мы что-нибудь чинили или сооружали, — мы были деловым семейством. Постоянные проекты! Трудились каждые выходные. Это входит в привычку, работать — всегда интересно». В его послужном списке три сольных музыкальных альбома и порядка тридцати персональных выставок, о количестве изготовленных им шкафчиков, столиков и торшеров можно только гадать. А в начале 2000-х он сделал сайт с платной подпиской, специально для которого снимал короткометражки и репортажи о погоде, и даже выпустил собственный сорт кофе.

# ПОП-ИКОНА

ПОП-ИКОНА. Сальвадору Дали такая популярность даже не снилась. Терабайты фан-арта и тонны сувенирной продукции, отдельный журнал про «Твин-Пикс» и почтительные оммажи в студенческих короткометражках и высокобюджетных сериалах — кто бы мог подумать, что сюрреалистические опусы могут расходиться на цитаты? Вероятно, секрет в неожиданности и простоте образов Линча, его фильмы легко усваиваются массовой культурой. Сам режиссер, хоть никогда не говорит в интервью о своем творчестве в деталях, за карьеру множество раз появлялся на публике и превратился в узнаваемого персонажа: поднятая закрученная челка, застегнутая до самого верха рубашка, скрипучий голос. Линча пародируют, Линча легко нарисовать, и он появляется в мультсериалах, на роли персонажа-наставника Линча зовут к себе сниматься Луи Си Кей и Стивен Спилберг.

сергей добротворский  
карина добротворская

## суд линча

Все, кто берется рассуждать о Дэвиде Линче, обречены на повторение одних и тех же эпитетов. Линч чрезмерен, избыточен, странен и неистов — до головокружения, до судорог, до тошноты. Напор его визуального стиля не дает опомниться, его истории затягивают, как воронки, а снятые им кадры высасывают зрение, будто вампиры. Небо в его фильмах кажется выкроенным из голубого лоскута национального флага, а зажженная спичка способна до краев залить пламенем экран. Его злодеи ужасны, красавицы притягательны, а тайны таинственны. Беспредел — это лексическое новообразование последней стадии социализма — более всего отвечает индивидуальному видению 45-летнего режиссера, умножившего взгляд ребенка на искушения массовой культуры со всеми ее мифами, трюками и приманка-

«ГОЛОВА-ЛАСТИК». 1977



ми. В хаотичном на первый взгляд лабиринте обнаруживается тем не менее склонность к устойчивым темам и мотивам. Перечень любимых линчевских образов доставил бы радость психоаналитику: уродцы, двойники, заводские станки и трубы... Лестницы, ведущие в чрево тайны, и ресторанные певицы с пластикой заводных кукол. Части тела, похожие на ландшафты, полные входов и выходов. И ландшафты, таящие нечто живое, грозное и непредсказуемое.

В фильмах Линча часто звучит слово *weird* — «сверхъестественный», «причудливый», «странный». Тем же словом критики определяют его авторский мир, в котором детская сказка-страшилка как будто пересказана взбесившимся компьютером; мир, уходящий корнями в буколическое детство режиссера среди лесов тихоокеанского побережья. Недоучившись в Бостонской художественной школе, Линч отправился в Европу — по его собственному выражению, «за 11 000 километров от *McDonald's*», — а затем осел в Филадельфии при Пенсильванской академии изящных искусств. Урбанистический ужас разрушил идиллию. Психология Дэвида Линча навсегда помечена двойственностью — он остался мальчиком, плутающим в искусственных зарослях, чьи обитатели превращаются то в диковинные растения, то в непонятных животных.

В конце 1960-х Линч предпринял первые экран-ные опыты. По этим сюрреалистическим экзерсисам можно изучать авангард как возрастное явление. Заблудившийся мальчик шифровал обиды роста в образах органической жизни. В сорокаминутной «Бабушке» люди растут, как грибы, — прямо из-под земли. Злые родители лают по-собачьи, а их несчастный сын (безусловное авторское *alter ego*) тайком выращивает на самодельной грядке... бабушку. Отгородившись от мира взрослых, старый и малый упоенно объясняются на птичьем языке, а когда бабушка умирает, то, в полном согласии с наивным пантеизмом, усаживается в кресло посреди могил и надгробий.

В пустом пространстве неоэкспрессионистских черно-белых кадров уже заметны контуры тем, которые позднее вплетутся в цветную фактуру страшных сказок Линча, — его романтический инфантилизм и варварская ирония, его навязчивые страхи и болезненное любопытство к оборотной стороне привычных вещей. Первая полнометражная работа «Голова-ластик» была закончена в 1977 году на средства Американского института киноискусства. Эта леденящая кровь история является в то же время своеобразными линчевскими «8½», развернутой рефлексией по поводу природы и результатов

«ГОЛОВА - ЛАСТИК». 1977



творчества. Затерянный в городских джунглях герой, похожий одновременно на зомби, на панка и на Сергея Эйзенштейна, приживает со своей болезненной подружкой омерзительного монстра — то ли недоношенного Е. Т., то ли освежеванного кролика. Тошнотворное дитя орет, капризничает и на глазах покрывается гнойными болячками. Подруга сбегает, а доведенный до отчаяния герой с помощью ножниц избавляется от постылого чада. Кадры, в которых крохотное тельце, похожее на кокон бабочки, медленно раскрывается, выпуская наружу внутренности, по степени шокового воздействия сравнимы разве что с бунюэлевским разрезанным глазом, но именно они утверждают авторский парадокс: продукты фантазии приобретают неожиданную телесную форму, отвратную плоть, внутри которой бьется живое сердце.

Безысходную интонацию «Головы-ластика» часто связывают с тем, что собственного первенца Линч вместе с женой-однокурсницей нянчил в угловой комнате над кухней, с окнами, упиравшимися в стену морга. Полнометражный дебют режиссера набит экскрементами творчества, ожившими образами подсознания, способными к самостоятельному — бесконечному и механистичному — размножению. Вареная курица лежит на тарелке в позе роженицы и, едва ге-

рой заносит над ней вилку, начинает толчками извергать густую темную жижу. Певица с непомерно раздутыми щеками поет о райской жизни и с хрустом давит каблуками извивающихся на полу эмбрионов. Наконец, в эпизоде, давшем название всей картине, мальчик находит оторванную голову и несет ее на карандашную фабрику. Из головы производится тысяча стирательных резинок — крохотных орудий уничтожения.

Зародыш и рождение — лейтмотивы «Головы-ластика» — принесли ей славу шедевра отвращения. Фильм был с негодованием отвергнут Нью-Йоркским фестивалем, зато стал фаворитом авангардистских кино клубов, а сам Линч приобрел репутацию режиссера с необычным и жестоким стилем. Именно это и привлекло Мэла Брукса, искавшего постановщика для экранизации истории Джона Меррика, легендарного английского урода XIX века, Человека-слона, прожившего короткую и странную жизнь.

Брукс сделал правильный выбор. Появившийся в 1980 году «Человек-слон» балансирует на трудноуловимой грани между душещипательной сказочкой и постсюрреалистической притчей. Человек-слон (в его роли выступил изобретательно изуродованный Джон Хёрт) ужасен.

Он — казус, гримаса природы. Его прошлое покрыто мистическим мраком, он гоним и презираем в настоящем. Однако реальность, в которой Меррик стремится отвоевать свое крохотное место, куда ужаснее, таинственнее и загадочнее.

«Человек-слон» дотошно воспроизводит графический облик старой викторианской Англии, ее стерильные интерьеры и уныло-величественную архитектуру. Однако Линч и оператор Фредди Фрэнсис, блеснувший прежним ремеслом после почти пятнадцатилетних занятий режиссурой фильмов ужасов, показывают Британию минувшего века не как патриархальную старушку, но как страну, одержимую промышленной лихорадкой раннего капитализма. Над каменными сводами клубятся дымы, в горнах бушует пламя, вертятся неуклюжие колеса фабричных машин. Примитивный индустриальный дизайн, подозрительно напоминающий орудия средневековой инквизиции, позволяет Линчу вылепить метафору настоящего ада, замаскированного техническим прогрессом. Смутная, нездешняя опасность исходит от самых обычных вещей: медицинских инструментов, больничных палат, подвалов, экипажей и лестниц. Допотопная фотографическая тренога вспыхивает дьявольским магниевым светом... Индивидуальная патология меркнет перед ужасом, спрятанным в глубине



«ЧЕЛОВЕК-СЛОН». 1980



обыденного, потому так безысходно-иронична интонация режиссера, честно выписывающего по этой зыбкой канве всеобщей аномалии метания бедного уродца между злодеем-циркачом и доктором-гуманистом.

После «Человека-слона» Линчем заинтересовались киты кинобизнеса. Дино Де Лаурентис предложил ему на выбор один из двух суперпроектов: третью часть «Звездных войн» или экранную версию бестселлера Фрэнка Герберта «Дюна». Линч остановился на «Дюне», фантастико-экологической саге, которой в Америке зачитываются и необремененные образованием тинэйджеры, и высоколобые интеллектуалы.

Взявшись за постановку, он заявил, что его занимает не экология, а метафизическая подоплека романа, живописующего межпланетную борьбу за обладание драгоценным веществом жизни.

Снятая в Мексике, с вечной нехваткой денег, бесконечно длинная, «Дюна» не принесла лавров ни продюсерскому чутью Де Лаурентиса, ни режиссуре Линча. Только фанаты Герберта сумели распутать сложный клубок экранных перипетий, и только немногочисленные поклонники Линча оценили адаптацию его жестокого и рафинированного стиля к условно-экзотической фактуре, где прежние фантазмы выглядели всего лишь типовыми штампами космического блокбастера.

Но именно в «Дюне» — первой цветной картине Линча — зарождается его «феерическая» манера 1980-х годов: взбесившийся поп-артовский колорит, комиксовая конструкция и неистовое нагромождение событий. Герои здесь впервые выступили под «настоящими» именами — принцев, принцесс, вдовствующих королей, волшебников и злодеев. Наконец, впервые Линч, доселе манипулировавший масками и типажам, вгляделся в человеческие лица, находя в них завораживающие сочетания уродства и красоты, порока и добродетели, инфантилизма и мужества. В портретной галерее фильма появилось и лицо дебютанта из Кентукки Кайла Маклахлена, исполнившего роль Пола, венценосного наследника планеты Аракис. Маклахлен с его нежными отроческими чертами и массивным подбородком плакатного супермена, с томным взглядом и узкими губами стал премьером следующей фантазмагии Линча — «Синего бархата».

Эта самая страшная и, на наш взгляд, лучшая линчевская сказка появилась в 1986 году. Режиссер спустился с небес в провинциальный городок Ламбертон, скучный и аккуратный, как именинный торт. Под кремовой поверхностью, однако, скрывается ядовитая начинка, изготовленная по фирменному рецепту Линча, — взрывчатая смесь ужаса и насилия, в которую с головой проваливается подросток Джеффри.

«синий бархат». 1986



В первой сцене «Синего бархата», цитирующей одновременно смерть Дона Корлеоне из «Крестного отца» и классического «Политого поливальщика», отца Джеффри настигает апоплексический удар. Лишенный опеки герой вступает в права хозяина и тут же, едва ступив за порог родительского дома, находит у обочины отрезанное ухо. С этого момента и сам герой, и все пространство фильма будто втягиваются в это ухо, проникают сквозь него в неизведанное, странное, бессознательное. Туда, где живут волшебные оборотни — маньяк, мафиозо и наркоман Фрэнк, и прекрасная певица Дороти Валленс.

Вход в зазеркалье приводит Джеффри прямо в квартиру Дороти. Он приобщается к тайне тьмы и заодно переживает насильственный обряд мужской инициации. С этих пор его жизнь раздваивается на день и ночь. Солнечный свет осеняет бесплотную влюбленность в белокурую дочь местного детектива, а тьма заманивает в обитель садомазохистских порывов Дороти.

То, что появилось еще в «Человеке-слоне» — уродство как святое облачение и обыденный ход жизни как отголосок преисподней, — в «Синем бархате» помещается в многократную систему кавычек, мифов и взаимных отражений. Традиционная мораль и ее темная изнанка, зеркальная многомерность бытия и относитель-

ность «черного» и «белого», взаимозаменяемость дня и ночи и легкость падения за грань бездонного ужаса показаны Линчем в логике кошмара наяву и сбывшегося сновидения. Садист и извращенец Фрэнк в своей злодейской ипостаси беззащитен как ребенок, а желторотый юнец Джефффри, со страху превратившись в жестокого мстителя, недрогнувшей рукой простреливает лоб мерзавца. Невинная жертва Дороти беззастенчиво искушает своего спасителя, а его романтическая возлюбленная по-бабьи ревет, едва узнав, что в ходе увлекательной и опасной игры у нее появилась соперница. Выход из клубка кровавых страстей издевательски прост — в финальной сцене Линч начинает портретировать Джефффри, обретшего покой в ухоженном родительском садике, с уха... В одно ухо вошло, в другое вышло... Линч пересказывает легенду о красавице и чудовище с иронией, причем на «дневных» персонажей язвительная нота распространялась едва ли не больше, чем на «призраков ночи». Главных героев у него сыграли малоизвестные Маклахлен и Лора Дёрн, зато роли второго плана — Фрэнка и Дороти — исполнили звезды первой величины. Деннис Хоппер, легендарный «беспечный ездок», кумир психоделического андеграунда, и Изабелла Росселлини, муза Линча 1980-х годов, его «синяя леди», унаследовавшая итальянское имя великого отца и чуть размытый

и раскрашенный абрис матери-шведки Ингрид Бергман; одна из сестер-близнецов, что не могло быть безразлично Линчу, влюбленному в зеркала и удвоения. Странное, диковатое лицо Росселлини, плод двух культурных мифов, превратилось в миф парфюмерно-косметический. Режиссер упивается двойственностью этого лица, одного из самых дорогих в мире, ставшего чуть ли не эмблемой фирмы *Lancôme* и продающегося на рекламных буклетах. В любовной сцене между Дороты и Джеффри весь экран заполняют рекламные губы, идеально накрашенные помадой оттенка *rouge classique*...

Эффект «Синего бархата» обладает почти наркотическим действием. Зритель входит в мир фильма, поддавшись его пряным искусствам и пьянящему мотиву простенького шлягера, который в конце концов звучит гимном темного царства: «Она носила синий бархат. И синими, как бархат, были ее глаза...» Кажется, что, легко ступая по набившим оскомину киноштампам, Линч подобрался к самым глубинам подсознательных желаний и детских страхов и тут же посмеялся над ними, оставив зрителя если не в дураках, то, во всяком случае, с ощущением неразгаданной загадки.

Критики, прощавшие Линчу прежнюю визуальную амбивалентность, восторженно встрепенулись, едва он посягнул на незыблемость моральных норм. По их мнению, в «Синем

бархате» было слишком много насилия и слишком мало внятных критериев добра и зла. В полную силу скандал разгорелся, когда дирекция Каннского фестиваля отказалась включить фильм в конкурсную программу.

И все же Линч добился своей «Золотой пальмовой ветви». В 1986-м его неистовое послание шокировало, но четыре года спустя, когда весь мир с ленцой говорил о постмодернизме, неоварварство пришлось ко времени. Каннская публика, дремавшая на картинах живых классиков — Годара, Феллини и Куросавы, — проснулась и заплодировала новому детищу Линча, фильму «Дикие сердцем», поставленному по мотивам романа Барри Гиффорда.

На сей раз сказка о влюбленных, Сэйлоре и Луле, преследуемых злой матерью-ведьмой, облачилась в крикливые одежды рок-н-рольного роуд-муви, а заодно стала объяснением в любви продукции категории В с ее безвкусицей, искренностью и энергией. Линч с наивным восторгом признавался: наконец-то ему удалось объединить все жанры в один и заставить фильм гудеть, как растревоженный пчелиный улей. В этой рок-аранжировке «Волшебника страны Оз» по воздуху летит отстреленная голова, собака, как кость, несет человеческую руку, и любовная сцена длится ровно столько, сколько звучит за кадром *Be-Boo-A-Lula* Джина Винсента.

«ТВИН-ПИКС». 1990 – 1991



На упрек Барри Гиффорда в том, что режиссер увидел только темные и извращенные стороны романа, Линч ответил: «Я всего лишь сделал яркое ярче, а темное темнее». Полутонов не было и в «Синем бархате», многомерность и сложность Линч предпочитал искать в доведенных до предела крайностях. «Дикие сердцем» довели крайности до беспредела и вместе с тем пожертвовали былую тонкость и загадочность скорости и напору. Лучше всего Сэйлор и Лула чувствуют себя в дискотеке, в мчащемся автомобиле и в постели. Погрузив героев в экстракт реанимированных рок-н-рольных мифов, режиссер заставил их жить на грани, на взрыве, на последнем дыхании, в отчаянном рывке наперегонки с судьбой и в агрессивном противостоянии всему миру. Но в этом мире хиты Элвиса Пресли звучат, как рождественские сказки, а «бунтовщики без причины» ведут себя, как потерявшиеся дети. Под их ногами расстилается дорога, вымощенная желтым кирпичом. Та самая, знакомая каждому американцу дорога, по которой девочка Элли возвращалась в родной Канзас из Волшебной страны и по которой Сэйлор и Лула незаметно для себя проделали обратный путь.

Оправившись от потрясения, критики заявили, что разгадали эффект Линча и что маньеризм «Диких сердцем» не более чем игра на прежних находках. Критиков мож-

но понять — в лабиринте фильма полно разноцветных указателей и почти нет неожиданных поворотов. *Enfant terrible* сознательно утратил то, чем прославился, — многогранное, объемное видение злого и страшного. В его пороках нет больше тайны, они слишком картинны и нарочиты. Вплоть до того, что у главного негодяя гнилые зубы, а у ведьмы-мамаши яркие когти. Зато в «Диких сердцем» выиграла добродетель. Страсть и режиссерскую изобретательность Линч отдал Сэйлору и Луле, выплеснувшем на экран потоки света, секса и дикости. Моряка сыграл Николас Кейдж, племянник Фрэнсиса Форда Копполы, скрывший громкое имя дядюшки под псевдонимом, взятым в честь любимого композитора-авангардиста Джона Кейджа; романтик, мечтающий соединить в одно Джерри Ли Льюиса, Федора Достоевского и Жана Кокто и укротивший неистовое сердце героя роуд-муви мальчишеской трогательностью и собачьими глазами. Лора Дёрн — Лула — создание режиссера, белокурая жирафа, угловато-грациозное дитя, ласково прозванная Линчем «крошкой». Длинная шея, длинные руки, длинные ноги, асимметричное лицо, занавешенное светлыми волосами, красная помада и неизменная жевательная резинка. С Дёрн-Лулой тип переросшей акселератки утвердил свое право на романтику и победительную чувственность.

«дикие сердцем». 1990





Кейдж и Дёрн превратили бешеный комикс в волшебную историю, покоровшую Канн и сделавшую ее автора героем 1990 года. Но массовый успех Линчу принесли не «Синий бархат» и не «Дикие сердцем». Европа и Америка узнали его благодаря телесериалу «Твин-Пикс». Миллионы следили за перипетиями жизни маленького городка Твин-Пикс, чей сонный покой однажды нарушился таинственным убийством школьницы Лоры Палмер. При этом казалось, что ни ежевечерне прилипающие к домашним экранам зрители, ни сам Линч и его сорежиссер и сценарист Марк Фрост не знают, чем кончится бесконечное следствие, где магическая аура «Синего бархата» будто растворилась в традициях бульварного романа с продолжением, мыльной оперы, комикса, клипа и очерка провинциальных американских нравов. Пока критики бьются над загадкой Линча, сам он обдумывает новый заход. По слухам, очередные серии «Твин-Пикса» согласились поставить Джордж Лукас, Джон Лэндис и сам Стивен Спилберг...

Для телевидения Линч снял видеоряд к «Индустриальной симфонии № 1», написанной вместе с композитором своих последних картин Анджело Бадаламенти, и рекламу духов с характерным названием «Наваждение». Еженедельно он заполняет газетную полосу ко-

миксов «Самая сердитая собака в мире», он издал альбом фотографий, сочиняет музыку и устраивает выставки собственных картин. Он живет с прекрасной Изабеллой Росселлини. Он проделал головокружительную карьеру от авангардистского эпатажа к массовому успеху. Его взгляд варвара и ребенка — его суд над миром, погружившимся в созерцательное забвение, а его знаменитая жестокость — от страсти к крайностям, от желания сильного воздействия и в конечном счете сильного чувства. Он снимает обыкновенные вещи — пламя спички, сигарету, унитаз, автомобильные колеса, траву, глаза и губы — так, что они становятся громадными, грозными и прекрасными. Николас Кейдж назвал его «хранителем огня». Он — дикий сердцем. Дэвид Линч.

ксения рождественская

## двадцать минут

В одной из бесчисленных книг о Дэвиде Линче цитируется его разговор с другом Тоби Килером. Тот спросил, о чем фильм «Дикие сердцем». Режиссер ответил: «Ну, это фильм про 1 час и 45 минут». Килера ответ абсолютно устроил.

Проблема в том, что «Дикие сердцем» идут два часа и пять минут.

Как сказали бы Кролики из абсурдистского мини-сериала Линча, тут какая-то проблема со временем.

Фильмы Дэвида Линча созданы из вещества того же, что наши сны. Время в его фильмах — это вязкая, раздражающая субстанция, в которой пробуксовывают персонажи и застревают события, исчезают минуты, спотыкаются часовые стрелки. Это время сна — повто-

«ГОЛОВА - ЛАСТИК». 1977



рящееся время кошмара, мерцающее время нерешительности, вечно длящееся *time of death*, время смерти.

Поэтому эти фильмы, эти «галлюцинаторные исполнения желаний», поддаются любой трактовке и не исчерпываются ею, не запоминаются во всех подробностях. Трактуюя фильмы Линча, зритель оказывается в положении человека, интерпретирующего сон, — хочет он того или нет, он начинает рассказывать о собственных вытесненных желаниях.

Андре Бретон в своем «Манифесте сюрреализма» писал, что больше всего любит в снах — в сне как таковом — «темную поросль, уродливые ветви», «все, что тонет при пробуждении». У Линча все состоит из такой «поросли» — темной в «Голове-ластике», сияюще прекрасной в «Синем бархате», по-голливудски попсовой в «Малхолланд Драйве».

Фильмы Линча — это стопроцентная, слегка даже издевательская американа. «Голова-ластик» — фильм о внутренности Филадельфии. Линч всегда говорит, что это его «Филадельфийская история», только без Джимми Стюарта, — имея в виду фильм Джорджа Кьюкора. Но если «Филадельфийская история» признана одной из лучших романтических комедий всех времен, то «Голова-ластик», безусловно, одна из худ-

ших романтических историй всех времен. «Синий бархат» с его открыточным началом в цветах американского флага — синее небо, белый забор, красные розы — энциклопедия американской жизни и того слоя земли под ней, в которой кишат насекомые. «Твин-Пикс» — история об американской провинции и о том, что происходит, стоит разуму на секунду отвернуться. «Простая история» — фильм о том, как медленно газонокосилка пересекает Америку и как время по дороге становится мифом. «Малхолланд Драйв» и «Внутренняя империя» рассказывают о внутренностях голливудского сна больше, чем хотелось бы знать.

Хотя не совсем правильно говорить слова «внутри» и «снаружи» по отношению к фильмам Линча. Скорее они устроены как бесконечная дорога из «Шоссе в никуда», где по принципу ленты Мёбиуса одна сторона переходит в другую и становится ею. Или как сновидение: оно внутри человека, и одновременно человек находится внутри него. Или как слово *dream*: оно одновременно обозначает и мечту, и сон.

Линч предъявляет зрителю *American Dream*, американский сон, иногда — ночной кошмар. Как говорит специальный агент Дэйл Купер, «мои сны — это код, который ждет, что его разгадают».



«голова-ластик». 1977

«Сновидчество» Линча построено не на формальном сходстве изображений (как знаменитая сцена с глазом и луной в «Андалузском псе» Сальвадора Дали и Луиса Бунюэля), не на гипертрофированности происходящего (как в мучительном пробеге «Антракта» Рене Клера и Эрика Сати по американским горкам послесмертия). Линч рассказывает абсолютно внятные простые истории, чаще всего полудетективные, с убийствами или хотя бы с убийцами, но в фабуле либо все перепутано, либо в истории зияют дыры, либо, как в мини-сериале «Кролики», информации настолько мало, что понять ничего нельзя — или можно понять что угодно. Зритель, привыкший воспринимать детективные сюжеты как полицейские сводки, ждет рассказа о месте преступления, о предполагаемом времени смерти, о том, что было найдено на теле, об оружии убийства, — как будто, знай мы это всё, мы поймем, кто убил Лору Палмер. (Может быть, «Твин-Пикс» оказался настолько важным для современной культуры именно потому, что, формально ответив на все эти вопросы, Линч не ответил ни на один, или ответил таким количеством способов, что ответы взаимно аннигилировались. Мы узнаём, кто убийца, но это не даст ответа на вопрос, кто убил Лору Палмер. Мы знаем, кто убил Лору Палмер, но мы не можем сказать это вслух, слова — лишь часть ответа.)

Славой Жижек пишет о Линче, что «непоследовательное множество фантазий» создает в его фильмах «эффект непроницаемой плотности, которую мы воспринимаем как реальность. Он забрасывает нас во вселенную, в которой сосуществуют различные взаимоисключающие фантазии. Он также очерчивает контуры пространства, которое зритель должен заполнить исключенной фундаментальной фантазией». Проблема опять же в том, что у каждого эта «исключенная фантазия» своя, и каждая интерпретация верна, как это бывает во сне.

Фильмы Линча устроены не как сны персонажей и не как сны автора, хотя могут включать в себя и это. Но он не экранизирует свои сны, то есть не переводит сон на человеческий язык. Наоборот, он переводит жизнь на язык сна. На язык сна вообще. Поэтому он сюрреалист — в том смысле, в каком понимали этот термин авангардисты 1920-х, считавшие, что сюрреальность — слияние сна и реальности в некую «абсолютную реальность», по определению Андре Бретона. «Я считаю, — говорит Линч, — что язык кинематографа действительно уникален, и его уникальность как раз в том, что он передает ощущение сна».

Для поклонников Фрейда, для ценителей Лакана, для всех теоретиков сна Линч — как конструктор для ма-

ленького ребенка, разбирай и собирай. У него можно найти и сгущение образов, прямо по «Толкованию сновидений»: «Такое смешанное лицо выглядит как „А“, но одето как „Б“, совершает какое-то действие, какое, помнится, делал „В“, а при этом знаешь, что это лицо — „Г“» (краткий пересказ фильма «Внутренняя империя»), и смещение образов: ребенок в «Голове-ластике» занимает главное место, отвлекая собственно от головы-ластика.

Но это фрейдовский язык снов. Линч же снимает на языке более всеобщем, на сонном эсперанто.

Попробуем хоть чуть-чуть разобраться в грамматике этого языка на примере «Головы-ластика». Эта дебютная полнометражная лента Линча вышла в 1977 году, снималась пять лет, на фильм было потрачено около 100 000 долларов. Сам режиссер называл эту картину «сном о мрачных и тревожных вещах» и уверял, что это его «самый тонкий и одухотворенный фильм». О съемках Линч рассказывал, что, когда начинает работать камера, «вдруг ты вроде как прозреваешь и появляется шанс, что актеры ощутят подлинную суть вещей».

Даже от ранних короткометражек — особенно от «Алфавита» и «Бабушки» — было ощущение, что эти истории пишут сами себя поверх множества мертвых,





«ГОЛОВА-ЛАСТИК». 1977



ушедших, напрочь забытых «ночных» историй. Особенно «Бабушка», в которой мальчик выращивает себе бабушку, как растение. Сон мальчика рождает чудовищ. Герой «Головы-ластика» Генри тоже пробует что-нибудь вырастить.

«Голова-ластик» начинается с кадра, в котором голова главного героя совмещается с планетой, похожей на Луну. Но Луной скорее является сам Генри, это он находится в постоянном движении, как уставший маятник, планета же неподвижна. Внутри планеты, как мы видим, живет Человек, который смотрит в окно и управляет некими механизмами. Именно он делает так, что существо-сперматозоид, вылетевшее из открытого рта Генри, «рождается» в лужу на поверхности планеты.

Идеи становятся реальностью. Стереть их можно лишь ластиком, сделанным из собственной головы. Дальше Генри оказывается отцом чудовищного недоноска, который только и умеет, что кричать. Мэри, мать недоноска, уходит от Генри, и он остается с этим существом один на один. Единственная радость — Женщина Из Радиатора, маленькая феечка, которую Генри видит в батарее отопления, она поет о рае и давит червей-сперматозоидов, осыпающих ее сверху.

После страшного сна и неприятной яви Генри убивает своего ребенка, планета разлетается на куски, механиз-

мы Человека Внутри Планеты искрят, а Генри обнимается с Женщиной Из Радиатора. Яркий свет поглощает их, потом — тьма. Можно считать, что это тьма безумия, можно считать, что это свет пробуждения.

Сам Линч всегда утверждал, что ни один разбор «Головы-ластика» не соответствует его собственной трактовке. Фильм интерпретировали как историю об эдиповом комплексе (куда же без этого), как историю Христа, как сказку о мятущейся поэтической душе, вынужденной совершить жертвоприношение, чтобы получить благодать. Даже как отражение семейных проблем самого режиссера и как историю о медитации, которой Линч увлекся во время съемок. И чаще всего, как историю о подавленных страхах, как историю о боязни отцовства. Да, возможно, этот оковалок, это влажное, тонкошее полено — зримое выражение страха, который испытывает молодой отец, впервые оставшись наедине с ребенком. Страх отношений, страх будущего, страх Филадельфии — мрачного, мертвого, мертвящего города. Не зря окна Генри заклеены бумагой, на которой изображена кирпичная стена, — когда бумага исчезает, Генри видит, как за окном совершается убийство.

Может быть, это момент его собственного убийства, которое он хотел бы стереть.

А может быть, оковалок, чудовище, которое все время плачет, чудовище, усыпанное язвами, этот монстр, чье сердце дрожит прямо под пеленками, — это и есть любовь. Сначала она рождается недоношенной, потом заболевает, потом она не дает спать, потом она не дает полюбить никого другого, потом приходится ее убить.

Линч не объясняет свое кино. Объяснять сны — задача психоаналитика. Важны не трактовки, важны ощущения. И методы. Как передать на экране вязкость кошмара?

Немного детское — помесь ужаса и восторга — отношение к уродам, калекам, карликам; к мертвым, разъятым телам. «Человеческое тело прекрасно, — говорит Линч. — Но есть что-то в его искажении такое, что превращает его в нечто большее. Из-за чего начинается работа воображения». В «Голове-ластике» искажено и тело ребенка, и лицо Женщины Из Радиатора, да и прическа Генри, похожая на прическу самого Линча, выглядит не вполне нормально; но для всех обитателей линчевской вселенной эти искажения — норма, это и есть подлинный ужас.

Звук. В «Голове-ластике» постоянно слышен гул завода — там работает Генри, но, возможно, это гул механизмов Человека Внутри Планеты, вечный шум в ушах,



«ГОЛОВА-ЛАСТИК». 1977

лязг застрявшего времени. Язык Линча состоит из шипящих, а еще — из хлюпающих и лязгающих, монотонных и безударных звуков. Из низких частот и ангельских женских голосов — все это есть и в «Голове-ластике», и в «Индустриальной симфонии № 1», и в «Твин-Пиксе». Что самое тревожное в «Твин-Пиксе»? Лязг лесопилки и нездешний голос Джули Круз.

Экспрессионистское отношение к свету и тьме, к мерцающему свету и непрерывной тьме. Любовь к электричеству, особенно — к неисправному электричеству.

Средние планы, в которых рамка кадра сжимает героя, лишая его места для жизни. Постоянное напряжение из-за того, что во многих эпизодах происходит не совсем то, что изображено на экране. Первая догадка зрителя чаще всего неверна — как, например, в сцене, где Мэри достает из-под кровати Генри свой чемодан. Она, согнувшись и почти приклеившись к кровати, дергает и дергает чемодан, но зритель не понимает, что она делает, видит лишь судороги: то ли она качает кровать, на которой лежит Генри, то ли пытается ее сломать?

Или первое появление Женщины Из Радиатора: сначала видны ее ноги, слышна музыка, девушка начинает переступать с ноги на ногу; вид издали — лицо в тени, должно быть, это прекрасная блондинка. Но нет, она поднимает голову, ее щеки — уродливое папье-маше.

Или вот Генри в гостях у родителей Мэри режет жареную курицу, какую-то слишком маленькую и искусственную. Из курицы льется кровь, а мать Мэри издает оргазмические звуки. Как будто в ее мире одно естественно следует из другого.

Способ съемки. Линч рассказывал, что разработал особый метод работы с операторской тележкой: «Я имею обыкновение своеобразно использовать панораму. <...> Я нагружаю панорамную тележку всякого рода тяжестями, например мешками с песком, так, чтобы казалось, будто она весит три тонны. Чтобы толкать ее, требуется несколько человек, и съемка с такой нагруженной, сопротивляющейся движению тележки придает панораме невероятное изящество, пластичность и мягкость. Впечатление создается очень сильное».

Понимание пространств, особенно — пространств, откуда невозможно сбежать, особенно — умирающих пространств, заражающих людей своим умиранием. В книге «Поймать большую рыбу», где Линч делится с читателями своим опытом медитации и «ловли идей», он гениально объясняет свою любовь к разваливающимся, проржавевшим конструкциям, умирающим зданиям: это объекты, в которых «природа и человек вместе работали над одним делом». Сны и кошмары, в сущности, такие же объекты.

«ГОЛОВА - ЛАСТИК». 1977





«Твин-Пикс», сказал Линч однажды, это не место, это состояние. Слова эти относятся к пространствам всех его фильмов. В этих пространствах есть дыры: в «Голове-ластике» это реальные дыры в земле, или окна, или замочные скважины, или открытый рот. В более поздних фильмах такими дырами оказываются теле- и киноэкраны. Иногда их существование для Линча — это алиби «реальной» реальности, доказательство того, что реальность фильма «главнее» вложенной в нее реальности кино. Но иногда из этих дыр сквозит истина, экраны показывают подлинную суть вещей, настоящий, реальный мир, полный отгадок и намеков. Мы их не понимаем.

В одном из самых важных фильмов о сновидчестве, «Орфее» Жана Кокто, — откуда, кстати, Линч взял узор и на полу в доме Генри, и на полу в Вигваме из «Твин-Пикса», — Смерть говорит: «Если вы спите и видите сон, то примите его». А позже ее слуга объясняет: «Всю жизнь вы смотрите в зеркало и наблюдаете, как там работает смерть. Как пчела в стеклянном улье».

Сновидческая реальность в «Орфее» достигается за счет обратной и комбинированной съемки, магия возникает из необычности, летучести, какой-то липкости жестов, пущенных от конца к началу. Линч использу-

ет и звук, пущенный задом наперед, и обратное движение, — как у Кокто на руки Орфею налипают магические резиновые перчатки Смерти, так у Линча в «Огонь, иди со мной» чей-то рот всасывает кукурузную тюрю, оставляя чистую сияющую ложку. Но это лишь малая часть того, что создает в его фильмах атмосферу сна. В спецэффектах слишком много дневной, земной логики, той логики, где в зеркале работает смерть, а значит, в пленке, пущенной задом наперед, смерть отказывается от работы.

Линчевское кино — это зеркало, в котором работает не смерть, но сон. В пленке, пущенной задом наперед, он работает точно так же.

О чем «Голова-ластик»? О чем «Внутренняя империя»?

О чем сериал «Твин-Пикс»?

Это фильмы про 1 час 45 минут.

александр тимофеевский

## МИЛОСТЬ К ПАДШИМ И СУД ЛИНЧА

«Человек-слон» — быть может, самая тонкая и мастерски сделанная картина, действие которой разворачивается в викторианской Англии, — казалось бы, весьма далека от злобы дня. Однако она стала воплощением «политической корректности» — правил поведения, сейчас повсеместно принятых в Америке.

Несмотря на то, что политическая корректность распространена в Европе меньше, чем в Америке, и совсем уж не встречается в России, отечественные *mass media* последнее время почему-то вступили с ней в решительный бой. Причем самой воинственной оказалась эстетствующая общественность — многочисленные фанаты «Твин-Пикс», пишущие в газетах, — хотя именно для них суд Линча должен быть особенно значим.



«ЧЕЛОВЕК-СЛОН». 1980

Все российские борцы с политкорректностью описывают ее с помощью одной и той же, видимо, очень смешной шутки: «Политическая корректность — это две лесбиянки, одна черная, другая без ноги, которые, опекая глухонемого ребенка и дюжину кошек, днем ходят в вегетарианскую столовую, а вечерами читают поэзию женщин Востока». Сострив таким образом, матерые остроумцы тут же делаются величавыми и патетически восклицают, что культ меньшинств, воцарившийся на Западе, привел к унижению большинства, что попрано само понятие нормы, что изгоем сделался здоровый белый гетеросексуальный мужчина с университетским дипломом и что все это — фашизм.

Те, кто поумнее, признают в политической корректности, так сказать, содержание, но сетуют на форму: все, конечно, правильно, говорят они, но уж очень лицемерно и к тому же громко, навязчиво, истерично, в общем — безвкусно. Наконец, редкие и самые умные замечают, что политическая корректность игнорирует промысл Божий, подменяя откровение механическими правилами добра, заведомо безблагодатными. Фильм Дэвида Линча «Человек-слон» сегодня интересен хотя бы тем, что отвечает сразу и первым, и вторым, и третьим.

## *человек-слон — абсолютное меньшинство*

Абсолютное меньшинство — человек со слоноподобной головой на болезненно-хрупком туловище — в начале картины обитает на одном из диккенсовских рынков викторианской Англии. В балаган, где за небольшую мзду его показывают желающим, приходит молодой ученый — тот самый здоровый белый гетеросексуальный мужчина с университетским дипломом. Заинтересовавшись невиданным феноменом и веря в безграничные возможности науки, он забирает человека-слона в свою клинику. Там нового пациента окружают заботой: его отмывают, одевают, учат говорить — сначала просто по-английски, потом как джентльмена — и, наконец, вводят в общество. Сюжет начинается сбиваться на «Пигмалиона» Шоу.

Возникает типично линчевская пародия, одновременно язвительная и сентиментальная: человек-слон — не гадкий утенок, родившийся прекрасной лебедью, и даже не Элиза Дулиттл, которую лебедью сделали с помощью последних достижений науки. Ни прогресс, ни светлая вера в добро и справедливость, ни весь диккенсовско-дарвиновский позитивизм не в силах преобразить героя: он как был, так и остается абсолютным меньшинством.



«Человек-слон». 1980

Но, подобно Элизе Дулиттл, человек-слон имеет светский успех. Сама королева Виктория присылает справиться о его здоровье. И он не подводит свою королеву. Он делает то, чего от него ждут: вежливо улыбается, приятно изгибается, нежно душится. Он дружит с примадонной и сам становится вполне театральным. Он соответствует своим новым зрителям, как соответствовал старым, в балагане. В каком-то смысле он в том же балагане, да и публика почти та же: светская толпа, в сущности, мало отличается от ярмарочной. Если бы Дэвид Линч ограничился этим нехитрым софизмом, не о чем было бы и говорить.

Но плавно-тягучая, горько-сладкая ирония Линча неожиданно дает сбой. Хозяин балагана, не светского, а рыночного, пробирается в клинику, чтобы выкрасть человека-слона — товар, приносивший доход. Сюжет идет вспять, тема жизни как каторги раскручивается по второму кругу. Героя опять оскорбляют, истязают, сажают в клетку. Поначалу это выглядит бессмысленным повтором, и лишь в финале проясняется, зачем было нужно очередное унижение перед очередным взлетом: счастливым возвращением в клинику, последним оглушительным триумфом в театральной ложе и тихой смертью в собственной постели.

*человек-слон — абсолютное большинство*

Дэвид Линч не столько ищет сходства между театраль-но-светским и ярмарочно-театральным, сколько настаивает на их различии, противопоставляя любопытству искреннему, агрессивному — скрытое, щадящее. Его фильм сделан во славу лицемерия как основы цивилизации. То, что всегда ставилось в вину свету, Линч справедливо объявляет его главным достоинством. Как и завсегда и ярмарки, люди высокого театра эгоистичны и, конечно же, равнодушны к страданиям человека-слона. Но они никогда не показывают этого. Подчеркнуто не замечая его уродства, в прямом и переносном смысле убрав все зеркала, светские люди заботятся не о человеке-слоне, а о себе. Они гуманны вынужденно. Они-то понимают, что здоровый белый гетеросексуальный мужчина с университетским дипломом, может быть, и абсолютное большинство, но вообще-то — абсолютная фикция: всегда найдется кто-то еще здоровее, еще белее, еще гетеросексуальнее, с более знатным университетским дипломом, для которого вы непременно окажетесь человеком-слоном.

Светские люди недаром так не любят вида страдания. И недаром боятся чужих мук пуще собственных. Они хорошо знают, что их комфорт прямо зависит от комфорта окружающих. В непонимании этого основно-

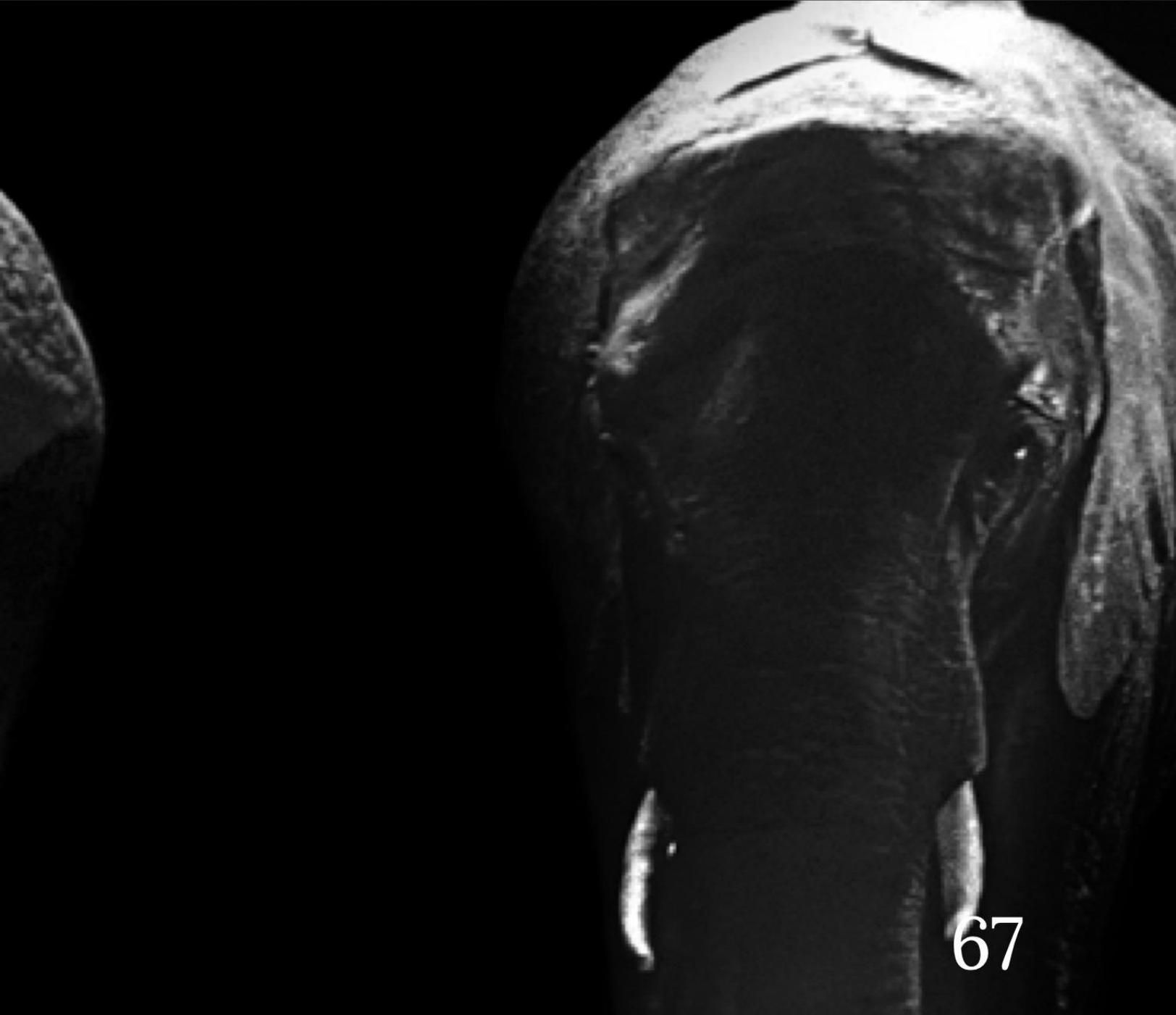
го закона — коренное новаторство старого советского и нынешнего новорусского света, искренне убежденно-го в том, что собеседника надо элегантно сажать в лужу. Светский человек более всего боится застать ближнего в таком несчастном положении. Он с черными хочет выглядеть черным, среди инвалидов — безруким, а с папуасами есть руками. И это не высокая нравственность, не человеколюбие, не система взглядов и даже не воспитание, а инстинктивный способ выжить.

Американская политическая корректность есть всего лишь попытка приспособить старый светский рецепт к широким демократическим нуждам, переведя его на язык общедоступной морали — то есть упростив насколько возможно. Тщательно регламентированная, занудно прописанная забота о меньшинствах гарантирует от неловкости всякого. Это только правила поведения, как и положено, насквозь фальшивые и лицемерные. Но других не бывает. Общество по определению — лицемерно, и правила его по определению — фальшивы. «Хорошее общество» на протяжении веков справедливо бичевалось всеми как душное и бездушное. Но оно и впрямь было хорошим — плохим, конечно, но лучшим из всех возможных. Приверженцы американской политической корректности гораздо хуже — хотя бы потому, что многочисленнее. Их мораль еще более душная



«ЧЕЛОВЕК-СЛОН». 1980

66



и бездушная. Но смеяться над ней есть занятие странное. Это все равно, как язвить по поводу господина, который за столом почему-то держит нож в правой руке, а вилку в левой, что, согласитесь, противостоит природе здорового белого гетеросексуального мужчины, попрано само понятие нормы.

Однако эстетствующая общественность с этим, надо полагать, смиряется, что и в других случаях было бы уместно сделать. Ведь требуется совсем немного: можно все что угодно думать про черных, на то есть ваша добрая воля, но называть их «негативами», «шоколадками» или «угольками» не надо. Шутить по этому поводу не надо, неловкая получится шутка. Вот и вся политическая корректность, нехитрая, в сущности. Вам говорят: дамы, не сморкайтесь в занавески. И возмущаться в ответ — либеральный террор! фашизм! — было бы, наверное, не вполне адекватно.

### *любовь человека-слона*

Человек-слон у Линча не может спать лежа, как «все», и впервые вытягивается на постели, когда твердо решает умереть. Он хочет единожды уподобиться большинству —

желание, которое во всех смыслах самоубийственно. У Фасбиндера в фильме «Страх съедает душу» любовь немки-пенсионерки и молодого brutального алжирца теплится лишь до тех пор, пока их союз ненавистен обществу. Естественное привыкание окружающих к неординарной паре разрушает ее изнутри. Широко распространенное мнение, согласно которому меньшинства ищут унижения, неотделимого для них от блаженства, возникло не даром. Страстная мечта меньшинств быть как «все» или, по крайней мере, слыть как «все» и, с другой стороны, невозможность осуществления этого — сплошь и рядом оборачивается искренней убежденностью, что они лучше «всех». Простой пример — евреи или гомосексуалы: и те и другие простодушно записывают в свои ряды всех гениев человечества.

Но настаивание на собственной отверженности-избранности есть сугубая проблема меньшинств. Она очень существенна для человека-слона вообще, и когда он пребывает в любовном томлении — особенно. Но она не существенна для общества, которое с таким человеком имеет дело. Причуды томлений не должны волновать никого, кроме томящегося. Это понимали даже в Советском Союзе, и когда Юлий Райзман в пылу борьбы умеренного ханжества с тотальным мракобесием создал свой прогрессивный, то есть относительно вегетариан-

ский, фильм «А если это любовь?» и в ответ появилась открыто людоедская рецензия «А если это не любовь?», нашелся все-таки человек, задавший в печати напрашивающийся вопрос: «А даже если это не любовь?»

Все многообразные мании, самые тягостные и самые безвкусные, весь комплекс отверженности-избранности общества никак не касается, даже если это не любовь.

Интимное не относится к числу социальных феноменов, а значит, не подлежит суду общественной морали, что бы по этому поводу ни думало само общество.

В фильме «Человек-слон» — образцовом трактате о социальных связях — любовных связей нет: им там не может быть места.

### *смерть человека-слона*

Повторное унижение героя необходимо в картине Линча. Возвращая человека-слона к ужасающему прошлому и двигаясь вроде бы по одному и тому же кругу, режиссер проясняет главное в его отношениях с миром. Лицемерный светский восторг был существен для него не потому даже, что помогал жить. И издевательства ярмарки страшны не потому, что жить мешают. Они

«ЧЕЛОВЕК-СЛОН». 1980



страшны потому, что мешают умереть. Смерть для него возможна только в клинике, где люди света поспособствуют этому, невольно, разумеется, — оставив его в покое. По привычке отдав кесарю — кесарево, они даруют ему возможность воздать Богу — Богово. Равнодушный восторг окажется на редкость деликатным. Как известно, величайшая христианская святая Мария Египетская незримой силой была вытолкнута вон из храма и потом, по словам поэта, «в покаянье сорок лет жила в тоске и в пустыне завещанье написала на песке». Это — предельный образ черного монашества, великой веры, путь отречения от всего мирского, особенно ценимый церковной традицией, но не единственно возможный и даже не единственно благословенный. К тому же он мало подходит человеку урбанистической цивилизации: ему бежать некуда — диктат общества стал тотальным. Правила политической корректности появились вместе с необходимостью этот диктат смягчить — задача, вполне чуждая отечественным либералам, которые возделают гражданского общества как царства небесного, а не земного со всем его земным несовершенством. В отличие от них человек-слон живет в гражданском обществе — в узком пространстве между ярмаркой и театром. Из одного, дурного, социума он хочет вырваться в другой, хороший. Это, если угодно, пре-

дельный образ мирского, суетного пути, скромной, маленькой веры: наедине с собой герой Линча любит рассматривать нежный акварельный портрет матери или строить из картона готические соборы. Ему тепло, хорошо, уютно в клинике, он потому и стремится туда перед смертью. Он хочет уйти из мира с миром. И это получится, если никто не спугнет.

В начале фильма молодой ученый, пытаясь заставить своего пациента произносить звуки, по-детски складывая их в слова, вдруг слышит от него внятную, чистую, стройную речь — псалом Давида, который они еще не проходили. Откуда его знал человек-слон, как смог повторить такой сложный текст, не умея сказать простого? Наука, в которую безгранично верит ученый, на сей счет не дает ответа. Безблагодатная политическая корректность тоже. Но она, по крайней мере, не мешает его искать — потому что совершенно к нему равнодушна.

*р. с. россия — родина человека-слона*

Эстетствующая общественность, склонная публично преувеличивать собственные достоинства, в глубине души оценивает себя чрезмерно низко. Так, она убе-



«ЧЕЛОВЕК-СЛОН». 1980

ждена в том, что нечто, ей отчасти известное, на Западе уже всем приелось, — иначе как же можно было об этом узнать? Если здесь все говорят о Питере Гринуэе, значит, там он никому не нужен. Прослышав что-то про политическую корректность, прогрессивные газетчики решили, что она, разумеется, вышла из моды. К тому же, как известно, глупость хулы менее заметна, чем глупость похвалы, и всегда на всякий случай лучше дать простор собственному высокомерию. Очевидность этих построений, вдохновивших общественность на борьбу с политической корректностью, просто обескураживает. Те или иные правила поведения со временем, конечно, меняются: когда-то говорили «нигер», потом — «негр», потом — «черный», сейчас политически корректен «афроамериканец». Наверное, и это продержится недолго, но очевидно, что «нигер» вместо него не возникнет. Тенденция понятна. И длится эта мода два века — ровно столько, сколько существует гражданское общество.

Западная любовь к меньшинствам, наверное, истерична, но она, по крайней мере, последовательна. Гражданское общество начинается с признания того факта, что мир дан человеку в отдельности вещей и явлений. Множественность, принципиально не сводимая к чему-то общему, есть такое же неотъемлемое свойство

несовершенной земной юдоли, как смена времен года. Чаяние тотального гражданского общества — вообще-то главная российская беда. Это и есть общинное сознание, для которого нет ни большинства, ни меньшинства: все заведомо примиряется в сокрушительном соборном порыве, в дружном колхозном строительстве.

Борцы с политической корректностью из числа граждански озабоченных предъявляют еще два довода. Один взывает к современности, другой — к истории. Защита прав меньшинств — чушь собачья перед лицом Зюганова, полагают они. Зря полагают. Зюганов плох только тем, что не признает прав меньшинств, все остальное, включая национализацию, коллективизацию и культурную революцию, — простой результат этого главного свойства. Коммунист, не коммунист Зюганов — это мелкие подробности. Он — общинник. Будь иначе, Зюганов звался бы Квасневским и был бы нежным и румяным.

Второй довод, так сказать, культурологический. Россия с ее глобальностью и всемирностью, с ее безоглядностью и бескрайними просторами не умеет все методично разделять и тем паче разумно лицемерить. Русскому человеку мир дан в совокупности вещей и явлений, и чаяние заветного всепронизывающего единства проходит через всю отечественную историю. Русский че-

ловек может призвать милость к падшим, но это от широты души, а не из цивилизованного расчета. Но Пушкин, призвавший милость к падшим, написал «Медного всадника». И Евгений бедный, бормочущий «ужо тебе» всепронизывающему единству, — первый русский человек-слон, а сама поэма — декларативный образчик европейского лицемерия, как ее ни трактуй: в любом случае трагедия Евгения не отменяет гимна Петербургу, как сам гимн не умаляет ужаса наводнения. «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия» и «Тут же хладный труп его похоронили ради бога» разделены самым методичным образом: словно речь идет не об одном и том же месте. В конце концов, отечественная традиция богаче, чем думают ее ревнители, и каждый в ней может обрести свое: кто — маршала Жукова, кто — генерала Власова, кто — Игоря Талькова с Иоанном Кронштадтским, а кто — Пушкина А. С.

василий степанов

## и кровь отворяют

«Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вообще нет никакого правдоподобия», — написал Николай Васильевич Гоголь в «Носе». «Мы живем в странном мире, Сэнди», — как будто согласился с русским классиком 150 лет спустя Дэвид Линч в «Синем бархате». Не знаю, сильно ли удивился найденному уху учащийся старших классов Джеффри Бомон, но от обнаруженного в буханке домашнего хлеба носа брадобрей Иван Яковлевич был в изумлении такой силы, что тут же поспешил скрыть преступление от посторонних глаз. (Глаза же повсюду: взгляд, как слух и обоняние, пожалуй, тоже иногда отделяется от человека, чтобы побродить по свету, — этот феномен хорошо знаком кинозрителю.)  
Первое, что стоит отметить: налицо два принципиально различных модуса поведения — русский работник

A black and white photograph of a man with dark hair, wearing a dark suit jacket over a light-colored collared shirt. He is looking down and to the right with a serious expression. The background is a field of tall grass or reeds, with some blades in the foreground framing the man's face.

«синий бархат». 1986

сферы обслуживания взялся за чувствительный орган и поспешил от него избавиться, чтобы не связываться с государством; американский школьник, напротив, тут же отнес его в полицию для дальнейших разъяснений компетентных органов. Рациональное поведение в иррациональной ситуации — вот что отличает американца от русского, так, наверное, можно было бы подумать. Но нет — ведь попробуй разберись, где тут разумная позиция.

Я все-таки не случайно приплел Гоголя\* Кажется, путешествия носа, отделившегося от коллежского асессора, нырнувшего в стылые весенние невские воды и вынырнувшего обновленным, и приключения уха, прилепившегося к Джеффри Бомону (опрятно одетому любителю совать свой нос в чужие дела), связаны той невидимой нитью, из которой сплетена великая сеть для ловли историй в океане трансцендентной медитации. Встречи с ухом и носом — сами по себе как сеанс духовной жизни, погружение в небытие с шансом заглянуть внутрь или выглянуть наружу (направление не очень важно,

\*

Линч и Гоголь не то чтобы на короткой ноге, но сам режиссер признавал знакомство с сочинениями писателя уже в связи с «Головой-ластиком» (другим его источником абсурдного вдохновения тогда числился Франц Кафка). — Примеч. авт.

хотя и существенно, — нос тянет тебя за собой, а ухо тянет в себя). Но прежде курса важен сам факт движения к удивлению и чуду — «Чепуха совершенная делается на свете, это странный мир, Сэнди», — что там за белым забором общепринятых представлений, за занавесом из синего бархата, который отделяет фильм от зрителя?

Четвертый большой фильм Линча — из намоленных удач. Что называется, краеугольный камень его Черного Вигвама. Четвертый черновик сценария был принят в производство Дино Де Лаурентисом, несмотря на фиаско «Дюны», и первоначально предполагал хронометраж в четыре с лишним часа. Автора прямо тянуло к сериалу, от «Синего бархата» дорога вела в «Твин-Пикс», и можно представить себе, как уроженец города лесорубов Ламбертон Джеффри Бомон оканчивает школу и, взяв позывной «Купер», отправляется к другой лесопилке — искать малиновку. Отправными точками для создания «Синего бархата» стали два образа. Первый — образ героя, тайно наблюдающего за обнаженной женщиной. Детским воспоминанием о голой девушке, бродящей по газонам родной Шошони-авеню, Линч позднее делился с биографами. Второй образ — ухо, которое становится порталом в иное измерение. Тут, отклоняясь чуть в сторону, стоит сказать, что



«синий бархат». 1986



путешествия ушной раковины во времени и пространстве «Синего бархата» напоминают позднейшие перемещения авиационной турбины в очевидном оммаже Ричарда Келли «Донни Дарко». Неспроста время действия обоих фильмов — вторая половина 1980-х, в которых школьники разбираются с желаниями юности, которые тянут их в бездны взрослой жизни, и вспаривают не такую уж и плотную ткань реальности.

Ухо и глаз (все-таки фильм — это аудиовизуальное произведение) развертывают перед нами драму чувств, в которой немалую роль играют и другие инструменты восприятия. Обоняние. Вспомните, как Фрэнк Бут в исполнении Денниса Хоппера прилипает к дыхательной маске с амилнитритом. Вкус. Боже, сколько тут споров о сортах самого обычного светлого пива! *Heineken* или *Pabst*? Целая социальная теория вырастает из оттенков пивного послевкусия. И, конечно, осязание. Стоит отодвинуть синий бархат, и вот мы в темном королевстве секса и насилия. Пальцы ложатся на обнаженную кожу, пальцы бессильно перебирают жалюзи в шкафу. Пальцам, конечно, больше доверия, чем слуху и зрению. Кино постоянно обманывает: «Вы видите, но не слышите... Вы слышите, но не то, что видите», — это типичные для Линча парадоксы. Он уже в «Синем бархате» проворачивает музыкальный аттракцион из «Малхолланд

Драйва» — когда *In Dreams* Роя Орбисона поют в подвесной фонарь автомеханика. А ближе к финалу делает фокус с рацией под кроватью важной частью сюжета — Бут слышит шум, но это не значит, что в укрытии есть Джеффри.

Взбудораженная, гротескная чувственность фильма производила неоднозначное впечатление на первых посетителей линчевского мира. Они еще не знали, на что действительно способен этот приятный человек в пиджаке и белой рубашке. Говорят, собравшимся на тестовый показ «Синего бархата» студия обещала кино про летчиков («Топ Ган» Тони Скотта), и некоторые из пришедших, поняв, что продюсеры оставили на потом не только самолеты, но и девушек, после просмотра всерьез желали расправиться с режиссером. В мире киноиндустрии середины 1980-х, валово-картонной, примитивизирующей сексуальность как предмет массового спроса (если мало упоминания «Топ Гана», то посмотрите на бондаж и жалюзи в вариации «9½ недель»), «Синий бархат» выглядел не столько даже непристойно и эпатажно, сколько тревожно, — слишком уж откровенно обналичивая товарно-денежную природу сексуального обмена. Роджер Эберт стремительно отгородился от фильма штакетником рассудительности. Мол, что страшнее: отшлепать кого-то в сексуальном

порыве (ведь с кем не бывает) или смотреть из шкафа, как это делают другие? А Полин Кейл, напротив, поделилась с читателями желанием пересмотреть фильм, возникшем сразу на выходе из кинозала. Монашки из католической школы, которую оканчивала в Риме Изабелла Росселлини, дозвонились до воспитанницы, чтобы напомнить о себе и сказать: теперь, после увиденного, они молятся за нее денно и нощно.

Но помнила ли о сестрах сама Росселлини, вытаскивавшая по воле Линча на экран свой личный травматический сексуальный опыт (сценарий живо напомнил ей о всех пережитых эпизодах харассмента)? Или в пространстве кино ее героиня просто жила текущим моментом, без прошлого и будущего, в беспамятстве психофуги? Позднее маркетологи, продвигающие линчевское кино, не раз будут ссылаться на реалии диссоциативного расстройства. Что ж, беспамятство, наверное, не самая дурная вещь. Особенно если есть, что забывать. Особенно в мире, где, как в супермаркете, можно найти себе увлечения на любой вкус. Где есть и *Pabst*, и *Heineken*, и амилнитрит, и Рой Орбисон. И можно, пожалуй, прочитать историю «Синего бархата» как сеанс гипноза, в ходе которого герой Кайла Маклахлена по спирали проваливается в ухо, чтобы вспомнить кое-что страшное о самом себе —



«синий бархат». 1986



снова пережить свою первосцену, и соединиться с Лаем-Бутом, который неспроста говорит мальчишке:

«Ты — как я».

Психоаналитические трактовки фильма прозрачны, но ими он не исчерпывается. И Линчу их конкретики явно недостаточно. Ему важно, что в этом мире всё не на своем месте. Гоголю, заметим, тоже: нос-Эдип вдруг вспомнил, что есть на свете майор Ковалёв, и вернулся на прежнее место, но можем ли мы быть уверены, что он там действительно есть, когда Лора Палмер умерла и в то же время жива? Голос не соответствует картинке, ухо путешествует по свету. Рот можно нарисовать на лице красной помадой, но рот ли это? Здесь все перепуталось. Даже расследование закончилось прежде, чем Джеффри за него взялся, ведь папа малышки Сэнди его ясно предупреждал. Можно ли вернуть одежду Дороти, когда из клюва давно мертвой малиновки в финале выглядывает слишком живой жук? Долго ли продержится ухо Джеффри там, где оно сейчас? Расщепленность времени и героев для Линча — всегда признак тьмы и ее деяний. У зла всегда множество обличий, вспомните текучие метаморфозы «Твин-Пикс» и раздваивающегося агента Купера, который потерялся в складках времени не в силах заглянуть за другой занавес — красный.

В «Синем бархате» о несносной раздробленности пространства пока еще говорится прямо. У Фрэнка Бута есть маска, анекдотический «хорошо одетый человек» с нелепым париком и усами, его нетрудно узнать. Но узнать Фрэнка не значит предотвратить самое страшное — заражение злом, которое он несет. Судя по своре, которая окружает Фрэнка, это эпидемия, вирус, путешествующий из тела в тело. Похожим вирусом в интерпретации Линча кажется и любовь; ей также свойственна двойственная природа, обрекающая ее принимать самые разные облики. Чистое, практически детское чувство к Сэнди (блондинка Дёрн по-хичкоковски антонимична героине Росселлини) уживается в Джеффри со смертоносным влечением к Дороти. Очевидно, изматывающая борьба этих двух влечений будет преследовать его всю жизнь, несмотря на сиюминутную победу над Фрэнком, чья смерть, как отворенная вовремя цирюльником вена, позволяет выпустить дурную кровь. За умилительным эпилогом, где Дороти наконец может воссоединиться со своим малышом, маячит ужас: мальчик с пропеллером на шляпке — живое наследие зла совершенного Фрэнком. А небо, в которое упирается камера, отливает синим бархатом, что там, за этим занавесом?

василий корецкий

## МАЛИНОВКИ ЗАСЛЫШАВ ГОЛОСОК

Америка Дэвида Линча начинается у разбитого окна, с бетонного монолита фабричной стены, декорированной в стиле промышленного декаданса, ар-деко. С необитаемых меблированных комнат в том же стиле — не то офис, не то гостиница, не то зал тревожного ожидания. С труб и тусклого электрического света, со страшного ковра с гипнотическим орнаментом, с тяжелых, угнетающих фотографий локомотивов на стенах. Со следов бывшего американского величия, с городского упадка Филадельфии конца 1960-х, куда юный Линч приехал учиться — и сразу же полюбил эстетику распада и запустения, старые матрасы, торчащие из выбитых окон, скрепленные пластырем жалюзи, фриков, пьющих кофе в дайнерах, самые темные ночи на планете. Бордельный полусвет (о, эта темнота, так любимая Фрэн-

«синий бархат». 1986



ком из «Синего бархата»), серые двери, мертвенные интерьеры нечеловеческой гаммы, больше похожие на мебельный салон 1970-х или театральную сцену, украшенные сансевиериями, самыми страшными из комнатных растений: пятнистые, жесткие ремни листьев, растущие прямо из земли, безо всякого стебля и цветов, больше похожие на пластиковую модель, чем на что-то живое.

Но стоит выйти из темной комнаты на свет — и время закружится, а хайвей с желтой разметкой поведет куда надо — на северо-запад, в штат Вашингтон, в страну лесов и лесорубов, белых изгородей и тенистых улиц с уютными, словно кремовыми, домиками, цветниками и малиновками. В страну больших машин с откидным верхом, розовой ангоры, юбок колокольчиком и заливистого рокабилли. То ли 1980-е, то ли 1950-е, а точнее сказать, эпоха Рейгана, политика-актера, одной ногой стоявшего как раз в идеалистическом конформизме бэби-бума, а другой — в потребительском цинизме бума экономического. Это страна добрых волшебниц и храбрых моряков, одна сплошная иллюстрация к детским книжкам о приключениях любопытных мальчиков и девочек. Том Соьер идет по следу индейца Джо, Нэнси Дрю раскрывает секрет красных туфелек — а юные Джеффри Бомон («Синий бархат») и Дайан

Селвин («Малхолланд Драйв») идут навстречу «интересному опыту» и расследуют тайны синего цвета. Это детство — детство самого Линча, сына лесотехника, воспитанного в ровно таких же идиллических городках Северо-Запада (трактовка Джеффри Бомона как *alter ego* режиссера стала общим местом в критике Линча): бесконечные семейные обеды и вечный обломовский дневной сон, синее небо, резиновые уточки в бассейне, алые цветы, вишневые деревья... Но если присмотреться к вишням, глазу ребенка открывался другой, темный мир. Капли темной смолы выступали на стволах, а вокруг них суетились и увязали в липкой субстанции десятки красных, хищных муравьев. Да, наверное, было и еще что-то кроме муравьев: картины Линча-художника — это вскрытый, словно хирургической пилой, мир детских кошмаров, мир, запятнанный тьмой взрослой жизни — грубой, странной, тревожной в своей непонятности. Окурки и волосы, блюющие человечки, хромой жираф, веселые огоньки зажженных спичек. В холст, как в память, впечатаны фразы, подслушанные у взрослых. «Тут делать нечего, давай отсюда». «Переключи канал, говнюк». Даже не хочется представлять, кто и при каких обстоятельствах произнес эти слова. Стоит только колупнуть белую краску изгороди — и упорхнут малиновки, ночь опустится на ельник, а на

«синий бархат». 1986



обочине дороги из желтого кирпича («Волшебник страны Оз» — неиссякаемый источник аллюзий для Линча «золотого периода») заполыхают перевернувшиеся автомобили: кровь течет на уже черную траву и рука умирающей девушки тянется к помаде. За кулисами одноэтажного рая, как насекомые под ровным ковром газона, заворачиваются опереточные злодеи в кожаных пиджаках, выползут толстяки и складчатые, словно с полотен Айвена Олбрайта, толстухи, феи превратятся в красных карликов, баллады Элвиса — в спид-метал, бревенчатая избушка лесника станет подпольным секс-клубом для молодцов-лесорубов, а юный сыщик — извращенцем-вуайером. Американская готика, отлитая в дешевом пластике и поставленная на комод, как сувенир с семейной поездки на каникулы. Фигурки в ассортименте: королева класса под кокаином, блондинка в опасности, злодей в ковбойской шляпе (примечательно, что перверта Фрэнка в «Синем бархате» играет Деннис Хоппер, не только актер с инферно в резюме, но и художник, рисующий совершенно линчевские интерьеры), мафиози с интересами в Голливуде, папочка-оборотень. Эти мелкие бесы — такая же неотъемлемая часть американского ландшафта, как нуар по телевизору — неотъемлемая часть тихого семейного вечера середины 1980-х (смотри «Синий бархат»).

Чья-то рука с кольцом заполняет крупный план, чьи-то ноги неумолимо считают ступеньки лестницы, ведущей в спальню... мама и тетя Барбара, обе в халатах с кружавчиками, прильнули к экрану.

И все же этот мир романтических влюбленных и бо-родачей из снов, отставных актрис и мертвых школьниц, светлых дайнеров с курящими официантками и темных клубов с роковыми певицами, пиджаков из змеиной кожи и фей, которые являются матросам хайвея в мареве над раскаленным асфальтом, — не просто страна литературных героев. Критик Хоberman когда-то назвал «Малхолланд Драйв» «самым детальным костюмно-историческим фильмом о Лос-Анджелесе со времен „Китайского квартала“ — с одной лишь разницей: это кино про наше время». Так же и все прочие триллеры Линча — точный и детальный портрет времени и жизни, настолько же гротескной, насколько и настоящей. Да-да, все это существует взаправду и подробно задокументировано в амбициозном, равном по размаху знаменитой фотосерии Роберта Франка «Американцы», проекте Линча, веб-сериале «Проект „Интервью“» (121 эпизод!). В нем — спокойно и буднично, с гордостью за свою судьбу — обычные люди говорят о своих мечтах и видениях, детстве и будущем. Простая женщина из Марфы, сидя на продуваемом тexasски-

ми ветрами пустыре (конечно же, ночью), рассказывает, как бросила пить и вышла замуж за человека без лица из собственных снов. Веселый блондин с архетипической внешностью мормона, едва ли не подпрыгивая на гостиничной кровати, взахлеб объясняет, почему он участвует в оргиях и сколько еще неведомых дорожек собирается исходить. Эти типы и населяют Америку Линча, страну, в которой все в конце концов подчиняется старомодной до тошноты логике назидательной сказки и все — не то, чем кажется; страну, где странное всегда идет за руку с самым банальным; страну, стоящую на двух столпах — TV и BBQ и знающую только три сорта пива — *Heineken* для богемы, *Budweiser* для хороших людей и *Pabst Blue Ribbon* — еще не для хипстеров, но для сил Зла. И верится мне, что в этой стране даже у простого пенсионера Стрейта, едущего на газонкосилке из Айовы к брату в Висконсин, есть не только двойник-прототип, но свой складной Черный Вигвам, свой незнакомец из снов, своя голубая роза, своя непростая история.

михаил шукин

## «мертвые души» уездной америки

Америка — край двойственный, двусмысленный, противоречивый. Малоэтажные лаковые домики вдоль шоссе и исполинские черно-белые небоскребы Манхэттена, бутик *Jimmy Choо* на Пятой авеню и кочующая по долине Коннектикута автолавка, блистательная премьера на Бродвее и скромный выпускной вечер в колледже Амхёрста. Изысканный Натаниэль Готорн и хулиган Уолт Уитмен, аристократ Орсон Уэллс и маргинал Джим Джармуш. И нам ли, русским, этого не понять? Все это нам слишком хорошо знакомо. Может быть, именно поэтому многосерийный фильм Дэвида Линча (знак зодиака — Водолей) «Твин-Пикс» в постсоветской России стал символом не то чтобы новой жизни, но последующей, как бы внезапной, жизни после всего.

A black and white photograph of a woman with dark, curly hair lying in a hospital bed. Her eyes are closed, and she has a somber expression. Her face is covered in numerous small, dark spots, likely medical markers or tattoos. She is wearing a white hospital gown. The background is a light-colored, textured fabric, possibly a hospital sheet or blanket.

«ТВИН-ПИКС». 1990—1991

Сам Линч, на первый взгляд брезгующий пресловутой «повесткой», режиссер кино сновидческого и гипнотического, в котором символ важнее события, а подтекст — контекста, в действительности тонко чувствует, что происходит с миром. Он говорит о ксенофобии и о политико-экономической экспансии, о ядерном противостоянии и о гибнущей от мусора планете, об автомобильных пробках и о домашнем насилии, о повседневном стрессе и о безгеройном времени; о человеке, бесконечно дробящемся на роли и образы, потерянном в потоке правды и лжи, придавленном историей, государством, соплеменниками, наконец, собой; человеку, который стоит один на один с трещащей по швам внутренней империей. Только для своих «простых историй» режиссер изобретает собственный язык и оптику — не социальную, а экзистенциальную, не реалистическую, а мифологическую. И эта линчевская оптика — всегда в противовес, поперек общепринятой. В 1981 году Линч был номинирован на «Оскар» за фильм «Человек-слон» как режиссер и автор сценария (вместе с Эриком Бергреном и Кристофером Де Вором), однако премию получили Роберт Редфорд и Элвин Сарджент за картину «Обыкновенные люди». Вероятно, история человека необыкновенного и отдельного, заброшенного в жестокую и невыносимо ми-

лую викторианскую Англию, показалась академикам слишком непонятной и странной — не то «Набережной туманов» Карне, не то «Орфеем» Кокто, не то «В прошлом году в Мариенбаде» Рене, не то и вовсе немецким экспрессионизмом. Но Линчу недостаточно сюрреалистических фантазий или экзальтированного актерства — они слишком условны. Его игра со зрителем тоньше и непредсказуемей, потому что грань между реальностью и фантазией (как между жизнью и смертью) — не просто тонка, но стерта. И для такой игры Линчу нужен простор, размах, масштаб: так в середине 1980-х режиссер задумал большое полотно — *mystery-horror serial drama*, как сказали бы в американской широковещательной компании ABC, или «многосерийный художественный телефильм», по выражению РГТРК «Останкино», которая показывала картину у нас спустя три года после премьеры в США.

Соавтором Линча стал Марк Фрост (знак зодиака — Стрелец) — помимо прочего, талантливый писатель, в том числе выпустивший несколько книг об игре в гольф, в которых опытный взгляд спортсмена сочетается с мастерством рассказчика. Соратники долго и воодушевленно объяснили руководству канала свою задумку: по легенде, Фрост поведал о нетривиальном детективном расследовании и лихо закрученном сю-

«ТВИН-ПИКС». 1990–1991





жете, а Линч ошарашил телена начальников, нараспев читая «И ветер колышет деревья» и перебирая в воздухе пальцами, чтобы изобразить непогоду в лесной чаще. Так начинался «Твин-Пикс» — философская поэма об американском менталитете во всей его противоречивости; энциклопедия американской жизни, каталог Нового Света, где при этом не потеряна в многоголосице и пестроте ни одна конкретная личность, будь то «маленький человек» или «герой нашего времени». Герой Линча — всегда голос из хора, гость на пиру Бога, которому обязательно найдется место, кем бы он ни был; не все вместе, но каждый по отдельности творит Историю, ловит свою большую рыбу, подобно героям Толстого и Хемингуэя.

Картина вышла, когда была уже разрушена Берлинская стена, вступил в должность Джордж Буш-старший, Роберт Тэппэн Моррис создал первого компьютерного червя, над восточным побережьем США прогремел ураган «Хьюго», в свой шестой полет отправился шаттл «Атлантис», был злодейски разграблен Музей Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне и открыт первый *McDonald's* в Москве, а маленький уездный город Твин-Пикс, что на северо-западе штата Вашингтон, совсем рядом с канадской границей, все стоял. Или не стоял. Может, никакого уездного городка и не было.

При въезде в Твин-Пикс у вас за спиной останутся две заснеженные горные вершины, а встретят вас пихты Дугласа, они же псевдотсуги Мензиса — вечнозеленые деревья из семейства сосновых, названные одним шотландским биологом и переоткрытые другим ученым-натуралистом. Двойственность очевидна, и дальше она будет только множиться, шириться, углубляться и усугубляться, пока не лопнет. Или пока Дэвид Линч, выдержав 25-летнюю паузу, не вернется к картине, чтобы снять третий сезон.

В Твин-Пиксе мы осваиваемся постепенно, как дети во взрослом мире. Попасты в город, вроде бы открытый, кажется, несложно: здесь нет режимного предприятия, разве что лесопилка, или тайного правительственного учреждения, даром что Гарланд Бриггс (Дэвис Дон Синклер, Лев), майор ВВС США, участник проекта «Голубая книга», тоже здесь обитает. На табличке у городской границы указано количество жителей — не приблизительно, а с точностью до одного — 51201. И этот один — именно вы. Минус убитая школьница Лора Палмер (Шерил Ли, Телец) плюс детектив, расследующий ее убийство, Дейл Купер (Кайл Маклахлен, Рыбы). Да, в Твин-Пикс нельзя приехать ни с того ни с сего — нужен повод: здесь можно очутиться или оказаться, во всех сокровенных смыслах этих глаго-



«ТВИН-ПЕКС». 1990–1991

лов. А если в этот городок кто и возвращается, то в новом амплуа, изрядно изменившись; сюда отправляются двойники, маски, пересмешники. Вот и Мэдди Фергюсон, двоюродная сестра убитой Лоры, похожая на нее как две капли воды, приехав на похороны, больше не покинет дом безутешных Палмеров, а притворившаяся мертвой после пожара совладелица лесопилки Кэтрин Мартелл (Пайпер Лори, Водолей) вынуждена переодеться в японского дельца Тоджамуру, чтобы вновь принять участие в жизни провинциального городка.

Дейл Купер — предусмотрительно выбранный режиссером проводник по Твин-Пиксу: он, как и зритель, тоже здесь впервые. К тому же он визионер, как Данте, бесстрашный и меланхоличный, как Дон Кихот, он сочувственник, как рассказчик «Путешествия из Петербурга в Москву», странник и джентльмен, как Тристрам Шенди, ловец прекрасных и, к несчастью, мертвых душ, как Чичиков или Холден Колфилд. Купер — путешественник из путешественников.

Не случайно в «Огонь, иди за мной» глава регионального отдела ФБР Гордон Коул, которого сыграл сам Линч, в расследовании убийства Терезы Бэнкс (Памела Гидли, Близнецы) сделал ставку именно на этого агента: ни смекалистый Честер Дезмонд (Крис Айзек, Рак), хоть

и однофамилец голливудской дивы Нормы Дезмонд из любимого Линчем «Сансет-бульвара», ни его простодушный напарник Сэм Стэнли (Кифер Сазерленд, Стрелец), ни даже знающий что-то о Черном Вигваме Филипп Джеффрис (Дэвид Боуи, Козерог) и в подметки ему не годятся. Под ноготь Терезы Бэнкс убийца засунул напечатанную на клочке бумаги букву. Узнав о смерти Лоры Палмер, Гордон Коул предполагает, что эти убийства связаны, и позднее это подтверждается: похожая буква нашлась и под ногтем у Лоры. Как же он догадался? Две очень непохожие друг на друга девушки, разные города и обстоятельства. Кто способен вытащить на белый свет всю подноготную? У Коула, как и у Купера, свой метод ведения следствия — иррациональный. Так, на третий день расследования убийства Лоры Палмер Купер придумывает странную игру: кидать камнями по бутылкам, называя имена подозреваемых, и глядеть в оба, какая упадет, какая треснет. Интуиция, приметы, сны, гадания и предсказания гораздо важнее, чем реальные факты. Детектив беседует с духами, которые приходят из потустороннего мира, чтобы дать подсказку. Да что там духи, сама Лора Палмер во сне называет Куперу имя своего убийцы. Конечно, Дейл Купер — герой романтический. Он свободно себя чувствует и в реальном мире, и в поту-

стороннем. Он почти на короткой ноге с Человеком Из Другого Места (Майкл Дж. Андерсон, Скорпион) и Великаном (Карел Стрэйкен, Лев); также быстро он становится своим и в Твин-Пиксе. Несколько дней с шерифом Гарри С. Труменом (Майкл Онткин, Водолей) и его командой, и вот Купер, хоть и чужак, но уже посвящен в рыцари ордена «Парни из читальни» — подпольной организации, которая ради благородного дела готова пренебречь формальностями закона.

Населен Твин-Пикс героями парадоксальными: с одной стороны, они рядовые представители американского общества, архетипы, каким-то ветром занесенные со страниц классической литературы, с другой — все они незаурядны, сплошь чудачки со своими страстями и тайнами.

Вот рыцарь без страха и упрека Джеймс Хёрли (Джеймс Маршалл, Козерог), сдержанный и преданный, мчит на своем железном коне в темноту. Он влюблен в Лору и готов на все, чтобы ее спасти. Он так не похож на ее бойфренда, заносчивого нахала Бобби Бриггса (Дэна Эшбрук, Близнецы), для которого Лора — лишь выгодная партия, блестящий эскорт (как тут не позавидовать, если твоя спутница — первая красавица города, примерная отличница, знаменитая своим великодушием и милосердием?). Но не тут-то было: выясняется, что

Джеймс влюблен вовсе не в Лору, а в ее подругу, Донну Хейворд (Лара Флинн Бойл, Овен). А может, и не в Донну — в духовных поисках Джеймс отправляется в мотоциклетное паломничество, и вот он уже в постели Эвелин Марш (Аннет Маккарти, Овен) — состоятельной дамы, сносящей побои от мужа и задумавшей хитрый план, как укокошить благоверного. Наверное, Джеймс Хёрли никакой и не рыцарь — он просто выбрал образ смазливового юнца, чтобы утолить страсть к женщинам и переменам.

Или вот Люси Моран (Кимми Робертсон, Стрелец) — чудная помощница шерифа Трумена; никто так безукоризненно нежно, с изящной скрупулезностью и сентиментальным юморком не справился бы с канцелярией и бытом участка. Люси и Энди Бреннан (Гарри Гоаз, Козерог), застенчивый и чувствительный полицейский, которому и от вида крови-то плохо, — образцовая пара: герои античных идиллий и пасторалей, старосветские помещики, души не чающие друг в друге. Но тут выясняется, что в минуту непонятной тревоги Люси изменила Энди с щеголеватым хлыщом Ричардом Тримейном (Ян Бьюкенен, Близнецы), продавцом из универмага Хорна; и не просто изменила, но зачала во чреве дитя, сама не зная, от кого из этих двух очень разных мужчин, ничего не смыслящих в отцовстве.

«ТВИН-ПИКС». 1990–1991



Да, «выясняется», «получается», «выходит на свет» — это все про события картины: тайны, тщательно скрываемые, секреты, самые жуткие, зловещие скелеты в дубовых шкафах за семью печатями. Все исподтишка, за закрытыми дверями, под спудом, чтобы никто не подкопался и чтобы все — шито-крыто.

Линч рассказывает о жителях Твин-Пикса в жанре семейной хроники (как не вспомнить о «Будденброках» или даже о «Господах Головлёвых»). Твин-Пикс — город больших семей, кланов, фамилий — респектабельных и достопочтенных: творческие Палмеры, сердобольные Хейворды, предприимчивые Хорны, решительные и упорные Паккарды-Мартеллы, проникновенные Бриггсы, педантичные идеалисты Хёрли, честолюбивые Дженнингсы, неутомимые Джонсоны. Все они бережно хранят свой уклад и, кажется, живут «на беловик» — без промаха, без права на ошибку. К городу и миру они повернуты лучшей своей стороной — фешенебельными фасадами, комильфотными гостиными (по меркам провинциального городка — речь не о роскоши, не о европейской буржуазности, но о верности стилю). Они вежливы, гостеприимны, улыбчивы, сдержанны — полуулыбки и полуслезы, ни древнегреческих трагедий, ни африканских страстей — для непосвященных. Они плоть от плоти американцы, укорененные в национальной традиции.

Вот почему и в городке у них все ладно, все так: бар *Roadhouse*, в котором звучит волшебная музыка, спорят о запчастях и вечности завсегда и байкеры, секретничают и танцуют влюбленные; очаровательная закусочная *Double R*, в которой радушная хозяйка Норма Дженнингс (Пегги Липтон, Дева) предложит вам чертовски хороший кофе и такой вкусный вишневый пирог, что вы забудете о печалях и горестях, переполнявших ваше сердце; заправка Эда Хёрли (Эверет Макгилл, Скорпион), в которой все мигом чинится, ремонтируется, прилаживается; образец тонкого вкуса с «древесными нотками» — отель *Great Northern* с ненавязчивой услужливостью, благородными интерьерами и...

Так, да не так: за зваными ужинами или одинокими посиделками за пивом прячется нечто страшное, злое, неподвластное здравому смыслу. Этот контраст между внешним благополучием, уютной обыденностью, умиротворенностью, покоем и скрытыми за праздничной витриной ложью, мерзостью, низостью, грехом — одна из главных тем Линча.

Вентилятор на потолке в доме Палмеров — как пробка в бутылке с сорванной резьбой: он бесконечно прокручивается, не в силах довертеться, — на самом деле портал, через который бестелесное существо, воплощение вселенского зла проникает в человеческий мир. В кофей-



«ТВ И ПИКС» 1990-1991



нике у Пита Мартелла (Джек Нэнс, Стрелец) — сырая рыба. Дом Джонсонов — в вечной перестройке: грязноватый скрипящий пол, окна без стекол, затянутые пленкой. В семье Бриггсов не ладят консервативный отец и распущенный сын. Стоило Надин Хёрли (Уэнди Роби, Весы) смириться, что Эд, женившийся на ней на зло другой, прострелил ей глаз, и изобрести бесшумные карнизы, верх инженерной мысли, приспособление, призванное избавить от бытовых неурядиц и супружеской неверности, как ей приходится наглотаться таблеток, впасть в детство и полюбить мальчишку, который годится ей в сыновья. Донна Хейворд в поисках тайного дневника Лоры беззастенчиво вторгается в маленький и хрупкий мир Гарольда Смита (Ленни фон Долен, Козерог), который до смерти боится выходить на улицу; и вот — уголок с книгами и цветами варварски раскурочен, а юноша кончает самоубийством. Бенджамин Хорн (Ричард Беймер, Рыбы) одного за другим теряет деловых партнеров, казино-бордель *One Eyed Jack*, право на строительство загородного клуба *Ghostwood*, да что там — он едва не лишает невинности собственную дочь, переодетую в бубновую даму. Закусочная *Double R* забракована маститым ресторанным критиком и по совместительству родной матерью ее владелицы, Нормы, к которой (беда не приходит одна) возвращается из

тюрьмы не очень-то любимый муж-авантюрист. Горит синим пламенем лесопилка...

Тело Лоры Палмер, обнаруженное поутру на берегу, обернутое в полиэтилен, многое объясняет. Укутывать и прятать последствия злодеяний здесь, в Твин-Пиксе, — местный обычай.

Напрасно зритель, с неподдельным интересом наблюдающий за расследованием Купера, надеется получить ясный ответ (вкуче с убедительными доказательствами) на вопрос: «Кто убил Лору Палмер?» Даже сам Линч не сможет объясниться по этому поводу; режиссер ссорится с руководством телеканала, требующим выдать мировой общественности имя убийцы и душегуба. А ведь его не существует. «Лора Палмер мертва. И это мы ее убили», — так, чрезмерно торжественно, не без надрыва (свойственного, впрочем, этому североамериканскому поселению) скажет всякий обыкновенный горожанин. А потом добавит, словно кого-то цитируя, чтобы окончательно запутать: «Лора Палмер — это я».

Жители Твин-Пикса — все от мала до велика — становятся соучастниками даже не убийства, а какого-то другого преступления. Не мелкая пакость, не проступок, совершенный по незнанию или неосторожности, но большое зло, хотя мы и привыкли, что зло банально



**W19.75**

Discreet straight white couple desires to meet straight couples interested in B&O. She dominant & He's submissive. She's 40, He 38. She's 5'1", 120 lbs; He's 5'10", 210 lbs. Interested parties only. Please to phone, reply. Will travel.

**W19.768**

Martinsburg area couple, very attractive, seeking aggressively bi-sexual women. May be submissive to him. Novices in need of some one to teach and introduce them to others. He is 33, 6'1", 200 lbs; She 25, 5'4", 160 lbs. Will try new stuff, too.

«ТВИН-ПИКС», 1990 – 1991



и непритязательно. В Твин-Пиксе у него другая природа: оно расплывчато, неуловимо, аморфно; его невозможно до конца разглядеть, увидеть во весь рост — оно в рапиде или в стробоскопе; оно дребезжит, рябит, мерцает, зыблется. Исследуя это зло в себе или в других, человек будто бы пытается поймать изворотливое, прыткое насекомое — муху, осу, моль.

Зло обитает в хвойном лесу наших сомнений, в черном вигваме помыслов, в красной комнате бессознательного, куда мы приводим наших воображаемых недоброжелателей или воздыхателей, наших ненавидимых и любимых, презираемых и родных, — приводим, чтобы поговорить с глазу на глаз, испытать, проверить, добиться от них сокровенного и откровенного, а потом наносим всего несколько царапин, прячем букву под ноготь, пеленаем в полиэтилен.

Зло зовут Бобом. Он — фигура речи, перифраз, описательный оборот, придуманный для слова, которое нельзя произносить. На площадке сериала он был не приметным, но важным участником съемок: декоратор Фрэнк Силва (Скорпион) придумывал и строил пространство Твин-Пикса. С детских лет с Бобом был знаком Лиланд Палмер (Рэй Уайз, Лев), а потом и его дочь, Лора. Боб был тихим соседом, соглядатаем, собеседником, двойником, *alter ego*, хозяином. Он увеличивался

в размерах и наращивал силу, пока не стал всемогущим. Он снился, а потом, как вещее видение, сбывался в реальности. Он пританцовывал, и вскоре тело, научившись гибкости, уже плясало под его дудку. Он учил не бояться собственного голоса, и его подопечные начинали орать во все горло (крупные планы красной слюнявой глотки). Он фантазировал: как оседлать белого тигра, сделать из человека пешку, научить птицу говорить по-человечьи, пойти туда — не знаю куда. Боб нежно держал за руку, пока в человеке не просыпалась похоть; Боб был щедрым, и тогда его спутники становились алчными, неудержимыми, одержимыми. Боб не останавливался на достигнутом: ему был жизненно необходим скрежет зубов, сжимающих фишку из казино, зверская оргия, красочная и подробная картина ада. Боб не отпускал и после смерти.

Актеры, строившие с Линчем Твин-Пикс, как и их персонажи, тоже мазаны одним миром: они — как озорная компашка менестрелей, бродячая артель, причудливая семейка, банда. Что их связывает? Склонность к эксцентрике и любовь к гротеску: шутят они так, что становится страшно, а пугают — до колик в животе. Играют то по Станиславскому, то по Мейерхольду. Они не боятся показаться жалкими, некрасивыми, глупыми, кривыми; «невыгодный» ракурс их не тревожит. Они кричат

и смеются, дерутся и занимаются любовью, чарующе болтают о пустяках и многозначительно молчат о загадке, рассказанной им Линчем: звукопись имен, скрещивание судеб, предначертание звезд. Они — знаки зодиака линчевской астрологии.

Как стать настоящим твинпиксовцем (американцем, человеком)? Может быть, нужна гипертрофированная сентиментальность, комичная мелодраматичность? Так почтенный негодник Бенджамин Хорн в своем кабинете играет в солдатиков и в мельчайших подробностях реконструирует Гражданскую войну в США, реабилитируя южан, будто бы переписывает историю. Нет, Дейлу Куперу это не подходит. Дейлу Куперу необходима его собственная страшная тайна, выползающая из мрака на поверхность, сопричастность большому, неуловимому злу. И такой пыльный секрет находится: Уиндом Эрл (Кеннет Уэлш, Овен), бывший напарник Купера, незаурядный шахматист, блестящий интеллект, совершает побег из психиатрической клиники; он жаждет воздаяния, ведь когда-то наш специальный агент был влюблен в его жену Кэролайн. Эрл уже отправил на тот свет неверную и готовится к новому ходу.

Появление Дейла Купера в Твин-Пиксе, расследование убийства Лоры Палмер и последующие приключения, жизнь специального агента бок о бок с обитателями

этого городка — национальный миф, история человека, волею судеб оказавшегося в США, будь он европеец, приехавший в Новый Свет в поисках лучшей доли, или представитель коренных поселений, кое-как выживающий в резервации, или урожденный американец, вдруг оглянувшийся и еще толком не понимающий, какая страна его окружает, как он здесь очутился, кто он. А он — «детектив», ведущий свое экзистенциальное расследование. Что ж, Дейл Купер, кажется, приручил зло Черного Вигвама: в финальном эпизоде второго сезона Боб по-свойски смотрит на него из зеркала.

Однако тайны Твин-Пикса должны настояться, а зло — перевариться и перебродить. Гибель Лоры Палмер нарушила спокойствие провинциального городка, его цельность и герметичность, разомкнула окружность бытия. Пройдет 25 лет, и двойственность, к которой герои (да и зрители) вроде бы привыкли, эволюционирует, как отсеченная рука Филиппа «Майка» Джерарда (Аль Штробель, Водолей); мир станет еще сложнее, неоднозначнее и многодумнее. Купер будет блуждать коридорами красной комнаты, а его доппельгангер — злой близнец, антипод ангела-хранителя — в большом мире располнеет, заматереет, отрастит волосы, натянет кожанку, обзаведется поделеньниками. Он будет лукавить, взламывать электронные базы, убивать, уходить



«ТВИН-ПИКС». 1990 – 1991

от смерти, искать входы и выходы, путать и путаться. Появится у Купера и третье неуклюжее обличье — нелепый Даги Джонс, блаженный сотрудник страхового агентства *Lucky 7*. Не понимая, где причина, а где следствие в пространстве разорванных социальных связей («Это прошлое или будущее?» — спрашивает Майк в красной комнате), он будет порой впадать в оцепенение, невпопад повторять чужие, незнакомые слова, попадать впросак, вытворять номера, отчебучивать и фокусничать. Да и эта его нездешность, абсурдная наивность, не помешавшая ему, впрочем, жениться на красавице Джени-И (Наоми Уоттс, Весы) и народить сына Санни Джима (Пирс Гэнон, Лев), есть необходимое условие счастливого исхода: Даги замешкается — и ускользнет от смерти, замечтается — и сорвет куш, ткнет вилкой в розетку — и ничего ему не будет. Даги (уменьшительно-ласкательное от «Дуглас» — имя, которое носят те самые приветливые пихты на въезде в Твин-Пикс) — ловкая подделка, чтобы сбить со следа.

В третьем сезоне Купер будто гамельнский дудочник, крысолов. Чтобы вывести зло из Твин-Пикса — в Лас-Вегас, Южную Дакоту, Монтану, Нью-Йорк, Одессу, — нужно сродниться с ним, изучить основательно, дойти до дна. А еще встретиться с головой май-

ора Бриггса, вручить гангстерам чек на 30 000 000 долларов, к тому же Купер так давно не видел Дайану (Лора Дёрн, Водолей), верную соратницу, для которой он когда-то записывал на диктофон, как Лора Палмер для доктора Джакоби (Расс Тэмблин, Козерог), не то обыкновенные полицейские отчеты, не то зашифрованные послания бог знает о чем. Спустя четверть века наш специальный агент уже не тот. Ему всюду мерещится Лора Палмер; вот и в финальной серии третьего сезона тexasская официантка Кэрри Пейдж, как ни отмахивайся, напоминает ему убитую школьницу, которую он намерен отвезти в отчий дом. Может быть, не тот и Дэвид Линч. Но зло с добром по-прежнему играют в паре. И как тут не ошибиться, не спутать одно с другим.

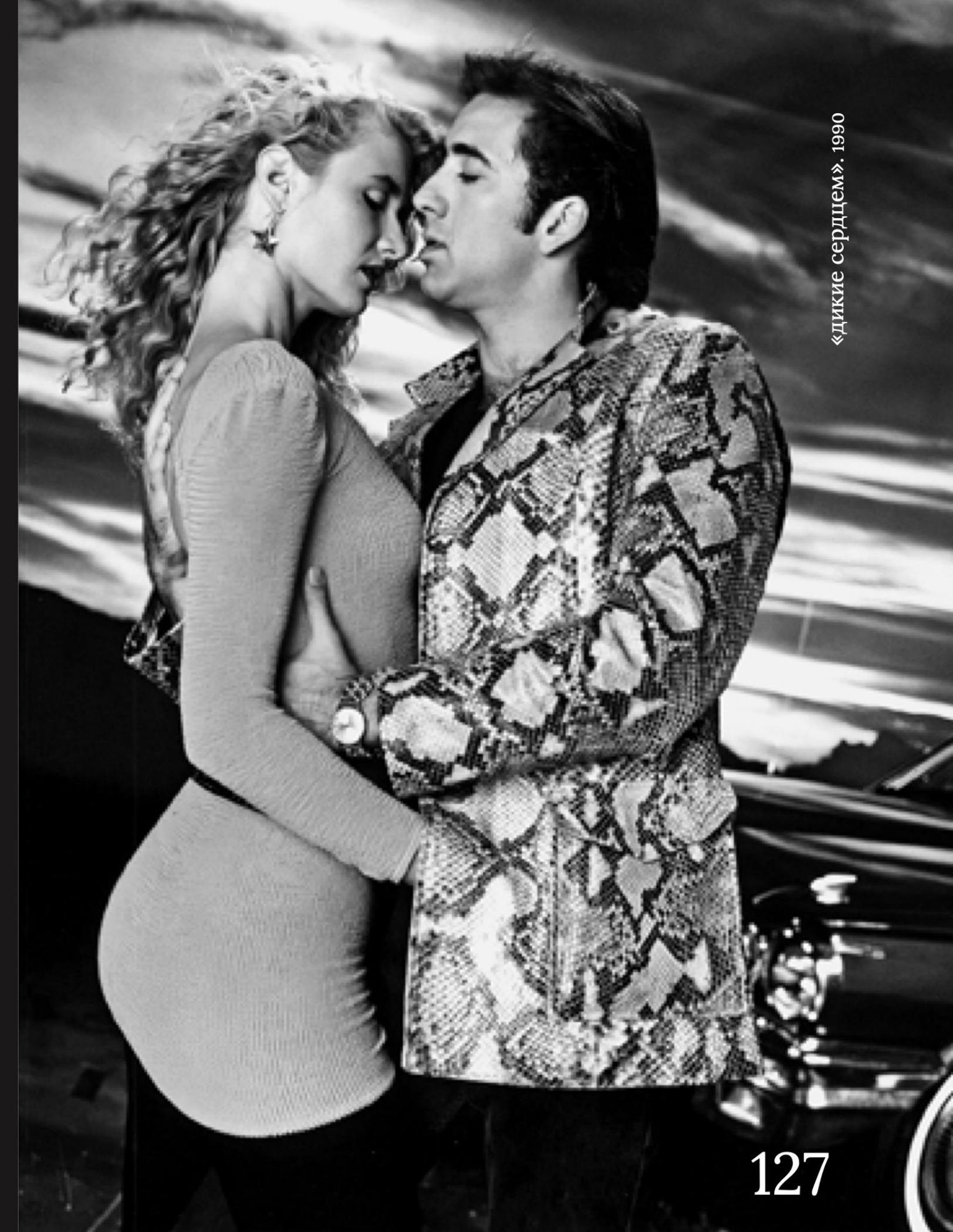
Оказавшись однажды в Твин-Пиксе, вы уже не сможете его покинуть. Раз уж умнице Куперу этого, как кажется, так и не удалось... Твин-Пикс — это ловушка, вы ведь уже попробовали самый вкусный кофе на свете, уже выкурили свою первую сигарету, уже присягнули на верность императору, переболели неизлечимой болезнью и, наверное, что-то знаете про мертвое тело на берегу.

михаил брашинский

## двойные страшилы дэвида линча

Во всеамериканском шоу Дэвид Линч выступает организатором зубодробительных поединков между «говорящими головами» кино и телевидения. По окончании нескончаемой мистери «Двойных вершин» (*Twain Peaks*), заставивших самого Горби гадать, кто убил бедняжку Лору, а заодно всерьез задуматься о конкурентах по части популярности в Штатах, Линч сделал новое потогонное и гомерическое триллер-сальто «Дикие сердцем».

«Дикие сердцем» — название обманчивое. Пока фильм и впрямь дикий, в нем не так уж много от сердца, скорее — от желудка или мозга. Зритель не успевает проглотить первый попкорн (куда уж тут вникать), а Николас Кейдж, экс-водила с лицом испытывавшего первый оргазм вундеркинда, уже размазывает по стенке чьи-то



«дикие сердцем». 1990

мозги. Так начинается бурная одиссея поисков мира в мире, чья столица, безусловно, называется Двойные Страшилы (*Twin Freaks*).

Вместе со своей возлюбленной Лулой (Лора Дёрн), перезревшей Лолитой эпохи Мадонны, Кейдж-Сэйлор удирает из покрытых оранжевым лаком когтей истеричной Лулиной мамыши, испепелившей, как явствует из флешбэков, собственного мужа. Чтобы избавиться от Сэйлора, она нанимает парочку поклонников-мафиози.

Вождеденные Двойные Страшилы располагаются на маршруте где-то между Южной Каролиной и Биг-Туна, штат Техас. Лула и Сэйлор бегут по фантастически бесстрастным южным ландшафтам сквозь галерею жутких знамений, внезапных приступов извращенного насилия и эксцентричной эротики. Уильям Дефо, разлучающий таки беглецов гнилозубый демон, венчает пирамиду безумного приключения. Будучи чем-то средним между Томом Уэйтсом и Джоном Уотерсом, змей Дефо царит на этом разбухающем пиршестве стиля, с блестящим неправдоподобием разыгранном звездами, в числе которых Гарри Дин Стэнтон, Криспин Гловер и Изабелла Росселлини. После всех кругов ада любовники соединяются и история подходит к концу, счастливому и сладкому, как пилюля витамина E.

Если это «сердце», то безжалостно умозрительное. Линч рассуждает о любви и страдании с холодным носом профессионального рекламиста, изредка согреваясь суперкрупными планами зажженных спичек. С его точки зрения, не только секс, но и извращения оздоровительны, как утренняя зарядка. В «Диких сердцем» он демонстрирует все свои мании, как если бы был Джоном Уотерсом, приобретшим утонченность и совершенство. Каждый третий кадр этой черной комедии, проходящей и по X, и по R категориям, исполнен бурного веселья. Но это всего лишь холодное и уклончивое остроумие пародии, доводящей конвульсивный стиль фильмов типа «Полуночный ковбой» до абсолютной бесчеловечности. Повод для смеха здесь... да что там! всё здесь повод для смеха. Ничто не свято для Линча, включая любовь, смерть, семью, Америку и его самого. Однако главная потеха наступает, когда фильм кончился. Отсмеявшись над тем, как искрометно Кейдж исполняет в финале элвисовский *Love Me Tender*, задайтесь вопросом в духе Линча: «Какого... нам показали?» Вы почувствуете себя оскорбленными. Вас оставили с пустыми руками и фальшивыми разгадками. «Весь мир дикий сердцем и странный снаружи», — говорит Лула, но если вы думаете, что она и есть *alter ego* Дэвида Линча, значит, вы посмотрели другую картину, и называлась она «Дикие ноги».





«дикие сердцем». 1990

Фокус в том, что, оседлав любимую тему — темную изнанку провинции, — уроженец Монтаны Линч запечатлел пустоты «пост всего» сознания. В «Диких сердцем» он скрепил идеологию, социальность, мораль и так далее легким блеском и заразной самоиронией, которых ему не доставало в предыдущих фильмах, в том числе и в «Синем бархате». Но (осторожней!) «Дикие сердцем» не обычная поточная продукция, 77% которой ни о чем, потому что режиссерам нечего сказать. Линчу есть, что сказать, но все, что он пытается сказать, это то, что сказать ему нечего.

О чем Линч действительно говорит, это о мифологии современного вакуума. «Дикие сердцем» задуманы художницей Патрицией Норрис и сняты оператором Фредериком Элмсом на фоне веками нетронутых пейзажей. Анджело Бадаламенти сопровождал их гулкой симфонией пустых звуков. Кроме того, фильм начинен пустым смехом, пустым сексом, пустым насилием и населен совершенно пустыми персонажами. Единственный, чей вакуум неокончателен, это сам Линч. В отличие от своих героев он поднаторел в культуре. Культура и есть Линчева Лула, невинная распутница и красotka, с которой он играет, которую обольщает и которой обольщается сам.

Что такое культура для оболтусов, вскормленных пластмассовыми сосцами *McDonald's* и телевикторинами? Не Орсон Уэллс, не Эзра Паунд, не Джон Кейдж и не Стравинский, но поверхность пространства между Элвисом и «Волшебником страны Оз». Элвис дважды присоединяется к Сэйлору в его захватывающих музыкальных признаниях. Злая Ведьма преследует влюбленных в сюрреалистических и мрачных видениях Лулы, а Глинда, Добрая Волшебница Юга, возвращает Сэйлора к его настоящей любви, которая и есть дом для путешественников в Линчланде.

«Дикие сердцем» едва ли станут любимым фильмом вице-президента США. И это плохо, потому что украшенный ныне каннской «Золотой ветвью» обломок желтого кирпича с кинодороги Линча пробивает дыры в наших никчемных мифах и идеалах, что, по Линчу, одно и то же. Ведь где-то на доньшке этой спиритуалистической снеси еще сохранился осадок старых добрых ценностей — счастья и свободы.

станислав ф. росточкий

## если надо объяснять

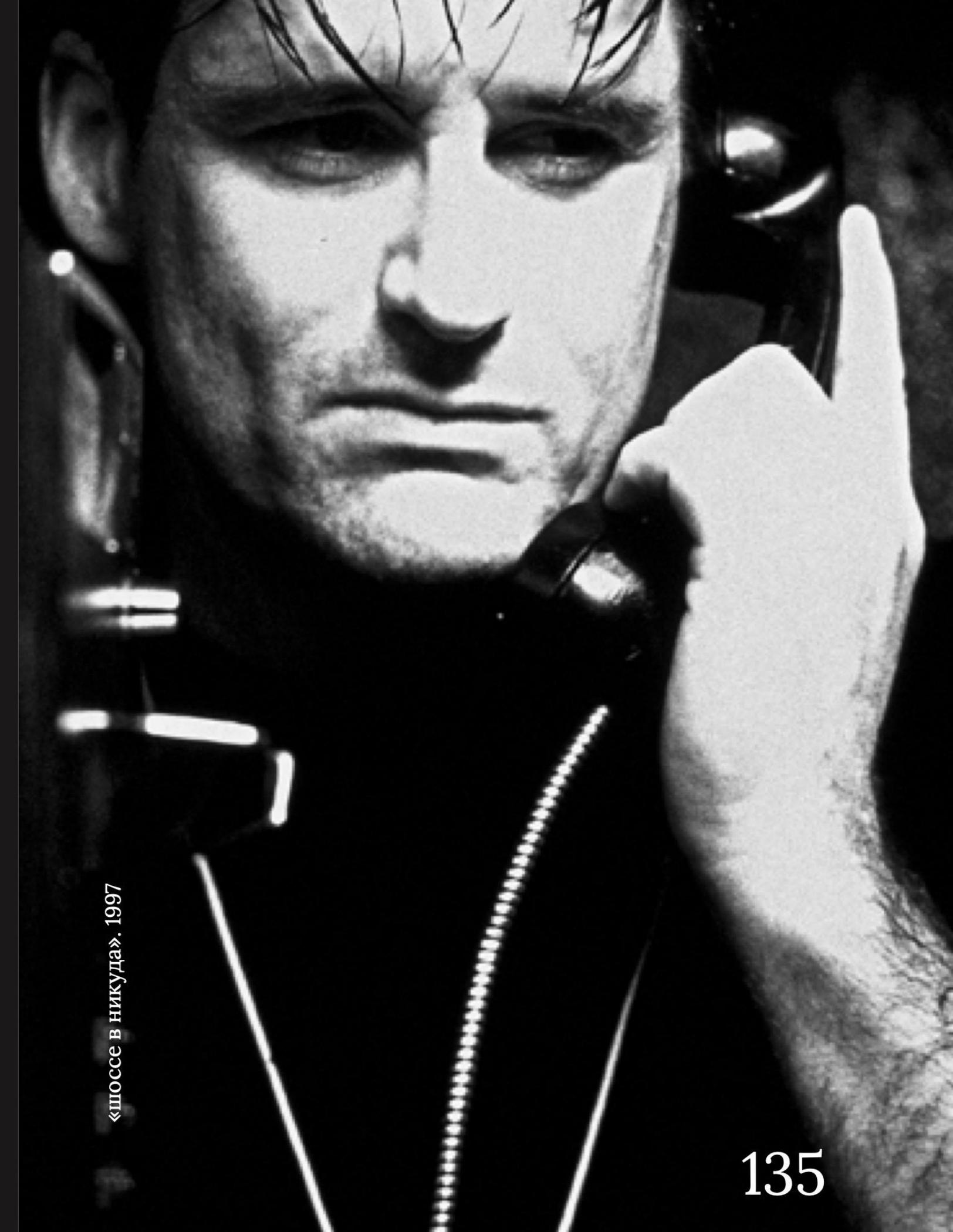
«Карлсон торопливо повернул ключ и весело засмеялся, в то время как Бетан изо всех сил колотила в дверь.

— Подожди, Малыш, я еще доберусь до тебя! — сердито крикнула она.

— Во всяком случае, меня никто не видел! — ответил Малыш из-за двери, и до Бетан снова донесся смех.

Если бы Бетан не так сердилась, она бы услышала, что смеются двое» (Астрид Лингдрен, «Малыш и Карлсон»).

Однажды ранним утром в лос-анджелесском доме Дэвида Линча запиликал интерком и незнакомый голос произнес одну-единственную фразу: «Дик Лоран

A high-contrast, black and white close-up portrait of a man's face. He has dark hair and is looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark leather jacket with a prominent zipper. His right hand is raised to his chin, with his index finger pointing upwards. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and the texture of the leather.

«шоссе в никуда». 1997

135

мертв». Когда режиссер, слыхом не слыхавший ни о каком Дике Лоране, подошел к окну, чтобы посмотреть, кто пришел, у входа никого не было.

То же самое происходит в первой сцене «Шоссе в никуда» с до поры до времени главным героем, саксофонистом Фредом Мэдисоном (Билл Пуллман), который страдает от невозможности удовлетворить свою красавицу-жену Рене (Патрисия Аркетт) и вполне резонно подозревает ее в измене (действительно, не всякая женщина, объявив, что остается дома «просто почитать», переодевается в вечернее платье). После таинственного сообщения тьма начинает сгущаться: супругам подбрасывают видеокассеты с тревожными записями, на вечеринке Фред встречается с не имеющим имени Таинственным Человеком (Роберт Блейк), который утверждает, что знаком с Мэдисоном, более того — в данный момент находится у него дома, и предлагает Фреду позвонить туда и поговорить с ним по телефону. А на последней из присланных пленок оказывается изображен Фред рядом с окровавленным телом Рене. По обвинению в женоубийстве саксофонист оказывается в камере смертников, но на следующее утро обескураженные копы обнаруживают там вовсе не Фреда, а молодого автомеханика Пита Дейтона (Бальтазар Гетти), который понятия не имеет ни о Мэдисонах, ни о том,

как оказался на месте Фреда. Выйдя на свободу, Пит возвращается в свою мастерскую и вступает в опасную связь с Элис (Патрисия Аркетт), подругой мафиози Мистера Эдди. В конце концов классическая схема нуара *à la* Джеймс Кейн перерастает в тотальную фантазмагорию: Пит превращается обратно во Фреда, Мистер Эдди оказывается Диком Лораном, Рене и Элис становятся то одной женщиной, то двумя, и, разумеется, на авансцене вновь появляется Таинственный Человек.

До выхода «Малхолланд Драйва», и тем более «Внутренней империи», «Шоссе в никуда» считалось самой запутанной и необъяснимой картиной Линча — интернет по сию пору полон роликов с названиями вроде «Шоссе в никуда смысл» или «Шоссе в никуда за пять минут» (хотя обычно времени для объяснения требуется больше). Фильм пытались объяснить с точки зрения клинической психиатрии — тем более, что на афишу было вынесено подсмотренное в медицинском журнале кем-то из рекламного отдела определение «психогенная фуга» (так называется расстройство, при котором больной, оказываясь в незнакомом месте, полностью забывает всю информацию о себе и присваивает новую идентичность; причиной является психическая травма или невыносимая ситуация, в которой оказался пациент, стремящийся полностью отстраниться от своих

«шоссе в никуда». 1997



проблем. Впервые fuga была описана знаменитым американским психологом Уильямом Джеймсом, старшим братом писателя Генри Джеймса, автора не только «Поворота винта», но и по всем приметам линчевского рассказа «Веселый уголок»).

Славой Жижек предпринял попытку «лаканианской интерпретации» фильма сквозь призму психоанализа, но в результате так увлекся, что в его эссе «Искусство смешного возвышенного в фильме Дэвида Линча „Шоссе в никуда“» собственно фильму было посвящено в лучшем случае треть, а про спилберговский «Список Шиндлера» или «Жизнь прекрасна» Роберта Бенини можно узнать едва ли не больше. Но чаще всего смотревшие фильм просто честно признавались, что ничего не поняли, и потому относили его к разряду пусть эффектных, но неудач. В прокате «Шоссе в никуда» провалилось, и пусть ему удалось собрать больше, чем, скажем, «Освободите Вилли 3», но итоговые сборы не окупили и трети вполне скромного по голливудским меркам бюджета. Критики тоже в большинстве своем остались не в восторге: главные американские рецензенты того времени, Роджер Эберт и Джон Сискел, в своем телешоу проголосовали против, по традиции опустив вниз большие пальцы. В результате их отрицательные отзывы были использованы в рекламной

кампании «Шоссе в никуда» как «две важные причины посмотреть фильм».

Линч как-то обмолвился, что действие «Шоссе в никуда» разворачивается в том же самом мире, что и «Твин-Пикс», и это становится очевидно не только при взгляде на хрестоматийные красные шторы в спальне Мэдисонов и пришедших в эту спальню малохольных сыщиков. Не стоит большого труда представить вместо невысокого Таинственного Человека еще более миниатюрного Человека Из Другого Места, и вряд ли кто-нибудь удивился бы, обнаружив на записях видеокамер (тех самых, которые так не любил Фред, потому что они мешают ему запоминать происходящее по-своему, а не так, как все было на самом деле) долговязую фигуру Дэвида Боуи — агента ФБР Филиппа Джеффриса, мелькнувшего по пути из ниоткуда в никуда в самом странном и безоговорочно гениальном эпизоде твин-пиксовского приквела «Огонь, иди со мной». Впрочем, одним «Твин-Пиксом» в данном случае дело не ограничилось: Роберт Лоджа в свое время претендовал на доставшуюся Деннису Хопперу роль Фрэнка Бута в «Синем бархате» и в «Шоссе в никуда» с плохо скрываемым удовольствием выпустил демонов, двенадцать лет томившихся в потемках души, в образе Мистера Эдди / Дика Лорана. А песня Тима Бакли *Song to*

*the Siren* в исполнении группы *This Mortal Coil*, которая звучит в фильме трижды в самые ответственные моменты, не попала в саундтрек того же «Синего бархата» исключительно по причине проблем с авторскими правами. В той же части истории, что связана с Питом Дейтоном и его роковым увлечением, невозможно не увидеть аналогии с «Дикими сердцем», снятом по роману Барри Гиффорда, автора и исследователя нуара, который в «Шоссе в никуда» стал полноправным соавтором сценария (да и само название было позаимствовано Линчем из гиффордовского романа «Ночной народ»). А если вспомнить, что оригинальную музыку ко всем четырем картинам написал Анджело Бадаламенти, то невозможно не признать «Шоссе в никуда» абсолютной квинтэссенцией линчевского экранного универсума.

При этом, пожалуй, ни один другой его фильм не связан настолько же с реальным, а не кинематографическим насилием, болезнью и смертью, и проявляется это в самом широком диапазоне, от анекдота со съёмочной площадки до подлинной трагедии. Начать хотя бы с того, что герой Пуллмана живет в доме, который на самом деле принадлежит Линчу, так что известие о смерти Дика Лорана он слышит из того же самого интеркома, к которому некогда подошел сам режиссер.

Дальше — больше. На съемках драки Фреда с Мистером Эдди Роберт Лоджа забыл свои движения и в результате схлопотал от Билла Пуллмана по-настоящему; роль автомеханика Фила стала последней для Джека Нэнса, сыгравшего главную роль в дебютном фильме Линча «Голова-ластик», он не дожил до премьеры две недели; в последний раз в «Шоссе в никуда» появился на экране и Ричард Прайор, страдавший рассеянным склерозом и сыгравший владельца автомастерской, сидя на инвалидном скутере; сам Линч утверждал, что в процессе написания сценария был очень увлечен судом над О. Джей Симпсоном, обвиненном в убийстве жены и ее любовника и оправданном несмотря на улики: «Больше всего меня поразило в нем то, что он мог улыбаться, смеяться и как ни в чем не бывало играть в гольф. Да и вообще казалось, что его не слишком волнует происходящее. А я все не мог понять, как человек, сделавший такое, может жить дальше». А всего через несколько лет в убийстве супруги был обвинен — и впоследствии оправдан — исполнитель роли Таинственного Человека Роберт Блейк (в фильмографии которого, разумеется, совершенно случайно, не последнее место занимает экранизация «Хладнокровного убийства» Трумана Капоте); в довершение всего своим любимым фильмом назвал «Шоссе в никуда» один

«шоссе в никуда». 1997



из колумбайновских стрелков. Этого более чем достаточно, чтобы картина заняла не самое последнее место в череде «проклятых фильмов», где-то неподалеку от «Изгоняющего дьявола», третьего «Полтергейста» или «Верующих» Джона Шлезингера.

В руководстве по трансцендентальной медитации «Поймать большую рыбу» Линч вспоминает, как на съемках предложил своему другу, мастеру спецэффектов Гэри д'Амико без подготовки и даже соответствующего оборудования взорвать дом в пустыне: «Немного подумав, он все же согласился: „Ладно. Думаю, у нас получится“. Он пошел к дому и начинил его всем, что у него было под рукой. И взрыв получился потрясающий. [...] Мягкая, невесомая взрывная волна раскидала куски дома на сотни футов кругом. А затем мы дали эти кадры обратным ходом. Получилось просто гениально». В сущности, Линч сотворил то же самое и с фильмом в целом. Начинил всем, что было, разнес на куски, повернул время вспять.

И да, получилось просто гениально. При том что, кажется, ни одну из интерпретаций так и нельзя считать хотя бы немного убедительной, так как при столкновении со всеобъемлющей иррациональностью происходящего все аргументы и доказательства аннигилируются, как будто поделенные на ноль. Помянутый

Роджер Эберт начал свою рецензию с впечатляющего образа: «Смотреть это кино — все равно что целоваться с зеркалом. Вам нравится то, что вы видите перед собой, но в целом это довольно холодно и не сказать чтобы занятно». Звучит убедительно. Но в случае с «Шоссе в никуда» рискнувший облобызать собственное отражение в лучшем случае увидит перед собой незнакомца. Но скорее всего — как будто в дешевом, но действенном хорроре, вроде вторых «Зловещих мертвецов» Сэма Рэйми, а то и «Жажды страсти» Андрея Харитонова, — его попросту затянет внутрь.

артем макарский

## нарушения тишины

Оказавшись в абсолютной тишине — один на один с собой и звуками своего тела, неподготовленный человек начинает сходить с ума. Герои Дэвида Линча сходят с ума совсем по другим причинам, ведь в полной тишине они не остаются ни на минуту: уже в «Голове-ластике» обычно тихие и спокойные помещения, будь то лифт или спальня, режиссер делает практически невыносимыми для пребывания. Тишина этих мест осязаемая, громкая, оглушительная; она подчеркивает одиночество главного героя — возможно, поэтому первые зрители фильма жаловались на приступы тревоги во время просмотра. Никто не хочет вспоминать те моменты, когда остаешься один и начинаешь следить за малейшими отголосками безмолвия. Генри же слушает его все время. Сам Линч называет такую фоно-

«внутренняя империя». 2006

грамму «звуком, медленно пробирающимся в тишину»; подобный саундтрек не побуждает рассматривать место действия, но создает обволакивающий эффект присутствия.

Звук этой нарушенной, испорченной тишины у Линча со временем изменялся. В «Человеке-слоне», «Синем бархате» и «Диких сердцем» он лишь следствие технических издержек записи — гнетущее затишье можно услышать, только если хорошо прислушаться. А в «Твин-Пиксе» — в первую очередь зрителям, не героям, — не дает расслабиться непрекращающаяся музыка: если почти для каждого персонажа написана своя мелодия, то почему бы не включать ее при каждом его появлении? (Схожую функцию музыкальное сопровождение выполняет и в «Малхолланд Драйве» — логично предположить, что, раз фильм вырос из пилота телесериала, отношение Линча к музыке как способу отвлечения зрителя перешло в картину именно из «Твин-Пикса».)

Когда музыка затихает, вступают звуки природы: днем поют птицы, ночью трещат сверчки. (Впервые они появились у Линча в «Синем бархате»; и сопровождавшиеся стрекотом ночные сцены полны напряжения из-за показанных в начале фильма гигантских муравьев.) Изменения звуковой дорожки в «Твин-Пиксе» дик-

туются не только временем, но и местом действия: например, рядом с гостиницей и в лесу постоянно квакают жабы. Будильник Купера, часы дома у Донны, гомон кафе *Double R* зрителя не оставляют в покое и погружают его в сконструированный Линчем (и Марком Фростом) мир, так же как в других случаях зрителя в него погружала тревожная тишина.

В «Шоссе в никуда» — к разговору о важности места — пустоту разряжают бесконечные крики чаек, которые при этом нисколько не мешают ни Питу Дейтону, ни его родителям. Дом Фреда и Рене, наоборот, полностью изолирован от уличного шума — там звучит лишь низкочастотный гул непонятого происхождения и высокочастотный писк, который слышишь в детстве, когда играешь с электроникой. Звуковые эффекты отъединяют героев от внешнего мира, оставляя их наедине со своей историей, а также подчеркивает контраст между двумя частями фильма.

Во «Внутренней империи» принцип «разрушения» тишины и связь звукового фона с местом действия явлены еще нагляднее: в фильме представлен целый набор аранжировок молчания, и каждая соответствует определенной сцене, помещению, сюжетной линии. К уже знакомому по «Шоссе в никуда» гулу добавляется та некомфортная тишина, в сопровождении которой про-



«ТВИН-ПИКС». 1990–1991

исходит разговор героини Лоры Дёрн с внимательным Мистером К., — шипящая и шероховатая, придающая происходящему еще больше неужоа. А в сцене смерти на голливудской Аллее славы» шелест шин автомобилей, слышный на заднем плане, постепенно превращается в успокаивающий шум волн. Это классический для Линча прием: выдать один звук за другой, сыграв на их схожести.

Обращаться со звуком Линча научили в лаборатории *Calvin de Frene* в Филадельфии, где он познакомился с Аланом Сплетом, его соавтором по звуку на «Голове-ластикe». Режиссер принес на студию пленки с шумами, которые были записаны им на неисправный магнитофон *Uher*, — и больше всего Линч обрадовался именно браку, искажению звуков. И хотя звукорежиссером на «Синем бархате» и «Диких сердцем» сам Линч не работал, «неправильность» эта присуща звуковым дорожкам всех его фильмов, кроме «Дюны». Иногда эти «нарушения», как в «Шоссе в никуда», напрямую связаны с сюжетом — резкий шум помех на видеокассете подобен удару ножа. Иногда, как в «Синем бархате», они указывают на то, что реальность фильма отличается от нашей — например, необычными джинглами радиостанции со звуком падающего дерева. В «Твин-Пиксе» еле слышная перкуссия заглавной темы, напоминающая

звуки лесопилки, помещает зрителя в особое акустическое пространство фильма и позволяет ему еще проще обжиться в этих странных местах.

В других случаях, наоборот, звук становится главным источником тревоги — несоответствие видимого и слышимого выводит зрителя из привычного состояния, заставляя чувствовать себя не на своем месте, как чувствует себя героиня Наоми Уоттс в клубе *Silencio* (какая ирония в его названии, вот уж действительно: «Внимай их пенью — и молчи!»). На первый взгляд ничего страшного не происходит: мы лишь слышим музыкальную запись, о чем нас заботливо предупреждает конференсье. Однако последующее выступление Ребеки Дель Рио по-настоящему пугает — певица падает без сознания, но ее песня продолжается. В этом есть своя извращенная логика, которую, несмотря на частые упоминания царства Морфея в связи с Линчем, все же стоит назвать логикой сна.

Пожалуй, именно этот принцип движет Линчем, когда он решает разделить звук и его источник, как это происходит в «Шоссе в никуда», где Таинственный Человек, звонящий герою Билла Пуллмана, стоит перед ним и не произносит ни слова, а его голос слышен из телефонной трубки. Или когда Линч использует метадиетический звук — то есть тот, что слышит только один

из героев. Например, в «Твин-Пиксе» мы впервые слышим тему Одри в кафе *Double R*, но реакция остальных посетителей явно указывает на то, что сама Одри — единственная, кто слышит эту музыку. При этом грань между тем, что слышат зрители, и тем, что слышат герои, постоянно меняется и не является непроницаемой: в третьем сезоне «Твин-Пикса» люди на заднем плане уже покачиваются в такт вместе с Одри. Стоит повторить: сама идея того, что тебе надо начать танцевать, услышав свою тему, — все равно оттуда же, из снов. Или — ночных кошмаров.

Страх воплощается в звуке у Линча и в более конкретных вещах. Его пребывание в Филадельфии, некогда главном промышленном городе страны, оказало на него столь сильное влияние, что вплоть до «Диких сердцем» его фильмы не обходятся без пугающего грохота, скрежета металла, ритмичного пульса механизмов и прочих индустриальных шумов. На них целиком строится звуковой пейзаж «Головы-ластика»; возникают они и в других картинах: вот Джеффри в «Синем бархате» проходит мимо завода; вот тишину в «Простой истории» нарушает элеватор, после чего старик Элвин говорит дочери: «Видишь, как он успокаивающе гудит?» В «Человека-слона» Линч и вовсе включил архивные кадры с фабрик, к моменту съемок уже исчезнувших.





«синий бархат». 1986



Где заводы, там и электричество — Линч обожает жужжание лампочки, которая никак не может перегореть, — надоедающий и неприятный, но важный элемент звуковой палитры режиссера. О том, что значат перепады электрического напряжения в «Твин-Пиксе», можно говорить часами; похожие звуки знаменуют первое появление Ковбоя в «Малхолланд Драйве»; под них же бьются в плафоне под потолком мотыльки из «Шоссе в никуда», куда Пит мечтает о своей *femme fatale*. Резкие звуки разрядов тока в «Огонь, иди со мной» Линч называл любимыми моментами в своих фильмах. Сбои и скачки электричества как чего-то знакомого, «одомашненного» — это образное воплощение главного закона Линча, согласно которому в понятном и устоявшемся мире начинает твориться непонятно что: старая реальность меняет свои очертания.

Старый мир влечет Линча. Ему нравятся именно старые заводы, ибо в них есть то, чего лишены новые, стерильные, роботизированные предприятия. И будучи человеком, чье знакомство с поп-музыкой началось с того, что он пропустил легендарное выступление Элвиса Пресли на шоу Эда Салливана, режиссер с легкостью вплетает в саундтреки своих фильмов хиты 1950-х и 1960-х — просто потому, что ему нравится соседство современного и якобы устаревшего. «Якобы» — ведь

Линч одним из первых понял, что сегодняшняя культура состоит из феноменов разных эпох: 1950-е органично сочетаются с 1980-ми, и это не кажется странным. Порой шлягеры прошлого выступают в качестве лейтмотива фильма, как было с *Blue Velvet*; иногда связаны с сюжетом и цитируются в репликах — как *Love Letters* Кэтти Лестер; бывает, что старомодная музыка нарочно сбивает зрителя с толку и понижает градус происходящего, вызывая комический эффект: *Insensatez* Жобима в «Шоссе в никуда», *Three to Get Ready* Брубeka во «Внутренней империи», *Sharp Dressed Man* группы ZZ Top в третьем сезоне «Твин-Пикса».

При этом Линч не ограничивается только старыми песнями; главное, чтобы трек работал на впечатление от конкретной сцены; подходящем аккомпанементом может оказаться что угодно: хэйр-метал от *Powermad* или *Rammstein*, лиричные Бек или Шэрон Ван Эттен. Как говорит сам режиссер, «нельзя просто взять и вставить любую мелодию, даже самую любимую композицию, думая, что она обязательно подойдет». Для Линча важно понимание, что все сложилось, и целое — больше суммы слагаемых. Музыка к фильмам он создает точно так же, интуитивно: описывает на словах своему постоянному композитору Анджело Бадаламенти сцену и связанные с ней ассоциации, а затем слушает и ком-

ментирует, что тот играет, попутно его поправляя и направляя, пока тот не исполнит в точности то, что нужно. Если музыкальное сопровождение готово уже на момент съемок, режиссер слушает его в наушниках, пока снимается тот или иной эпизод. При этом первое, что Линч убирает на монтаже, — это именно музыка, он минимизирует ее наличие, после чего начинает добавлять обратно, пока не сложится весь фильм.

Для Линча звук — неотъемлемая часть картины: «Кино — это на 50 % изображение, а на 50 % — фонограмма, иногда даже больше». В «Диких сердцах» звук подчеркивает гротескность происходящего (впрочем, как добавляет Линч, «не такова ли сама жизнь?») — каждый вздох, шепот или крик в разы громче обычного, и каждый поцелуй звучит, как взрыв. В «Человеке-слоне» присутствует множество сцен, в которых люди говорят одновременно, хлопают невпопад, перекрикивают друг друга — так создается образ толпы, против которой стоит одинокий главный герой. Звуковое оформление эпизода с актерскими пробами и любовной сцены между Бетти и Ритой в «Малхолланд Драйве» напоминают упражнения в жанре ASMR — причмокивания и шорохи здесь едва ли не важнее слов; происходящее выглядит не просто реалистично, но гиперреалистично. На том же приеме строится сцена адской дискотеки в «Огонь,

«малхолланд драйв». 2001



иди со мной», где музыка заглушает реплики героев — как бывает и в жизни.

Но «как в жизни» — это не про Линча. Наделяя ирреальное знакомыми чертами, режиссер помогает зрителям окунуться в его мир. В совместной с Бадаламенти постановке, «Индустриальной симфонии № 1», Линч прерывает песни Джули Круз звуками, о происхождении которых остается только догадываться. Царапающая винил игла проигрывателя, автомобильные дворники, вьюга — вполне обычные звуки в соединении с необычным изображением теряют принятое значение. Нет, это не вьюга, а нечто иное, скорее это заводской шум. Другими словами: все не то, чем кажется. Такой же обманчиво простой можно назвать и музыку самого Линча, в первую очередь его альбомы *Crazy Clown Time* и *The Big Dream*. Голос пропущен через вокодер, электрогитара барахлит, то и дело доносятся случайные звуки, которых тут быть как будто бы не должно. У этих композиций классическая песенная структура, но есть в них что-то неправильное, инаковое — отталкивающее и притягивающее одновременно.

Как, в общем-то, и всегда у Линча. Сам режиссер говорит так: «Стоит только притормозить у обочины, заглушить двигатель, отойти от машины — а то щелчки остывающего двигателя с ума сведут — и прислушаться

к тому, как шумит ветер, как стрекочут насекомые, и вот она, музыка. Полная тишина, которую нарушают только эти два звука». Но еще лучше о подходе Линча к работе со звуком сказал один из его персонажей — пусть слова эти и были произнесены задом наперед: *There's always music in the air*. Музыка должна быть всегда, потому что иначе можно и с ума сойти.

павел пугачёв

## просто смотришь вдаль

Далеко ли можно уехать на газонокосилке? Оказывается, да. Не без трудностей, конечно (на поворотах и спусках следует быть осторожнее), но если запастись терпением и заручиться помощью попутчиков, то можно пересечь целый штат и попасть на страницы газет.

Произошедшую в 1994 году историю Элвина Стрейта — 73-летнего фермера, отправившегося в шестинедельное путешествие на своей газонокосилке дабы напоследок повидать перенесшего инсульт брата, — описали в *The New York Times*. Когда заметка попала на глаза Мэри Суини — гражданской жене, монтажера и продюсеру Дэвида Линча, оказалось, что права на постановку фильма по этой истории уже приобрел голливудский ветеран Рэй Старк, видевший в главной роли исключительно Пола Ньюмана. Тому фильму так и не суждено было



увидеть свет, и спустя пару лет права выкупила Суини, написавшая сценарий вместе со своим старым другом Джоном Роучем, для которого «Простая история» стала единственным заметным следом в истории кино. Вместе они близко познакомились с родными и знакомыми уже почившего к тому моменту Стрейта, разузнали все детали той истории, пообещали ничего не додумывать и, кажется, утаили главное — кто будет режиссером фильма. Впрочем, тут и правда была некоторая интрига.

Где в это время был Линч? Оборачивал пленку вспять в рекламе французских сигарет (*Parisienne People*, 1998), готовился к запуску пилота телесериала «Малхолланд Драйв» и, кажется, впервые в жизни всерьез злился на кинокритиков, категорически не въехавших в «Шоссе в никуда», еще и безнадежно провалившееся в прокате. Непростой, в общем, период, несмотря на стоящую дома «Пальмовую ветвь» и полученный при жизни ярлык «культового» режиссера, что бы это ни значило.

Сценарий, с которым носилась жена, всерьез заинтересовал его только на момент сдачи первого драфта. По легенде, режиссер не стал вносить никаких правок и сказал только два слова: «Ричард Фарнсуорт».

Одно из первых появлений Ричарда Фарнсуорта в кино состоялось в «Унесенных ветром» — в роли солдата где-то на общем плане. Он попал в один из важней-

ших фильмов истории американского кино, но не попал в титры. И не попадал еще долго. Сначала работал актером массовых сцен, затем групповки, вскоре переквалифицировался в каскадера и падал с лошадей в фильмах Говарда Хоукса, Жака Турнёра, Стэнли Крамера и дорос до управления колесницей в «Десяти заповедях» Сесила Б. Демилля. Известность пришла, когда ему было уже за пятьдесят, — седовласый усач блистал на втором плане в размеренном вестерне «Приближается всадник» Алана Дж. Пакулы — и за первую в жизни действительно заметную роль получил номинацию на «Оскар». Второй раз Киноакадемия одарит его вниманием через два десятилетия, за последнюю роль в жизни, как раз в «Простой истории». Заветную статуэтку тогда заберет Кевин Спейси, а Фарнсуорт отправится домой, на свое ранчо в Нью-Мексико, где несколько месяцев спустя убьет себя выстрелом винтовки, находясь на терминальной стадии рака костей и не выдержав боли. О болезни он знал уже во время съемок у Линча и понимал, что это будет его во всех смыслах последняя роль.

Маршрут всей жизни Фарнсуорта был прямее некуда, как и заложенная в основу «Простой истории» игра слов: *The Straight Story* это и «Простая история», и «История Стрейта». Возможно, именно этот простой каламбур и вызвал оживление в глазах Линча, решившего



«простая история». 1999

обратить внимание на проект, которым маялась его спутница. Так и появилась единственная в его фильмографии картина, к которой он не писал сценарий. У режиссеров с «ярким и узнаваемым почерком» обязательно должна быть работа, на первый взгляд не укладывающаяся в их привычный шаблон и потому устраивающая тех, кому во всем остальном с автором не по пути (и ровно по тем же причинам не столь любимая его «фанатами»). Допустим, у Тарковского это «Иваново детство», у Финчера — «Загадочная история Бенджамина Баттона», у Тарантино — «Джеки Браун», у Триера — «Самый главный босс», у Поланского — «Оливер Твист». Подобные обобщения, конечно, бесконечно грубы, но в некотором роде необходимы: нам удобнее расставлять все по полочкам и переносить в соседний шкаф то, что на них не помещается. У Линча таких выбивающихся работ сразу три: редкий в его фильмографии кассовый хит и фигурант всевозможных народных топов лучших фильмов «Человек-слон», во всех смыслах провальная (и столь же грандиозная) «Дюна», а также снятая будто бы между делом «Простая история», имя режиссера в титры которой попало словно по ошибке. (Знакомый Линча рассказывал ему, как услышал в очереди на показ от какой-то женщины: «Ну не странно ли, что есть два режиссера по имени Дэ-

вид Линч!») Что интересно, только над этими картинами Линч работал с оператором-постановщиком Фредди Фрэнсисом, британским классиком, снимавшим с Карелом Рейшем и Джозефом Лоузи. Он нужен для особых случаев. Не для погружения в мрак (там нужен словно исходящий от героев свет Питера Диминга либо отчетливо кэмповая камера Фредерика Элмса), а, наоборот, для выискивания странного в обычном, нормальном.

Кадры звездного неба, заставка *Walt Disney Pictures*, титры откуда-то из киновселенной Джорджа Лукаса... Да, вы не ошиблись фильмом. О том, кто здесь режиссер, вспоминаешь чуть позже, спустя несколько минут, когда, вдоволь налетавшись над полями, камера медленно и тревожно приближается к темному окну дома Элвина, только что грохнувшегося посреди коридора. Соседи — загорающая во дворе толстушка и ее муж в комичной шляпе — приходят на помощь. Не то чтобы комедийный эпизод становится одновременно пугающим и уморительным. Линч до предела растягивает действие, выстраивает мизансцены на длинных и преимущественно статичных планах, акцентирует внимание на поедаемом соседкой пончике и не ставит никакой музыки, из-за чего неподготовленный зритель оказывается в полнейшей растерянности: как вообще на это реагировать?

Можно и хихикнуть, можно и заплакать, можно неловко тупить в экран. Что это вообще за кино?

Здесь нет того, что очаровывает в линчевских фильмах первым делом: секса, таинственности, сюжетных головоломок, жанровых игр, призраков кино прошлого. Даже бессменный композитор Анджело Бадаламенти не похож сам на себя, и вместо потустороннего блюза размеренно перебирает гитарные струны, будто бы всю жизнь провел на ферме среди прерий.

Заходя на территорию роуд-муви, Линч и не думает сворачивать, петлять, прокладывать новый маршрут. Куда интереснее проехать по знакомой дороге, вглядываясь в каждую кочку на пути. Выбор средства передвижения для этого более чем подходящий.

Рассказчик никуда не торопится, как и его герой. Поездка задается не сразу: при первой попытке выехать из города движок глохнет, ветер срывает шляпу — приходится вернуться обратно. Бедную газонокосилку Элвин в сердцах взрывает одним выстрелом ружья. И, выдохнув, покупает другую, надежного *John Deere*, который уж точно не подведет. Вместе с Элвином мы вновь выезжаем из города, встречаем сбежавшую из дома беременную старшеклассницу, добродушных велосипедистов, женщину, сбившую тринадцать оленей за семь недель (это все еще реальная история), а также





«простая история». 1999



171

бесчисленных обитателей малых городов, работников автомастерских, простых работяг. Подобный пролетарский пафос не так уж чужд Линчу, как кажется. В 2009-м на специальном сайте режиссер выпустил «Проект „Интервью“» – серию монологов самых «обычных» людей (учителей, водителей, строителей), которые его команда записала за время семидесятидневной поездки по стране. В этих коротких, редко длящихся дольше пяти минут роликах герои рассказывали о себе, своей работе и мечтах. Жизнь при ближайшем рассмотрении может казаться страннее любой фантазии и удивительнее сна – это понимает любой сюрреалист.

В «Простой истории» изображение будто бы записано не на кинокамеру, а транслируется на экран прямо с сетчатки. Причудливая светопись Фредди Фрэнсиса, рисующего тенями на лицах провинциальных чудаков, едва заметна, но именно она задает тон, делает повседневность сновидческой. Схожим образом работает звуковое оформление: усиленные до предела фоновые шумы (от трескотни сверчков до «голоса старого элеватора», шума дороги, гула) моментально выдают Линча, всегда с особенным трепетом относящегося к саунд-дизайну (кажется, именно в те годы он построил студию звукозаписи в подвале собственного дома). И так, через плавные монтажные переходы с наплыва-

ми, вендерсовские мизансцены и узнаваемые тут и там картины Хоппера и Уайетта, мы смотрим этот сон про старика и газонокосилку.

За время неспешного путешествия Элвина мы узнаём, что его давно умершая жена родила ему четырнадцать детей, что он алкоголик в завязке, что он воевал. Он даже делится самым страшным секретом своей жизни — во время войны застрелил поляка-сослуживца, приняв того за немецкого солдата. Но чем больше мы узнаём о герое, тем меньше можем сказать про него что-то определенное — как-то так обычно и происходит в жизни. Чем ближе, тем более размытыми становятся очертания.

О чем Элвин хочет поговорить с братом? Из-за чего они поссорились? Есть ли что им вообще сказать друг другу? Всего этого мы так и не узнаём, но, в сущности, это и неважно. «Простая история» — она о том, что попытка диалога, готовность пойти на уступки и признать свою неправоту может быть важнее любых сказанных слов. А символические жесты не такие уж и символические. Попробуйте сами пересечь 390 километров на газонокосилке.

андрей карташов

## МЫ НИЧЕГО НЕ ВИДЕЛИ В ЛОС-АНДЖЕЛЕСЕ

Как и большинство тех, кто прочтет этот текст, я никогда не бывал в Калифорнии. Для нас это призрачная страна на краю света, о которой мы только, может быть, мечтали в зимние дни, как в старой песне, но никогда не видели. Мы ничего не видели в Лос-Анджелесе, ничего.

Мы видели в Лос-Анджелесе всё.

Хамфри Богарта на ночных улицах в погоне за мальтийским соколом; красную куртку бунтаря без причины Джеймса Дина; балаганчик Бена Газзары, нанятого убить китайского букмекера; витую лестницу в доме Барбары Стенвик, задумавшей аферу с двойной страховкой. Даже когда мы видели дальние страны, это тоже был Лос-Анджелес, притворяющийся Касабланкой, Индией, Китаем. Снимать кино в этом городе — всегда значит снимать кино о кино.



«малхолланд драйв». 2001

Сансет-бульвар упирается в край ойкумены: день мира заканчивается тогда, когда солнце садится в Тихий океан у берегов Калифорнии. Наступает ночь, и из темноты появляются голливудские призраки. Фильм «Малхолланд Драйв» — о тех, кто не смог вознестись на высоту Голливудских холмов, через которые петляет одноименная улица; о тех, кто остался невидимым в городе, где только видимость и важна. Мир этого фильма лишен прошлого, он пытается придумать его заново из готовых материалов, собрать себя из отражений поп-культуры. Женщина, потерявшая память, появившаяся в начале фильма из темноты, берет себе имя Рита, увидев в зеркале постер «Гильды» с Ритой Хейворт за своей спиной. Ее подруга Бетти испытывает настоящие эмоции только во время кинопроб. А на съемочной площадке лощеные певцы открывают рот под фонограмму шлягера 1950-х. У Линча всегда поют под фонограмму. Так, кстати, происходит и у другого главного американского режиссера 1990-х, еще одного калифорнийского резидента Квентина Тарантино. Только эти двое, кажется, по-настоящему любят Лос-Анджелес, который принято презирать (*zombie central* — так, поморщившись, назовет его герой «Любовников» Джима Джармуша, подменив призраков ожившими трупами), хотя если и есть город, который всегда с тобой, то

вот он. Еще немец Вим Вендерс, в чьем «Положении вещей» звучит лучшая в истории кино песня о Голливуде: *When did you learn you were dead, my friend, in Hollywood, in Hollywood.*

О Лос-Анджелесе обычно говорят, что это и не город вовсе: возможно, он так часто бывал на экране, изображая условный город или идею города, что действительно перестал быть реальным. Возможно и то, что не существует другой реальности, кроме съемочной площадки, на которой Джастин Теру снимает ночной мегаполис на фоне нарисованного задника.

В основе кино — фундаментальный обман, не зря оно поначалу жило в балагане по соседству с фокусником. Оно предъявляет нам как будто бы слепок с реальности, которая на деле всегда уже деформирована вмешательством киноаппарата: фиксируя время, кино исподволь конструирует момент, который якобы объективно запечатлевает в качестве прошлого. Мы видели всё в Лос-Анджелесе, но всякий раз он был другим. Он бесконечно перестраивается, как «Темный город» из фильма Алекса Пройаса, который каждую полночь заново комбинируется из готовых элементов; любимые места Линча в Лос-Анджелесе, которые он называет в интервью, уже не существуют, либо существуют, но где-то не там. На месте старой нефтяной скважи-



«малхолланд драйв». 2001



ны, где снимали «Голову-ластик», построили торговый центр, а особняк Глории Свенсон из фильма Билли Уайлдера, как узнал Линч, переехав в Калифорнию, находится на бульваре Уилшир, а вовсе не Сансет. Город стирает свою историю, кино ее фальсифицирует. Героиня «Малхолланд Драйва» Дайана делает то и другое с собственным прошлым: и Рита, и Бетти — только персонажи воображаемого фильма-галлюцинации, в котором актриса-неудачница заново придумывает собственную историю.

Финальная часть фильма, представляющая собой переказ реальной судьбы Дайаны Селвин, выглядит в фильме не реальностью, но, напротив, сновидением, будучи представлена в виде набора разрозненных эпизодов без начала и конца. Исправленная же версия ее жизни — первые полтора часа фильма — по сюжету происходит во сне или грезе, но структурирована она, как последовательный нарратив, внятное голливудское кино — история успеха пополам с детективным расследованием. То же происходит в еще одной сказке про темноту — «Шоссе в никуда», которое посередине своего хронометража начинается заново как нуар, где главный герой — не саксофонист из пригорода, а автомеханик на службе у гангстеров. Но здесь уже не установить начальную точку, поскольку история «Шоссе в никуда»

начинается там же, где она заканчивается: если истина структурирована, как вымысел, то мы не можем их друг от друга отличить и фикция может предшествовать истине, а не наоборот. Еще дальше в этом отношении идет «Внутренняя империя», где съемки фильма, в которых по сюжету принимает участие героиня Лоры Дёрн, провоцируют возникновение множества новых линий, переплетающихся между собой и переходящих друг в друга.

Именно кинокамера каждый раз вносит в сюжет эту путаницу между подлинным и вымышленным. Безумие Фреда Мэдисона из «Шоссе в никуда» тоже начинается с ее появления — с видеокассет, на которые Таинственный Человек заснял самого Фреда. Когда работает киноаппарат, уже не понять, искусство подражает жизни или жизнь искусству; скорее всего — они подражают друг другу одновременно. Старый спор о том, чего больше в кино — реальности или иллюзии, Линч разрешает простым и парадоксальным ответом: и того, и другого. Кино — сама себе внутренняя империя, в которой они суть одно и то же, и если где-то существует дверь из сумбура и абсурда в счастье и уют, о которой Линч говорит в одном из своих интервью, то эта дверь выглядит так, как на картине Магритта «Победа»: прозрачный проем, не окруженный никакими стенами.

Зрительская задача — в том, чтобы открыть эту дверь, и когда это удастся, то по ту сторону в «Малхолланд Драйве», «Шоссе в никуда» и «Внутренней империи» не обнаруживается никакой загадки. Фильмы Линча — способ любимой автором трансцендентальной медитации: их не надо интерпретировать, напротив, они подталкивают нас к тому, чтобы интерпретировать смутные движения нашей собственной души.

Оркестра нет, но музыка от этого не исчезает. Публики тоже нет, или же она смотрит на саму себя. Взгляд с экрана видит другой экран, два черных зеркала бесконечно отражаются друг в друге. Мы видели всё в Лос-Анджелесе. Мы смотрели на него всю жизнь и ловили на себе ответный взгляд.

Лос-Анджелес видел нас.

алина рослякова

## фильм внутри

«Глаз вернется к местам своего предательства» (Сэмюэл Беккет, «Недовидено недосказано»).

«Внутреннюю империю», кажется, поняли все: это *тагнит опус* Линча, «8½» Линча, «Персона» Линча, «Сансет-бульвар» Линча, Бунюэль Линча, Годар Линча, Линч Линча; мечта Линча, кошмар Линча, результат мозгового штурма, работа гения, загадка, антропологический эксперимент, уникальный опыт, итог вольной импровизации, автоматическое письмо, головомка, каталог былых достижений, самоцитатник Линча, самый свободный фильм Линча, самый смелый фильм Линча и его финальный бой; дитя интернета, гипертекст, паутина, всемирная сеть Линча, империя

«внутренняя империя». 2006

Линча, планета Линча, Солнечная система Линча, космос Линча, лабиринт кроличьих нор и мозаика из осколков мрачных линчевских миров; хоррор цифровой эры, детектив, самопародия, авангард, сюр и реальность, катастрофическое кино, хоум-видео, хроника ужаса, телерепортаж из бессознательного и рассказ о глубоком кризисе личности; шизофреническое великолепие, галлюцинация, гипноз, сон и масштабная конструкция, для которой еще не придумано названия. Этот перечень груб, но, лишь очертив пределы восприятия, можно превратить вселенную определений хотя бы в галактику. «Внутреннюю империю», кажется, поняли все. По крайней мере, все те, кто хотел понять, что такое в фильме «Внутренняя империя» — внутренняя империя.

Это что-то в фильме. Что-то в самой истории. Или где-то в Америке. В кроличьей норе — или у нас в голове. Это как-то связано с временем — и особенно с пространством. Это что-то страшно радикальное — и радикально страшное. Нечто мрачное, но кончается хорошо.

А что в «фильме „Внутренняя империя“» — «фильм»? Все поняли, что это самый радикальный фильм Линча. Все поняли, что это фильм Линча. Но почему это — «фильм», а не все что угодно?

Когда Линч начинал свой эксперимент, у него было четырнадцать страниц монолога для Лоры Дёрн, отснятых с одного дубля, собственный авангардный сайт с кружками и кроликами, цифровая камера Sony DSR-PD150. И не было «ни сценария, ни финала, ни общего видения». Три года он что-то где-то снимал — сам себе режиссер, сценарист, оператор, композитор, продюсер и чуть-чуть актер. Еще полгода монтировал. И привез на Венецианский кинофестиваль трехчасовой художественный фильм — не телерепортаж, не медиапроект, не веб-сериал, не хронику самопсихоанализа. Даже если изначально Линч не собирался делать полноценный полный метр, после полугода в монтажной он привез в Венецию именно это. Фильм был стилистически и структурно целен. У фильма был сюжет, и этот сюжет разворачивался в течение трех часов экранного времени согласно исключительно кинематографической логике, на подлете отбивая все попытки применить любую иную. Он располагался, если угодно, на территории чистого кино. Потому все интерпретации оказались верны. И потому — нерелевантны: старые ключи застряли в новых замках, и пришлось разбивать окна и ломать двери.

«Внутренняя империя» снята на вдохновении, а создана — на сверхусилии. Материал медийного форма-





«внутренняя империя». 2006



та (по выражению Денниса Лима, формата «медийного мусора») — вся эта россыпь идей, заснятая на дрянную цифру, записанная двоичным кодом, весь этот хаос информации — уплотнен до структуры кристалла, произведения в полном смысле слова классического. Это вообще принцип искусства: ткать кружево из чугуна. Преодолевать сопротивление материала. Если фильм «Внутренняя империя» — дитя интернета, то он, конечно, убил своего отца и важен для истории кино XXI века именно этим. Однако даже Лим, биограф Линча, подробно и честно описав все обстоятельства съемок и значимость их в контексте 2000-х годов, срывается, разглядывая чугун и в упор не замечая кружево. Он пишет, что «„Внутренняя империя“ не только выглядит как дитя интернета, но и развивается в соответствии с рваной, ассоциативной логикой гиперссылок». И затем рассказывает байки про бессознательное. К фильму задавали сотни вопросов, кроме одного, который стоило бы задать первым, и потому «Внутренняя империя» на бумаге, в текстах интерпретаторов, чем дальше от «фильма», тем ближе к состоянию медиа-свалки.

Так в фильме Линча работает логика гиперссылок: 47 — это немецкое название фильма *On High in Blue Tomorrows* и гостиничный номер Кроликов; «Кроли-

ки» — это восьмисерийный «ситком» 2002 года, снятый на ту же камеру Sony, что и «Внутренняя империя»; *Inland Empire* — это название фильма, регион в Калифорнии и место, где пропавший персонаж пропал; персонаж, который пропал из фильма, — это Настасья Кински, ее имя появляется в титрах рядом с именем Лоры Хэрринг — актрисой из «Малхолланд Драйва», где Хэрринг играла с Наоми Уоттс и вместе с которой озвучила «Кроликов»; «Кролики» — это восьмисерийный «ситком», выложенный на сайте *DavidLynch.Com*, где так и не был выложен Аххон N. — девятисерийный детективно-драматический сериал, название которого напоминает о чем-то Никки Грейс, героине Лоры Дёрн во «Внутренней империи». Логика гиперссылок не работает.

Изложение событий — тоже. Сколь-нибудь точное изложение последовательности событий фильма есть и в «Википедии», но догадаться о фабуле по нему невозможно. В других случаях показания расходятся. Например, в статье Ильи Верхоглядова на *Seance.Ru* описывается, как в отеле заплаканная проститутка — в титрах она обозначена как *Lost Girl*, Потерянная Девушка, — смотрит «Кроликов» и уже отснятый фильм *On High in Blue Tomorrows*, в котором снимались голливудские артисты Никки Грейс и Девон Бёрк. Из это-

«внутренняя империя». 2006



го автором статьи делается вывод о том, что в фильме две «истинные» линии (Никки и Потерянная Девушка) и две «вымышленные» (*On High in Blue Tomorrows* и «Кролики»). А «самый светлый и жизнеутверждающий финал» Верхоглядов объясняет так: «„Внутренняя империя“ смешивает вымышленное и действительное», «грань между ними так и не восстановится», по крайней мере «в глазах действующих лиц», «созданная их воображением иллюзия не распадется, травмирующая истина не обнаружит себя». Конец цитат. Но в таком пересказе фильм заканчивается чертовски плохо. Если «Внутренняя империя» — «хроника кошмара» и «репортаж из бессознательного», а герои так и не проснулись и не осознали истину — значит, они окончательно спятили. Значит ли это, что в XXI веке безумие есть самый светлый и жизнеутверждающий финал? Потерянная Девушка смотрит «Кроликов» и сцену, в которой старушка в исполнении Грейс Забриски идет к дому Никки Грейс. Надо ли пояснять, что Никки — не «реальнее» Кроликов или ее персонажа Сью из *On High in Blue Tomorrows*? Никки тоже персонаж, ее играет актриса Лора Дёрн — в кино, которое кто-то снимает и кто-то смотрит, — и именно актриса прозревает «травмирующую истину», чтобы добраться до кадра с Потерянной Девушкой и ее освободить. Дёрн играла

безумие, Линч смонтировал возвращение к разуму. Но многие так сопереживали актрисе, что поверили в кризис личности (стесняюсь спросить чей), а также, что действительно страшно, решили, что актриса Дёрн — воплощение чьего-то бессознательного (вероятно, Линча), а персонаж Никки — чье-то «истинное „я“» (надеюсь, не Линча). Дихотомия «реальное — вымышленное» не работает.

«Кролики» — не «вставная новелла». И они, разумеется, связаны с сюжетом, потому что монтаж оригинальных «Кроликов» с новым материалом — одна из тех задач, решение которых и формировало сюжет. Так в фильме Линча работает монтаж: помехи в телевизоре, который смотрит Девушка в номере отеля, сменяются видео «Кроликов» и сценой с Грейс Забриски, показанных в ускоренной перематке; телеэкран внутри кадра сливается с экраном самого фильма, изображение «Кроликов» проступает из помех и скорость воспроизведения нормализуется; Кролики что-то слышат; Кролик открывает дверь из первоначального видео и выходит в нынешний фильм. Он выходит в темную декорацию, выделяется сценическим светом; комната освещается полностью, Кролик пропадает. Из расфокуса проступает мизансцена: разговор двух поляков. Комната возвращается в темноту, Кролик отворачива-

ется от камеры, свет меркнет. Затемнение. Начинается сцена с Грейс Забриски. Видео запущено заново, скорость нормализована, старушка идет навестить Никки. Никки пока не знает, что она в кино. Выход из «Кроликов» — экспозиция ко всей «Внутренней империи». Он не нарушает правила — он их задает. Героине Лоры Дёрн — персонажу-актрисе Никки — нужно эти правила разгадать и, проделав долгий обратный путь, открыть дверь и попасть в декорации «Кроликов». А затем — еще дальше, в кадр к Потерянной Девушке — и освободить ее. Девушка тоже — персонаж. Она очень внимательно смотрит фильм. Досмотрев до конца, она увидит себя на экране в режиме реального времени. Когда рамки экрана «внутреннего» вновь совпадут с рамками экрана «внешнего», она сможет сама открыть дверь, выйти и попасть в новый фильм, где ничего страшного еще не случилось. И все можно начать заново.

«Внутренняя империя» — и порождение, и ранний итог 2000-х. Эпохи, которая сформирована тотальным недоверием к реальности, пойманной на матрицу цифровых камер. Иллюзия — захватывающий аттракцион — оказывалась не просто подделкой, но подделкой опасной, стоило только поставить вопрос о подлинности. Такова логика не только открывших 2000-е «Матрицы» или «Экзистенции» (к которой по исходной проблема-

# HIGH IN BLUE



# TOMORROWS



«внутренняя империя». 2006.

тике фильм Линча ближе всего), но и, скажем, «Милых костей» Питера Джексона, где прекрасный цифровой вымысел — посмертная тюрьма жертвы маньяка-режиссера. Стилль хоум-видео, унаследованный от «Догмы 95» и «Ведьмы из Блэр», в 2000-х оставался простейшим способом заявить о документальности происходящего, пользуясь оружием противника, — то есть о подлинности самой информации в ущерб образу. Проблема, однако, была именно в ущербе, который в конце концов сводил кино к фиксации любительской камерой всяких паранормальных явлений. Очень скоро всем, кому позарез понадобилась подлинность, опять начали хвататься за пленку. Или продолжили, снимая на цифру, обвинять ее во лжи. Те, кому подлинность не понадобилась, занимались фиксацией всяких социальных вопросов во всевозможном арт-хаусе или уходили во вселенные *Marvel*.

Линч решил проблему кардинальным способом. Он взял дешевую цифру и снял фильм так, что в нем ничего не осталось от фильма. Испорчено было все: свет, цвет, композиция кадра, мизансцена, фотогения актеров и цельность их персонажей, — были нарушены все правила производства, обнулились базовые кинообразы (двойник — не злой доппельгангер, камера — ничего не снимает, зеркало — не зеркало, а грязное окно). Линч

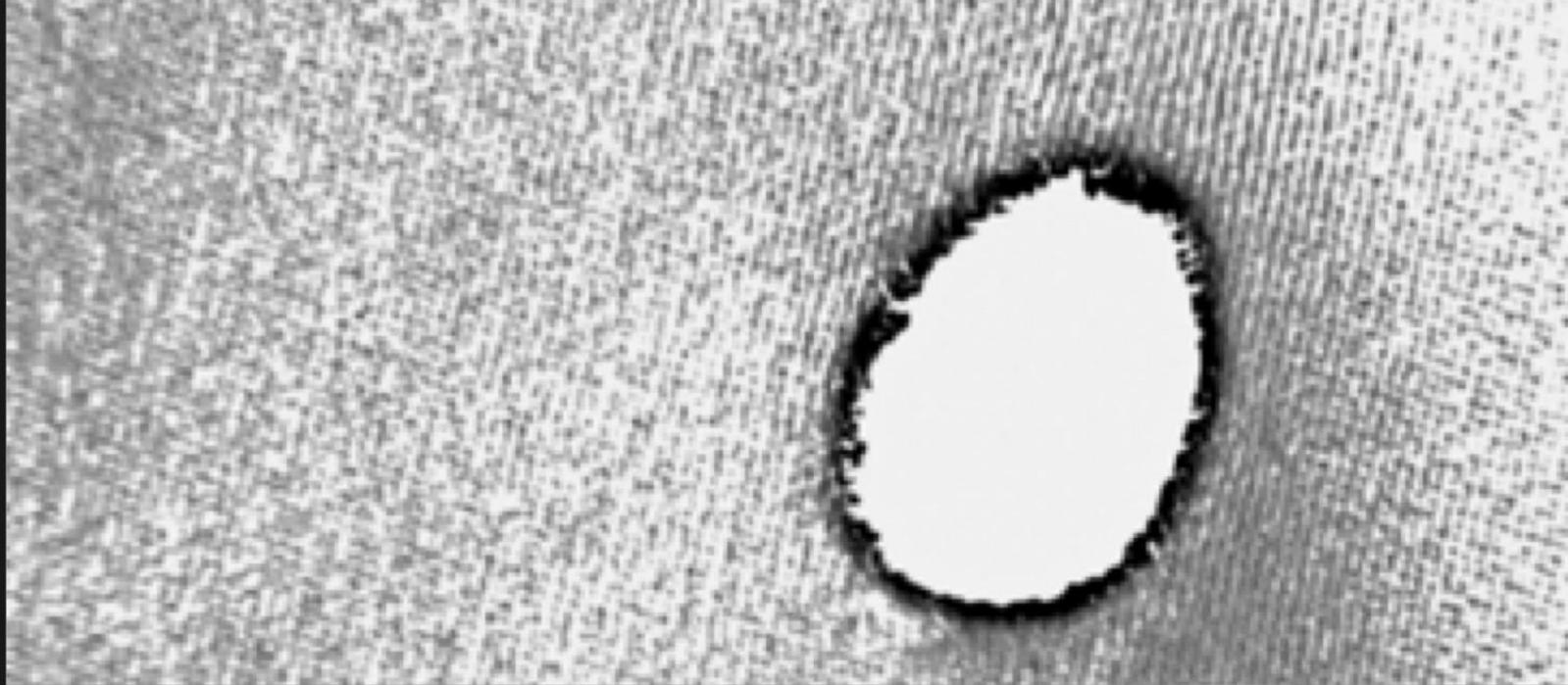
поставил под сомнение все, что определяло классический кинематограф, в том числе его собственный. Он создал ложную структуру «фильм в фильме», в которой обнаружение «внутреннего» кинопроцесса ничего не рассказывает о «внешнем». Единственная подлинность, которая осталась несомненной, — сам процесс съемки дешевой цифровой камерой Sony. Персонажи продирались сквозь ложь стиля к истине метода. Для них «кинематографический вымысел» — освобождение, но не благодаря, а вопреки безумию и иллюзиям. Для цифрового кино — это апология. Если такой фильм удалось бы смонтировать. И Линчу удалось. Значит, нечто осталось. Нечто, что важнее даже подлинности света.

Если искать центр империи, то им будет монолог Дёрн, исповедь побитой проститутки. Монолог был снят первым, целиком, зараз, на едином дыхании — и уже затем от него ответвились все остальные сюжеты. Еще не было никаких Никки, Сью, польских девушек, цирковых зазывал, ревнивых мужей и прочих спятивших старушек. Была только *A Woman in Trouble*. Была актриса, которая делала то, что должна делать актриса: играла чужой текст. Вмонтированные в фильм, ее слова неизбежно начинают комментировать происходящее: «Знаете ли вы человека, живущего там? Его зовут Спазм». «У него было странное имя, его звали Спазм», —

подхватывает женщина и тут же вплетает в свой крепко спаянный, первоначальный текст, как если бы вчера было завтра. Но не только поэтому монолог — это центр, ядро фильма. В самом тексте, написанном для Дёрн, есть то, чего больше нет в фильме: внеэкранный образ. *A Woman in Trouble* — девочка посреди промзоны, которая, надышавшись ядом заводов, прозревает конец света.

Лора Дёрн говорила, что вдохновлялась «Отвращением» Поланского и играла разрушенного человека, из сознания которого вытекают другие личности. Специфика съемки фрагментов «Внутренней империи» помогла ей в этом. Но монолог снимался в начале, и если где и вышел у Линча человек цельный почти в ибсеновском смысле, то — здесь. Человек, который, вопреки фабуле своей жизни, не сошел с ума. Человек, который смог рассказать о девочке, видевшей конец света. Монолог Дёрн начинается в середине фильма. К этому моменту героиня, во множестве своих ипостасей, уже научилась прожигать дыры в поверхности сюжета, смотреть сквозь них и проникать внутрь. Отсюда — когда фильм начнет все сильнее трескаться и слоиться — актриса до финала уже доберется.

Так в фильме Линча работает монтаж. Героиня Дёрн прожигает сигаретой отверстие в шелке; взгляд прони-



«внутренняя империя». 2006

кает все глубже и глубже — и проступают заснеженные улицы Польши. На экране польский двойник голливудского фильма. У Кроликов коротит свет и прожигаются стены. У Кроликов мерцает время: две разные сцены наслаиваются друг на друга. Кролик пропадает и возникает в кабинете, где снимался монолог Дёрн. Кролик садится за стол. В следующей сцене героиня Дёрн доберется до кабинета, сядет на место Кролика и начнет свою исповедь.

Это не единственный, а только самый явный прием, прибегая к которому Линч создает сложную ситуацию двойничества. «Кролики» и монолог Дёрн — не «вставные новеллы», но главные двигатели фильма. В одном случае мы имеем дело с персонажем как таковым, персонажем-абстракцией, полностью подчинившим актера. Во втором — с актрисой как таковой, которая создает персонаж в режиме реального времени. Первое предъясняется. Второе вскрывается постепенно. Абстрактный персонаж знает правила игры и спокойно переходит границы. Актриса мучительно распознает эти правила и переходит каждую из границ как еще одну границу собственной идентичности.

И то и другое — отдельные произведения, существовавшие до начала съемок. Монтаж их с остальным материалом — задача, решение которой формирует сюжет

фильма. А *Woman in Trouble* должна добраться до «Кроликов» и заменить их: стать идеальным абстрактным персонажем, оставшись актрисой. В процессе чего безымянная *Lost Girl* получит свою историю падения, в финале которой сможет найтись и воскреснуть.

Путь этот проложен взглядом. Линч создает самую сложную систему взглядов из тех, что у него были. Каждый сбой во времени и пространстве, перескок на иной виток сюжета — это перемена точки зрения. «Посмотри». «Хочешь увидеть?» «Взгляни на нас». «Видишь ли ты?» Героиня Лоры Дёрн запрокидывает голову и смотрит в камеру. Сверху на нее смотрит героиня Лоры Дёрн. «Внутренняя империя» — от начала до конца история поиска взгляда. Возможность видеть здесь никогда не априорна, зато всегда — залог субъектности. Линч лишил себя всех возможностей, которые дает хорошая камера, кроме одной: он все еще волен смотреть.

Героиня смотрит в объектив пленочной камеры *Panavision*, которая снимает «внутренний» фильм. Но камера *Panavision* слепа, ничего она не снимает. Камера *Sony* смотрит в слепой объектив *Panavision*. Нет никакого *On High in Blue Tomorrows*, который снимает герой Джереми Айронса. Конструкция «фильм в фильме» — ложна. Есть только фильм «Внутренняя империя»,

«внутренняя империя». 2006





который сам, почти весь — с руки, снимает Линч портативной камерой Sony. Никки-Сью поймет это к отъезду камеры в момент своей смерти и не задержится на съемочной площадке, а пойдет дальше. Пока Лора Дёрн не доберется до сути, пока не увидит и не уничтожит собственное изувеченное цифрой лицо. И сама не откроет дверь в другой фильм. Еще никто не проходил от начала до конца по пути гиперссылок. Сеть не предполагает ни выхода, ни верного выбора из множества окон. Расколотость и фасеточное зрение — специфика цифровой эпохи. Однако в фильме Линча нужно дойти до конца, чтобы увидеть и открыть только одну правильную дверь.

У Линча не было «общего видения» фильма, но в процессе работы над фильмом он это видение создал. Актриса, способная видеть, — центр империи. Персонаж, которого нужно освободить, — смотрит фильм. Камера снимает взгляд как действие. Монтаж сводит множество взглядов в единый сюжет. Взгляд — основа метода. Взгляд — вот, что важнее подлинности света, это последнее, что остается, чтобы распознать в мусоре — образ, а в медиа — кино.

«Внутренняя империя» — фильм визионерский в подлинном значении этого слова: видеть — и есть понимать. Проекции не деформируют вымышленный мир.

Сидящая перед экраном Девушка (или кинокритик) не «додумывает фрагменты» и не «заполняет пустые зоны деталями своей биографии». Актриса выжила, потому что видела только то, что было в кадре. Девушка спаслась, потому что видела именно то, что было в кадре. А Линч создал апологию цифровому кино, где невзначай избавился от вечного клейма Мефистофеля, поставленного всем режиссерам еще Мурнау. Потому что ни одно из мгновений его фильма не прекрасно. Смотреть его можно только вопреки. Очень жаль, что «Внутреннюю империю» так мало кто увидел.

петр лезников

## кафка смотрит на взрыв

«А что если свойство образа, первая его особенность, — есть именно то, что „не ясно“» (Григорий Козинцев, «Черное, лихое время...»).

Мы разгрузили фургон и заглянули в кузов — пустой прямоугольный параллелепипед, обшитый металлическими листами. «Это похоже на третий сезон „Твин-Пикса“», — сказал мой коллега. Он был поэт.

× × ×

«Мы жили в многоквартирном доме, где все устраивали вечеринки с коллективным просмотром „Твин-Пикса“ и пекли лазанью, — вспоминает басистка панк-груп-



«ГВИН-ПИКС: ВОЗВРАЩЕНИЕ». 2017

пы *Bikini Kill* Кэти Уилкокс. — Нас не звали, но мы бы и не пошли, потому что были против всего этого». Кэтлин Ханна, вокалистка *Bikini Kill*, добавляет: «О, как мило, все вращается вокруг прекрасной мертвой девушки. Просто трындец. Как-то вечером, когда у кого-то опять проходила твинпикс-вечеринка, одна участница нашей группы забралась на крышу и вырвала кабель из антенны. Из их квартиры донесся стон». Уилкокс: «Мы по-настоящему ненавидели „Твин-Пикс“ и написали песню — *Fuck Twin Peaks*». «Ты — влажный сон неудачника, — выкрикивали ее строки *Bikini Kill* в далеком 1992-м. — Все такие красивенькие, все такие чистенькие». Двадцать пять лет спустя антенну наладили, и напоминающая музыку спа-салонов увертюра Анджело Бадаламенти, заполнив эфир, вновь отозвалась в сердцах миллионов буржуа. Вернулись ли мы, зрители, в тот же городок — белый обывательский раек с его маленькими делами и маленькими радостями, где боятся кукурузной каши и чумазых нищих с помойки, а на помощь спешат сотрудники добрых спецслужб?

Нет. Светлые школьные коридоры превратились в занюханый бар на обочине, пианистка-вундеркинд — в наркозависимую. «Это мир дальнобойщиков», — констатирует эпизодический персонаж по имени Бюэлла уже в первой серии третьего сезона. Мир

дорожных пробок и занятых парковочных мест; автоугонов, взрывающихся машин и сбитых насмерть детей. Мир глухих трейлерных парков (вроде *New Fat Trout*) и полужилых поселений (вроде *Rancho Rosa*); безликих гаражей и складов, уютных мотелей и тюрем. Мир злости, лжи и принуждения, повседневного стресса и несвободы. Это ему шлет проклятья из одинокой хижины на склоне гор Твин-Пикса местный видеоблогер и неистовый конспиролог Лоуренс Джакоби; он вещает темный век, и ненароком начинаешь ему верить. Высоко в небе стоит Марс (путеводная звезда четы Хатча и Шанталь, наемных убийц *à la* Тарантино); на земле обитают отчужденные сами от себя люди-тульпы («Я — это не я», — рыдает бывшая секретарша Дайан Эванс); чтобы выжить, за деньги тут приходится платить своей кровью (как поступает Крискол, очередной люмпен из *New Fat Trout*); все семьи похожи друг на друга, потому что каждая несчастлива (примеры здесь сплошь и рядом). Да, этот мир всегда был таким, просто мы не замечали.

Тогда мы были обольщены, теперь — в оцепенении: в финальных кадрах третьего сезона мы впервые видим агента Дейла Купера в полной растерянности. В 1990-е режиссера Дэвида Линча обычно принимали за ироничного постмодерниста, который возится с погремушка-



«ТВИН-ПИКС: ВОЗВРАЩЕНИЕ». 2017

ми американской поп-культуры; в 2010-е (после «Шоссе в никуда», «Малхолланд Драйва» и особенно — «Внутренней империи») оказалось, что он серьезный человек и, как любой сказочник, немного моралист (возможно, он подпадает под определение метамодернист, но я оставляю данную гипотезу другим специалистам). В третьем сезоне сохраняется коронное для Линча сочетание наивности и жестокости, сентиментальности святочных рассказов и садизма хардкор-порно, приправленное юмором на грани пошлости и пародии, *deadpan*-сатиры и непристойного гротеска; экран по-прежнему населяют линчевские, что в отечественной филологии зовется, «чудики»; сюжет опять представляет собой россыпь абсурдистских житейских сценок, вдохновленных Тати, с, как говорится, «давно полюбившимися» (плюс новыми, тоже «забавными») персонажами, и, к нашему облегчению, все вместе это непохоже на реюнион «Друзей». Но, как когда-то второй сезон «Твин-Пикса» потеснила в телеэфире Война в Персидском заливе, так в третьем — все ближе доносится эхо спецопераций, которые США вели на рубеже веков: мы узнаём, что сын-ветеран шерифа Фрэнка Трумэна покончил с собой, не справившись с посттравматическим синдромом; некто Микки рассказывает коменданту трейлерного парка Карлу Родду о своей жене Линде — инвалиде боевых дей-

ствий, которой правительство наконец обеспечило кресло-коляску; и как теперь забыть космогоническую сцену первого ядерного испытания, в которой «Космическая одиссея» оборачивается «Сумеречной зоной». К антимилитаристской идеологии прибавляется ровная элегическая интонация — учитывая, что почти половина серий посвящены чьей-либо памяти, а актеры Марвин Розанд, Кэтрин Колсон, Мигель Феррер и Уоррен Фрост умерли между съемками и премьерой (в считанное время после ушли Гарри Дин Стэнтон, Пегги Липтон, Роберт Форстер, Аль Штробель, певица Джули Круз и композитор Анджело Бадаламенти), более точный подзаголовок к третьему сезону скорее не «Возвращение», а «Прощание»; мерно плывущий по экрану список имен — не титры, а мартиролог. И все же главное остается неизменным — это сочинено добрым человеком.

Искренность и обаяние Линча, нашего эксцентричного дедушки, способны искупить то, что редко сходит с рук остальным: спецэффекты в духе ранней флэш-анимации; слезы и крики — актерская игра с оттенками кэмп (ее режиссер мог подглядеть у Кубрика или Феллини); проскальзывающие бумерские шутки (злостью Джерри Хорна; неудачный скетч про секретаршу Люси Моран и мобильные телефоны; ее сын Уолли косплеит Брандо, что кажется анахронизмом); старомод-

ные образы (почерпнутые из байкерских эксплойтейшнов 1950-х и поучительных короткометражек о вреде наркотиков — крутые парни носят косухи и слушают рок-н-ролл, блондинки — ангелы, брюнетки — опасны). Мы прощаем автору полную недомолвок историю, где параллельно завязываются побочные сюжеты без развязок (а некоторые с финалом — например, перерождение Надин Харли или воссоединение Эда Харли с Нормой Дженнингс — слишком прямолинейны), и проходные персонажи появляются и исчезают без повода и объяснений (если появляются: в предыдущих сезонах фигурировала пара закадровых персонажей — Лора и Дайан, теперь же нас постоянно дразнят, сыпя именами разных Билли и мистеров Строберри); третий сезон — пазл с лишними деталями от других пазлов. Сенсация состоит в том, что Линчу удалось снять восемнадцатичасовой фильм, в котором мы пятнадцать часов ждем появления главного героя, и нам хватает на это любви и терпения. (Так, в «Огонь, иди со мной», картине о последней неделе жизни Лоры Палмер, сама она впервые возникла на экране только после тридцатиминутного пролога.) Время здесь и правда *out of joint* — все происходит медленно и не совсем правильно. Усвоив достижения фестивального «созерцательного кино» и норвежского *slow TV*, телесериалы подготовились к эксперименту





«ТВИН-ПИКС: ВОЗВРАЩЕНИЕ». 2017

Линча: бесконечной задержки повествования при помощи отступлений и остановок (оно разгоняется только на последней трети), пущенного на сбавленной скорости, как песня *American Woman*, под которую впервые появляется Мистер Си, а Дайан Эванс идет убивать, — сообщается, что Линч был готов отказаться от съемок, если студия не увеличила бы хронометраж вдвое. Темп третьего сезона — частота дыхания при медитации, ритм рыбалки. (Схожую *slowburn*-манеру для своих упражнений на стриминговых площадках перенимет Виндинг Рефн.) Линч изобрел новый способ удерживать наше внимание, не скатываясь в фансервис, не стараясь загадывать шарады (скорее наоборот, дообъясняя прежнее) и не надеясь шокировать, погружая в сердцевину вещей (раньше с любопытством близорукого школьника режиссер вглядывался в ухо в траве, в пламя на кончике спички, в заплаканное девичье лицо): томительное ожидание старого доброго Дейла Купера, пока тот пропадает где-то на сиреневой Луне, держится на воспоминании о лучшем друге.

Как и в предыдущих работах Линча, эффект отстранения сглаживается за счет нашего интереса и симпатии к персонажам. Центральный же персонаж третьего сезона отсутствует, посреди экрана зияет пустота, и вместо Дейла Купера мы наблюдаем две его поло-

вины. Первая — комический, от слова «кома», блаженный Даги Джонс, заброшенный в пластмассовое сердце прогнившего мира — Лас-Вегас, город иллюзий и порока, выстроенных на радостной готовности обмануться и ожиданиях счастливой удачи. Интрига этой ветви сюжета заключается в том, сможет ли Даги Джонс — луч в темном царстве, шут в ярком пиджаке (Линч писал об ощущении подавленности, как об удушающем клоунском костюме; Даги Джонс — метафора человека в апатии?) — пусть и не без потусторонней помощи восстановить гармонию? Выдержит ли поверку художественной реальностью завет о непротивлении плохому? Тут Линч солидарен с Хичкоком, обмолвившимся, что мир спасет скромный джентльмен, который кормит в парке голубей. С настоящим утверждением вряд ли согласятся участницы *Vikini Kill*; нам же, кажется, не остается ничего другого: или признать неизбежность банальности, или поддаться обаянию зла. Второй заместитель Дейла Купера — полная противоположность хичкоковского «маленького человека», Мистер Си, есть воплощение того, что не заслуживает сострадания (раньше мы немного сочувствовали даже Лиланду Палмеру — ведь он был одержим непреодолимой силой, а так-то сам хороший). Мистер Си рыщет между мирами, спокойный, как акула; глаза его искрятся черным

огнем; свет фар его скользит по наэлектризованной тьме. Он ищет Джуди — «существо крайне отрицательной мощи», которое, вероятно, овладело безутешной Сарой Палмер, — и здесь многие из нас согласятся: мало что страшнее матери в депрессии. (Вспомним Дороти Валленс из «Синего бархата».) Сможет ли вечный рыцарь Дейл Купер спасти эту прекрасную даму? Режиссер выдергивает кабель, экран гаснет. В финале третьего сезона, воскресив Лору Палмер — святую и шлюху (подобное расщепление мужского восприятия подробно изучено психоанализом) — и вернув нам с жителями Твин-Пикса возможность счастья и надежды на новую тайну, Дейл Купер оказывается в некоем карманном измерении — в штате Техас, в городе Одесса, и это уже другая история. О чем же была та?

Двадцать пять лет мы знали, кто убил Лору Палмер; зачем тогда был третий сезон? Завороженно прислушиваются к волшебному звону в тишине гостиницы *Great Northern* ее директор Бенджамин Хорн и его секретарша Беверли Пейдж... В одном из эпизодов мультсериала «Гриффины» Линч поучаствовал в новогоднем камео: он кладет под елку коробку со странным подарком; развернув его, ребенок восклицает: «Но я не понимаю!» Линч отвечает: «В этом и суть». Цель режиссера — поставить нас перед непознаваемым и дать



«ГВИН-ПИКС: возвращение». 2017



испытать мгновение непонимания. Замереть, взглядеться и не понять, смириться и отрешиться: *c'est une pipe*. Еще один воображаемый подзаголовок к третьему сезону — не «Возвращение», а «Прогулка». И тут есть что вспомнить: как, вдохнув запретного вещества, несется в кабриолете окрыленная Бекки Бёрнет; как в вечерних сумерках Даги Джонс стоит под памятником (особенно если знать, что он отлит по фотопортрету отца Линча); как незадолго до катастрофы курит на скамейке Карл Родд; как безмянный уборщик подметает пол пустого бара *Bang Bang* (сцена сразу стала классикой); как, сидя перед окном бензозаправки, со своим отражением ужинает Эд Харли, — волшебные моменты. Передышка, глоток свободы. (Чего, к примеру, так не хватало обитателям того безумного-безумного-безумного мира «Диких сердцем».) Чувство, которое не дается разуму. Линч предлагает смотреть в пустой стеклянный ящик, как смотрят на огонь. Следить за движением текстур, догадываясь, что под поверхностью не скрывается ничего, а если и скрывается, то по-детски простая история (вопрос, есть ли иные и почему забывать эту): зло — плохо, добро — хорошо, неси побольше света и поменьше тьмы. Признать ужас и красоту трюизма, спасительную ценность наивных истин. В этом гуманистическая весть Линча. Это его нам подарок.

× × ×

Как сказал один протрезвевший герой «На дне»: «Если к правде святой мир дороги найти не умеет, — честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой». Дэвид Линч — Элвис от сюрреализма, волшебник Изумрудного города, великий утешитель. Теперь мы знаем, каково проснуться перед выключенным телевизором.

Д

Э

В

И

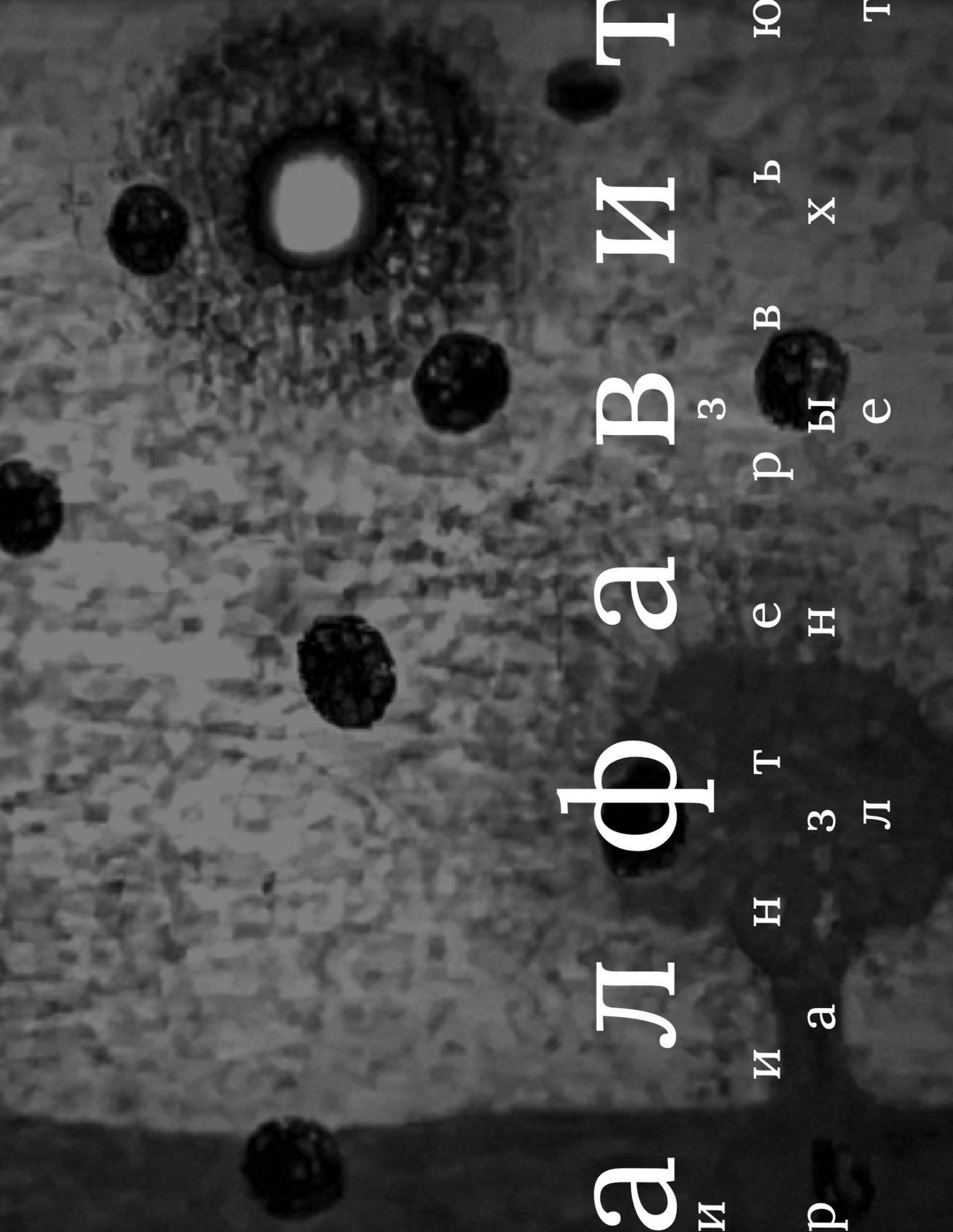
Д

Л

И

Н

Ч



# а л ф а в и т

и  
р  
и  
н  
н  
з  
л  
е  
т  
з  
р  
ь  
х  
е  
ю  
т



канны. 1990. фот. жан-крстиан буркар

а

**абстракция.** В Голливуде чаще всего снимают, что называется, традиционное кино — истории, которые всем понятны. Причем понятны от начала и до конца. Если непонятна даже малейшая деталь происходящего, [продюсеры] тут же начинают переживать. Но ведь самое интересное — проникнуть в мир абстрактных явлений, которые зритель переживает и понимает интуитивно; когда невозможно, например, сунуть в лицо кому-нибудь из зала микрофон и спросить: «Ты это понял?»; когда люди выходят из кинотеатра со странным и чудесным ощущением, которое надолго у них сохраняется и открывает маленькую дверцу в нечто волшебное, — в этом состоит сила кино.<sup>[f]</sup>

**абсурд.** Я нахожу уморительным барахтанье в неведении. Когда вы видите, как человек раз за разом разбегается и бьется башкой о стену, пока голова его не превращается в кровавое месиво, вы не можете удержаться от смеха, потому что действие становится абсурдным. А вот несчастье как таковое не кажется мне смешным — в том, как люди, несмотря на минуты отчаяния, продолжают двигаться дальше, я вижу высокий героизм.<sup>[b]</sup>

**актер.** Найти актера, который сыграет определенную роль, не так уж трудно. Трудно найти правильного акте-

ра. [...] Для каждой роли можно подобрать как минимум шесть или семь актеров, которые могли бы ее сыграть. Но каждый — сымпровизирует роль по-своему. Тут почти как в музыке: можно сыграть один и тот же отрывок на тромбоне или на флейте, и каждый раз будет что-то удивительное в этой игре, но звучание разных инструментов будет различаться. А вам остается решить, что подойдет лучше. После того как вы выбрали своих актеров, вам нужно постараться создать им на съемочной площадке максимально комфортные условия. Актерам следует предоставлять все, что им нужно, потому что в конце концов именно они жертвуют собой больше всех. Именно они стоят перед камерой, и только они отдают ей максимум себя. Даже если им нравится то, что они делают, в них все равно живет страх потерпеть фиаско. Поэтому они должны чувствовать себя комфортно и в безопасности. Я никогда не обманываю актеров и не запугиваю их: никогда на них не кричу. Ну хорошо, кричу, но очень редко.<sup>[d]</sup>

[Актеры] могут все. Им просто надо быть уверенными, что они делают именно то, что нужно.<sup>[h]</sup>

[С Кайлом Маклахленом] мы разработали особый метод работы — систему взглядов и жестов и минимум разговоров. Еще иногда мы просто стоим рядом и молчим, и после этого он знает, что нужно делать.<sup>[h]</sup>

б

**бадаламенти.** Я всегда работаю с Анджело Бадаламенти, буквально сидя с ним бок о бок. Анджело сидит за клавишами, я — рядом, и я что-то говорю. Музыка рождается из попытки сделать что-то, сделанных в процессе этого открытий и очередных попыток сделать что-то еще. Действие и реакция, реакция и действие. Так он находит правильный путь, и все готово.<sup>[f]</sup>

**бомба.** Все мы, так сказать, страстно увлекались изготовлением бомб в то время и в том месте\* Глупость, конечно, но вот как это было: он колотил железякой по спичечным головкам, чтобы их утрамбовать. Его мать была беременна... и этот снаряд взорвался, и взрыв оказался таким мощным, что снаряд пробил ему щиколотку, и горящие головки спичек разлетелись по всему крыльцу. Он упал, потому что не мог удержаться на ногах, и лежал в луже крови, в которой дымились спичечные головки, вокруг него стояло облако дыма. Когда его мать все это увидела, у нее чуть не случился выкидыш. Его забрали в больницу, и пришили на место ему ногу, и все было в порядке... потóm.<sup>[f]</sup>

\*

В городе Бойсе в 1950-х годах, где Линч провел часть детства. — Здесь и далее примеч. ред.

**бродяга на заднем дворе.** Обычно я ходил туда [в *Denny's* на Сансет-бульваре] завтракать, съедал грэнд слэм. В тот раз я был там один, а за мной сидели какие-то люди, их было трое, и они разговаривали о Боге. Такой очень милый разговор воскресным утром. Я встал, чтобы оплатить счет, глянул мельком на этих людей, и среди них был глава Церкви Сатаны. Они так мило и дружелюбно разговаривали. Как на собрании прихожан. Все это выглядело очень странно. Короче, атмосфера в том *Denny's* была тяжелая, что и вылилось в этот сюжет с бродягой в «Малхолланд Драйве».<sup>[b]</sup>

**БУТЫЛЬ.** Мы наполнили ванну водой и опустили в нее бутылку из-под питьевой воды так, чтобы она чуть-чуть касалась поверхности. Мы вставили микрофон внутрь бутылки и начали осторожно двигать ее по воде. Это был неповторимый неземной звук. Мы использовали его в «Голове-ластике» в любовной сцене.<sup>[h]</sup>

**БЭКОН.** [Первые картины, которые произвели на меня впечатление, я увидел на] выставке Фрэнсиса Бэкона в Нью-Йорке в галерее «Мальборо», когда мне было восемнадцать. Это были изображения мяса и сигарет, и меня потрясло великолепие красок, их контраст и их баланс. Это было совершенство.<sup>[f]</sup>

## В

**«внутренняя империя».** У моих родителей есть деревянный дом в Монтане. Как-то раз во время уборки мой брат наткнулся на альбом с газетными вырезками, завалившийся за комод, и отправил находку мне. Это был мой альбом, когда мне было пять лет, и мы жили в городке Спокан, штат Вашингтон, я наклеивал туда вырезки из газет. Когда я открыл его, на первой странице была приклеена фотография Спокана с высоты птичьего полета. А подпись внизу гласила: «Внутренняя империя».<sup>[a]</sup>

**ВОДОПРОВОД.** Люблю заниматься сантехникой. Есть что-то доставляющее настоящее удовольствие в возможности управлять потоком воды.<sup>[f]</sup>

**ВОЗРАСТ.** Большую часть времени [эмоционально я ощущаю себя] между девятью и семнадцатью. Иногда — шестилетним.<sup>[f]</sup>

**ВОЙНА.** В той операции 6 июня 1944 года, «День Д», участвовало 156 000 солдат. Очень много людей, огромное предприятие. Однажды мне приснился сон, что в тот день в Нормандии меня убили. Я был шестнадцатилетним немецким солдатом. Гитлер уже начал призывать все более юных ребят. Моя мать так не хотела отпускать меня на фронт. И вот в тот день я шел

где-то далеко от пляжа, меня окружали песчаные холмы и низкий кустарник. Было очень-очень туманно, облачно и серо. И я поднялся на холм. Я держал в руках винтовку. В низине стоял американский солдат, который повернулся ко мне и выстрелил из автомата. Пули ударили мне в живот. Я уронил винтовку и схватился за живот. Я почувствовал, как из него вытекает теплая кровь. Потом я ощутил сильный жар во всем теле. А потом я упал на колени. И потом свет погас.<sup>[i]</sup>

**вуайеризм.** Я убежден, что все мы — вуайеры. Это часть игры в детектива. Мы хотим раскрывать секреты и хотим знать, что происходит за занавесками в том окне. Не для того, чтобы кому-то навредить. Отчасти мы делаем это для развлечения. Но в то же время нам действительно нужно знать: что обычно делают люди? Делают ли они то же, что и я?<sup>[f]</sup>

Г

**гармония.** Когда ты смотришь на утку, то видишь конкретные детали. Сначала ты видишь клюв, который имеет определенную текстуру и длину. Затем голову, ее форму и то, что она переходит в шею. Поверхность клюва, например, очень гладкая, на нем ты различаешь довольно четкие детали, и он некоторым образом на-

поминает тебе лапы. Лапы несколько крупнее и более эластичные, но тебе снова хочется взглянуть на клюв. Тело у утки крупное, оно могло бы быть и помягче, а его строение не столь проработано, оно вообще напоминает облако. Ключ к утке — ее глаз и его расположение. Он должен находиться на голове, он наиболее детализирован и напоминает драгоценный камень. Если бы он был расположен на клюве, то здесь сталкивались бы две сущности, а это не очень хорошо. Если бы глаз находился на теле, он оставался бы незаметным. Но этот драгоценный камень настолько идеально выставлен напоказ в самом центре головы, рядом с началом изгиба шеи и торчащим вперед клювом, но на достаточном от них расстоянии, так что утиный глаз очень-очень-очень хорошо изолирован и заметен. Когда работаешь над фильмом, ты можешь создать и клюв, и лапы, и тело, и все остальное, но утиный глаз — это совершенно особая сцена, это драгоценный камень, так что если она будет в твоей картине, то это великолепно. Значит, все получилось.<sup>[f]</sup>

Представьте, что нажимаете на две клавиши, одна из которых расстроена. Между двумя звуками, которые издают эти клавиши, находится волшебная зона. Это баланс.<sup>[f]</sup>

Мир, в котором мы живем, состоит из противоречий. Примирить эти две стороны и есть главный фокус. Мне всегда нравилось то и другое, и я был уверен: чтобы





на съемках фильма «голова-ластик». 1977

оценить одну сторону, нужно познать и другую, — чем больше тьмы ты постиг, тем больше увидишь света.<sup>[b]</sup>

«ГОЛОВА-ЛАСТИК». [Как-то раз] я сказал, что это идеальный фильм. Но это просто был день такой. Наверное, я был расслаблен, и было это очень давно, и мне просто так показалось — «идеальный». Но ничто не идеально. [...] И идеального фильма не существует.<sup>[i]</sup>

ГРЯЗЬ. Я вспоминаю городишко Сэндпойнт в Айдахо. Моего друга, малыша Дики Смита, и как мы сидим с ним в грязной луже под деревом. Моя мать вырыла яму — а может быть, это был мой отец, — чтобы мы могли сидеть в ней в жаркую погоду. Родители наполняли ее водой из шланга, и мы сидели в этой грязной луже. Это было прекрасно. Ты месишь грязь руками и сидишь с другом в тени дерева. О чем еще можно мечтать?<sup>[g]</sup>

Мы с Пегги и Дженнифер\* жили в Лос-Анджелесе в отдельном доме, в котором был круглый деревянный обеденный стол. В свой день рождения Пегги ушла по делам, а мы с Дженнифер начали таскать ведерками в дом грязь. На этом столе мы возвели целую гору грязи высотой больше метра. Затем мы проделали в ней туннели и перед входами в них поставили маленькие

\*

Пегги Ленц, первая жена Линча, и их дочь Дженнифер Чемберс Линч.

глиняные фигурки. А Пегги, дай ей бог здоровья, когда вернулась домой, была на седьмом небе от счастья. Наше творение оставалось на столе еще много месяцев.<sup>[f]</sup>

Д

**ДЕНЬГИ.** Я, как и все, люблю деньги. Но, возможно, я занимался бы тем, что мне нравится, и бесплатно.<sup>[h]</sup>

**ДЕТЕКТИВ.** Я считаю детектива самым волшебным типом персонажа, потому что для меня самое волшебное — это тайны. Меня завораживают улики и загадки, это как найти клад. Все вокруг — тайна, и все мы — детективы. Ученые — тоже детективы, ведь они ищут ответы на самый большой вопрос. Вокруг так много детективов и так много тайн!<sup>[f]</sup>

Мы не знаем, где находились до нашего рождения. Мы не знаем в точности, где окажемся после смерти. Мы не знаем, почему мы здесь. Мы вообще ни о чем почти ничего не знаем.<sup>[h]</sup>

**ДЕТСТВО.** Мое детство выглядело так: изящные дома, улицы с рядами деревьев, молочник, игры в войну на задних дворах, жужжащие самолеты, синее небо, заборы из столбиков, зеленая трава, вишневые деревья. Обывательская Америка, какой она должна быть. Но на вишневом дереве проступает смола — черно-желтая, и по ней ползают миллионы красных муравьев. Я обна-

ружил, что, если присмотреться к этому прекрасному миру, внутри всегда ползают красные муравьи.<sup>[b]</sup>

В те времена мой мир был очень-очень маленьким. В одном направлении мой мир простирался до бакалейной лавки и дома одного моего друга, расположенного от нее через два дома. В другом направлении — до дома другого моего друга, Бобби. [...] Я считаю, что два квартала вмещают огромные миры. Огромные. В них помещается все. [...] Можно жить на одном месте, и у тебя все будет.<sup>[g]</sup> Мы полагаем, что когда становимся взрослыми, то усваиваем правила, но в действительности мы лишь теряем воображение.<sup>[f]</sup>

Мое собственное детство было идиллическим. Единственное, что меня в данном случае смущает, — масса психопатов утверждают то же самое. Поэтому я и спрашиваю сам себя: минуточку, а твое детство было на самом деле счастливым? И ответ крайне прост: да, очень.<sup>[b]</sup> джаз. Это самое близкое к безумию, что есть в музыке.<sup>[f]</sup> джон меррик. Я могу объяснить, что поддерживало во мне желание снимать [фильм «Человек-слон»]. Главным образом Джон Меррик, то есть образ человека-слона. Он был такой странный, чудесный, невинный человек. Вот что главное. Вот о чем мой фильм. И еще о промышленной революции. Или вот мощные взрывы. Вы видели фотографии мощных взрывов? Они всегда напоминали мне об

этих папилломатозных образованиях на теле Джона Меррика. Они — как медленные взрывы. И образуются от самой кости. Я не знаю наверняка, как происходит взрыв, но если бы кости могли взрываться, сохраняя свое строение, и проступали сквозь кожу, то получались бы такие вот наросты, медленные взрывы. Поэтому мысль обо всех этих дымовых трубах, саже, индустрии наряду с этой плотью интересовала меня больше всего и побуждала снимать.<sup>[b]</sup>

**ДИК ЛОРАН.** Я проснулся однажды утром и услышал, как кто-то говорит в домофон: «Дейв!» — и я ответил: «Да?» — и тогда он произнес: «Дик Лоран мертв»\* И я переспросил: «Что?» Но ответа не было. Я не могу увидеть входную дверь, если не пройду через весь дом и не выгляну из большого окна. Я выглянул и никого не увидел. Не знаю, кто такой Дик Лоран. Все, что мне известно, это что он мертв.<sup>[b]</sup>

**ДОМ.** Это место, где что-то может пойти не так. В детстве дом казался мне замкнутым пространством, вызывал у меня клаустрофобию, но не потому, что у меня была плохая семья. Дом — как гнездо, он нужен лишь на определенное время, а затем ты только и ждешь, когда свалишь оттуда. Сказать, что все гнезда полезны лишь

\* Впоследствии эта реплика вошла в фильм «Шоссе в никуда».

на ограниченный период времени, не означает, что любовь в конце концов проходит, любовь просто меняется.

Я по-прежнему люблю всех, кого когда-либо любил.<sup>[f]</sup>

Я никогда не слышал, чтобы мои родители спорили о чем-то. Они ладили друг с другом, как Айк и Майк\* Очень счастливая семья. Когда я оглядываюсь в прошлое, то понимаю, что был невероятно свободен и даже не задумывался об этом. В нашем доме никто ни на кого не давил. Все строилось на любви.<sup>[g]</sup>

В 1950-х в журналах печаталась куча рекламы. [...] Эти улыбки — практически все, что я видел. [...] Я даже несколько стеснялся, что мои родители были настолько нормальными.<sup>[e]</sup>

Я страстно мечтал о том, чтобы произошло некая... нет, не катастрофа, но нечто из ряда вон выходящее. Такое событие, чтобы все меня пожалели, а я был бы вроде как жертвой. Нечто вроде страшного несчастного случая, когда ты остаешься совсем один. Приятная мечта.<sup>[e]</sup>

**домашние растения.** Вообще-то я не очень люблю, когда в доме есть растения. Цветы — это нормально, но они мне не очень нравятся. Снаружи — пожалуйста, но не внутри дома. Мне больше нравится мох. [...] Он

\*

Братья-близнецы, персонажи американских комиксов начала XX века.

так медленно растет и такой органичный. Выглядит как зеленое мясо. Это красиво.<sup>[b]</sup>

**древесина.** Бывает так, что звонит телефон и кто-то спрашивает про древесину. Обычно это происходит на складе пиломатериалов, и в таком случае там должен быть телефон. Деревья растут, они сделаны из древесины — это естественно. Сколько счастья можно испытать, рассматривая дерево; это справедливо и для наблюдения за вещами, изготовленными из древесины. Зачастую, говоря о красоте, мы говорим о древесине.<sup>[i]</sup>

**«ДЮНА».** Дино Де Лаурентис набирал команду. Он сказал мне: «Я хочу, чтобы вы прочитали эту книгу, она называется „Дюна“». Мне показалось, он сказал «Джун», и я переспросил: «Джун?» Он ответил: «Нет, „Дюна“».<sup>[b]</sup>

е

**европа.** Я хотел провести там три года\* а пробыл пятнадцать дней. Помню, как лежал в подвале в Афинах, где по стенам бегали ящерицы, пытаюсь осознать тот факт, что нахожусь в 11000 километров от ближайшего McDonald's.<sup>[f]</sup>

\*

В 1965 году Линч вместе с другом Джеком Фиском отправились в Европу, собираясь попасть на курсы к австрийскому художнику Оскару Кокошке.



на съемках фильма «человек-слон». 1980



## Ж

**ЖАНР.** Мне нравится, когда в одном фильме смешано 47 разных жанров. Ненавижу одножанровое кино. И я люблю фильмы категории В. И почему бы не совместить три или четыре таких фильма в одном?<sup>[f]</sup>

**ЖЕНОНЕНАВИСТНИЧЕСТВО.** Некоторые считают, что Дороти [в «Синем бархате»] — это типичная женщина, а вовсе не Дороти сама по себе. С этого и начинаются проблемы. Это просто Дороти и ее история. [...] Здесь нет обобщений.<sup>[e]</sup>

**ЖЕНЩИНА ИЗ РАДИАТОРА.** У Женщины Из Радиатора\* плохая кожа. Наверное, в детстве у нее были прыщи и она сильно пудрилась. Но, по сути, она излучала счастье изнутри. И неважно, как она выглядела.<sup>[b]</sup>

**ЖИВОПИСЬ.** Моя мать, видимо, спасла меня — она отказывалась покупать мне книжки-раскраски. Это довольно интересно, потому что [...] если у тебя есть книжка-раскраска, дело лишь в том, чтобы вписываться в уже обозначенные контуры. А если не иметь этих ограничений... А еще у меня было бесконечное количество бумаги! Мой отец работал в государственной конторе и приносил домой кучи листов миллиметровки.<sup>[e]</sup>

\*

Персонаж фильма «Голова-ластик».

Мне хочется, чтобы мои картины можно было укусить. Не съесть, а повредить. Мне нравится думать, что я пишу свои картины зубами. Я называю свои картины «плохими», потому что в плохих картинах есть своя красота. Речь не о дизайнерских изысках или коммерческом успехе. А о том, что заставляет на них реагировать.<sup>[f]</sup>

**ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ.** До встречи с ним\* я думал, что Ван Гог был последним художником в мире. Мне было тринадцать, и я жил на северо-западе США, поэтому вокруг меня художников не было. Когда я услышал, что Бушнелл — художник и этим зарабатывает, я чуть сознание не потерял. Я был ошеломлен. Я больше не хотел ходить в школу. Это было сродни прозрению. В то время я учился в старших классах и начал снимать студию рядом с его мастерской. Мой отец оплачивал половину аренды, что было очень круто с его стороны. Иметь мастерскую было роскошью.<sup>[f]</sup>

Не знаю, когда я начал употреблять термин «жизнь в искусстве», но помимо того, что Бушнелл был художником и жил как художник, он еще дал мне книгу Роберта Генри «Дух искусства». Я обожал эту книгу. Сейчас я из нее мало что помню. [...] Словосочета-

\* Бушнелл Килер — американский художник, отец друга Линча Тоби Килера.

ние «дух искусства» превратилось в понятие «жизнь в искусстве». Идея состояла в том, что ты пьешь кофе, куришь сигареты и пишешь картины. И все. Возможно, к тебе иногда заходят девушки. Но, по сути, речь о невероятном счастье от работы и подобной жизни.<sup>[g]</sup>

3

**закадровый ГОЛОС.** Это же прекрасно — слышать мысли. Это изящный прием, но когда он используется только для информации, то становится неуклюжим.<sup>[b]</sup>

**ЗАНАВЕС.** Занавес и скрывает, и раскрывает. Так прекрасно, когда он закрыт, и твое воображение разыгрывается. А в театре, когда занавес поднимается, ты испытываешь фантастическую эйфорию, потому что ожидаешь увидеть нечто новое.<sup>[f]</sup>

**«ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ».** Джордж Лукас попросил приехать к нему и обсудить мое участие в третьей части «Звездных войн» в качестве режиссера. Мне это было почти совсем неинтересно, однако я всегда восхищался Джорджем. [...] Поэтому я решил хотя бы просто его навестить. Поездка оказалась необычной. Сначала мне нужно было пойти в какое-то здание в Лос-Анджелесе и получить специальную кредитную карточку и специальные ключи, и письмо, и карту местности. Затем

я отправился в аэропорт и полетел к Джорджу. На месте меня уже ждала арендованная Джорджем машина с ключами и всем необходимым. Я приехал в офис Джорджа, который коротко поговорил со мной и сказал: «Я хочу тебе кое-что показать». И в этот момент у меня начала болеть голова. Мы поднялись наверх, и он показал мне некие создания, которые назывались вуки. Головная боль усиливалась. Мне показали множество животных и разных других вещей. А затем Джордж повез меня на своем «феррари» обедать. [...] Мы вошли в ресторан — и, поймите правильно, не то чтобы я не люблю салат, — но в том ресторане подавали только салат. Моя головная боль почти превратилась в мигрень, и больше всего я хотел сейчас же оттуда свалить. Еще в ресторане я с трудом вполз в телефонную будку, позвонил своему агенту и сказал: «Я никогда не смогу это сделать».<sup>[i]</sup>

**ЗВУК.** Звук, как наркотик. Он настолько чист, что когда проникает в уши, то немедленно что-то с тобой делает.<sup>[f]</sup>

Я считаю, что звуковые эффекты — тоже музыка.<sup>[f]</sup>

**ЗЛО.** Самое страшное — знать или подозревать того, кто умен и с кем все в порядке, но он одержим злом, посвятил себя злу. Это не укладывается в голове. Может, дело в каком-то нейронном или химическом сбое, но когда такие люди улыбаются, что-то в их глазах вызывает дрожь. И твоя ответная улыбка не меняет их по-

ведение. Еда, которую ты им купишь, школа, в которую отдашь, — ничто не имеет для них значения. Они делают то, что делают, несмотря ни на что.<sup>[e]</sup>

И

**ИДЕЯ.** Без идеи — мы ничто. Без идеи — мы не знаем, что делать.<sup>[h]</sup>

Идеи существуют вне нас. Наверное, где-то там все мы связаны. И между «там» и здесь обитают идеи. Наш разум недостаточно развит, чтобы попасть туда, где мы все соединены, но он способен охватить некоторый фрагмент того пространства. И когда идеи залетают в эту сознательную часть разума, ты можешь их уловить. А если они вне этой части, то ты о них и не знаешь. Поэтому остается лишь надеяться, что тебе удастся расширить сознательную часть своего разума или же что идеи залетят в твоё пространство, а ты собьешь их метким выстрелом и заберешь домой. Вот и все.<sup>[f]</sup>

Если идея появилась, ее нужно немедленно записать. [...] Если я забываю какую-то идею, то мой день полностью испорчен, потому что я не могу ее вспомнить. И, конечно же, я считаю, что это была лучшая идея всех времен. В такие моменты я готов покончить жизнь самоубийством.<sup>[f]</sup>

Мне нравится слушать музыку или читать технические инструкции. [...] Темы из науки или метафизики тоже могут стать источником идей. Я писал сценарий [«Синего бархата»] под Пятнадцатую симфонию Шостаковича, проигрывал один и тот же фрагмент снова и снова.<sup>[b]</sup> Ловля идей похожа на рыбалку. Ты должен запастись терпением. Желание получить идею — это наживка на крючке. Как будто ты насаживаешь маленькую приманку на крючок и опускаешь ее в воду. И затем [...] бинго! Ты поймал рыбу. [...] Когда ты вытаскиваешь рыбу из воды, то видишь ее во всех деталях — глаза, рот, плавники, все ее переливающиеся чешуйки. И ты влюбляешься в эту маленькую рыбку. [...] Она становится приманкой, и ты можешь опустить ее в воду. И другая рыба приплывет, чтобы на нее попасться.<sup>[h]</sup>

Он\* научил меня простой вещи. Если ты хочешь сделать полнометражный игровой фильм, тебе нужны идеи для семидесяти сцен. Выписывай их на карточки. Как только их станет семьдесят, сценарий готов.<sup>[f]</sup>

Фильм состоит из огромного множества маленьких элементов. И ты должен быть верен всем и каждому само-

\*

Франтишек Даниель — чешско-американский сценарист и педагог, первый декан Американского института киноискусства, где в начале 1970-х учился Линч.



на съемках фильма «синий бархат» 1986



му крошечному элементу. [...] Если ты по-настоящему верен каждому из них и не бросаешь дело, пока все они не будут советовать изначальной идее, ты сможешь достичь совершенно магической вещи, когда целое больше суммы его слагаемых.<sup>[h]</sup>

Некоторые люди говорят: давай сделаем фильм о том-то или о том-то. И создают целую историю в поддержку этой идеи. По-моему, должно быть наоборот. Ты можешь лишь задним числом понять, о чем был фильм. [...] [В противном случае] это как поставить телегу впереди лошади.<sup>[e]</sup>

**ИНТУИЦИЯ.** Я не чувствую себя комфортно со словами. Я люблю зрительные образы, люблю звуки, обожаю чувства. И мне нравится идея интуиции. Думаю, что массу вещей в жизни мы понимаем именно таким образом.<sup>[f]</sup>

Интуиция — главный инструмент в жизни человека. [...] В ней соединяются интеллект и эмоции, это чувственное мышление.<sup>[h]</sup>

**К**

**кафка.** Единственный автор, который мог бы стать моим братом, — это Франц Кафка. Я, правда, без удовольствия это озвучиваю, потому что реакция всегда одинаковая: «А, ты и еще тот парень». А я серьезно

в него врубаюсь. Некоторые его вещи — это самые берущие за душу сочетания слов из всех, что я читал. Если бы Кафка написал сценарий детектива, я бы его обязательно снял.<sup>[b]</sup>

**КИНО.** У меня была своя кабинка в художественной студии в Академии\* Когда я в нее уходил, то чувствовал себя очень уединенно. [...] Я писал картину полтора на полтора метра. Холст был почти черным, но кое-где через черное пробивались зеленые растения и листья. Я сидел напротив картины и курил, как вдруг услышал шум ветра. И зелень на картине начала шевелиться. Я подумал: «Вот это да! Движущаяся картина. Но со звуком». И эта идея засела в моей голове.<sup>[g]</sup>

Это самый волшебный вид искусства, потому что в нем можешь создавать другую реальность и полностью в нее погружаться. Звук и изображения позволяют вызывать глубокие переживания и фантастические идеи, то есть делать то, на что способен только этот вид искусства. Он работает и с сюжетом, и с особенностями человеческой природы, и все это связано с движением. Иными словами, все происходит во времени, которое фильм отдает нам. Фильм — это организованные после-

\* Пенсильванская академия изящных искусств, где в 1966–1969 годах учился Линч.

довательности во времени. Он похож на музыку — когда она развивается постепенно, медленно. Мелодии переплетаются, а ты чувствуешь, что все выстраивается и изменяется, и тебя затягивает внутрь. Затем музыка может овладеть тобой, напомнив что-то из твоего прошлого, а может накрыть тебя основной темой, которая возвращается в более мощном звучании. Кино может делать все это даже сильнее музыки.<sup>[f]</sup>

Фильмы похожи на сказки или сны. Для меня они не имеют отношения к политике и не являются комментариями к происходящему или обучающими пособиями. Это просто вещи. Это другие миры.<sup>[e]</sup>

**КИНОТЕАТР.** Кино меня в подростковом возрасте не интересовало. Я ездил лишь в автокинотеатры и то только затем, чтобы целоваться. В кинотеатрах я был всего несколько раз и не понимал, зачем туда ходить. Там холодно и темно, а снаружи проходит день.<sup>[c]</sup>

Важно, чтобы фильм звучал громко, и, я надеюсь, многие с этим согласны. Когда ты идешь в кинотеатр, ты должен оказаться внутри фильма. Он не должен быть прямо перед тобой. Он должен окружать тебя, обволакивать тебя, чтобы ты смог немного пожить внутри сна.<sup>[f]</sup>

Если ты смотришь фильм на смартфоне, ты никогда, даже за триллион лет, не почувствуешь его. Ты будешь думать, что что-то почувствовал, но это обман. [...]

Как грустно, если ты думаешь, что на своем чертовом смартфоне ты посмотрел фильм. Очнись!<sup>[i]</sup>

**КОМПРОМИСС.** Ты не можешь идти на компромиссы. Компромиссы убивают твой фильм.<sup>[f]</sup>

**КОНЕЦ ДЕТСТВА.** Это была августовская ночь 1960 года. Наша последняя ночь в Бойсе. Лишь треугольный участок травы разделял наши со Смитами подъездные дорожки, и на этом треугольнике стояли мой отец, брат, сестра и я, когда прощались с сыновьями Смитов — Марком, Дэнни, Рэнди и Грегом. Внезапно вышел мистер Смит, и я увидел, что он говорил с моим отцом, а затем пожал ему руку. Я смотрел на это и начал по-настоящему осознавать серьезность ситуации и колоссальную важность той ночи. За все годы, проведенные по соседству со Смитами, я ни разу не говорил с главой семейства наедине, и в тот момент он направлялся ко мне. Он протянул руку, и я взял ее. Он сказал что-то вроде: «Мы будем скучать по тебе, Дэвид», но на самом деле я ничего не услышал, потому что расплакался. Я понял, насколько были важны для меня эти люди, насколько важны для меня мои друзья из Бойсе, и я ощутил, как это осознание пускает корни все глубже и глубже. Это было больше, чем грусть. А затем я заглянул во тьму неизвестности, куда мне предстояло отправиться завтра. Когда мы разжали руки, я сквозь слезы

посмотрел на мистера Смита. У меня не было слов. Это действительно был конец прекрасной золотой эпохи.<sup>[c]</sup>

**КОНТРАСТ.** Контраст — то, что приводит все в действие.<sup>[f]</sup>

Жизнь полна контрастов. Если вокруг шумно и падает бомба, это произведет на человека небольшой эффект. Но если вокруг тишина и происходит взрыв, эффект будет сильным.<sup>[f]</sup>

В каждом из нас перемешаны [добро и зло]. Но в фильме, я думаю, белое становится белее, а черное — чернее, для того чтобы убедительнее рассказать историю. Контраст — часть ее красоты.<sup>[f]</sup>

[История] не может быть неизменно прямой линией беспримесного счастья. Зрители просто заснут.<sup>[e]</sup>

**КОНТРОЛЬ.** Маленький мир — картина или фильм — дарит тебе иллюзию, что ты более или менее [...] все контролируешь. Чем меньше мир, тем безопаснее ты себя чувствуешь. [...] Мне нравится погружаться в другие миры, кино это позволяет, — а «Голова-ластик» больше всех из моих фильмов, потому что несколько лет я буквально жил на съемочной площадке.<sup>[e]</sup>

**КОФЕ.** На самом деле я люблю капучино. Но даже чашка плохого кофе — лучше, чем никакого кофе.

В Нью-Йорке великолепная вода для кофе. В разных местах вода разная. А нам нужно что-то пить. Вы ведь пьете просто воду? Это полезно.<sup>[f]</sup>

**КРАСНАЯ КОМНАТА.** Мы клеили альтернативный финал [пилотной серии «Твин-Пикса»] для иностранной версии в нескольких монтажных в лаборатории CFI в Лос-Анджелесе. [...] Не все получалось, как хотелось бы. В 18:37, как сейчас помню, было очень жарко. Мы с Дуэйном Данхэмом и с его помощником Брайаном Бёрданом собирались домой. Мы были на парковке, и я опирался на машину — на очень горячую машину. Мои руки лежали на раскаленном металле крыши. В голову мне пришла сцена в Красной комнате.<sup>[b]</sup>

**КРАСОТА.** Я ненавижу гладкие симпатичные вещи. Я предпочитаю ошибки и несчастные случаи. Вот поэтому мне нравятся порезы и синяки — они напоминают мне маленькие цветы. Если кто-то говорит «порез» или «синяк», человеку сразу неприятно. Но если ты видишь ту же вещь в природе, не зная, что это такое и как называется, она может выглядеть очень красивой.<sup>[f]</sup>

**КРИТИКА.** Хорошие [рецензии] недостаточно хороши, а плохие вгоняют тебя в депрессию.<sup>[i]</sup>

Мое проверенное правило — то, что нравится Сискелу и Эберту\*, не нравится мне, и наоборот.<sup>[f]</sup>

\*

Джин Сискел и Роджер Эберт — дуэт кинокритиков, которые вели различные передачи о новинках проката с 1975 по 1999 год.





на съемках сериала «Твин-пикс». 1990–1991

**КРОВАТЬ.** Она нужна для многих вещей, но на самом деле это близость к смерти... и к рождению.<sup>[f]</sup>

**КРОВЬ.** Искусственная кровь в черно-белом кино выглядит слишком серой, и она всегда слишком густая. Настоящая кровь свиньи — вот лучшее средство, разве что, возможно, с добавкой темной краки.<sup>[f]</sup>

**КУЗНЕЧИК.** В этом случае [Навигатор гильдии в «Дюне»] это был кузнечик из мяса — такая была идея. Ты смотришь на кузнечика и представляешь, что он из плоти, тогда ты близок к цели. Его сделал Карло Рамбальди. Еще он сделал Инопланетянина [из одноименного фильма Стивена Спилберга]. Многие художники изображают самих себя. По-моему, Навигатор гильдии и Инопланетянин выглядят как Карло Рамбальди.<sup>[h]</sup>

Л

**ЛОС-АНДЖЕЛЕС.** Мы поехали вниз по Сансет-бульвару, повернули налево на Сан-Висенте, припарковали свой огромный грузовик, и на следующее утро я впервые увидел свет Калифорнии. Нереально. Я просто стоял на улице и смотрел на Солнце. Это было невероятно. И это зрелище... выталкивало из меня страх.<sup>[g]</sup>

**ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ.** Если бы мне нужно было выбрать фильмы, чтобы привести примеры идеальной

режиссуры, я бы выбрал четыре. Первый — «8½», в котором Федерико Феллини удалось достичь того, что обычно бывает под силу только художникам-абстракционистам: передать эмоцию, ничего не говоря, не указывая и не объясняя. Просто магия в чистом виде. По схожим причинам я бы упомянул «Сансет-бульвар». Хотя стиль Билли Уайлдера отличается от манеры Феллини, он умудряется достичь примерно той же абстрактной атмосферы [...]. В фильме описывается Голливуд, которого никогда не существовало, а он заставляет нас поверить в то, что этот мир очень даже существовал, и погружает нас в него, как в сон. Также я бы назвал фильм «Каникулы господина Юло» — из-за любопытной точки зрения на общество, которую транслирует в нем Жак Тати. Когда смотришь его фильмы, понимаешь, как много этот режиссер знал о человеческом бытии — и как любил людей, и невольно вдохновляешься этой любовью. И наконец, «Окно во двор» Хичкока, в котором он создает — или воссоздает — целый мир в ограниченном пространстве. Герой Джеймса Стюарта весь фильм проводит в своем инвалидном кресле, и все же именно его глазами мы видим всю картину преступления. Как будто Хичкок уместил что-то огромное и важное в некое крошечное пространство.<sup>[d]</sup>

Фильм «Сияние» по-настоящему завладел мной. Я всегда его досматриваю, если вдруг вижу по телевизору. Тем не менее, по-моему, его [Кубрика] лучший фильм — это «Лолита». Он меня полностью покори́л. Кроме того, я люблю Кубрика, потому что ему нравился «Голова-ластик». Как-то он сказал, что это его любимый фильм.<sup>[f]</sup> Я глубоко восхищаюсь Феллини. [...] Я ощущаю тесную близость к нему, хотя он — настоящий итальянец. Но его фильмы могли быть сняты в любой другой стране. Когда я говорю, что ощущаю близость к нему, то делаю это еще и потому, что мы оба родились двадцатого января.<sup>[f]</sup>

**ЛЮБОВЬ.** Любовь — это как свет, и существует только одна проблема — ее отсутствие. Настоящая любовь не требует ничего взамен и больше похожа на ощущение, но, к сожалению, большинство людей не понимают, что это такое. Мы склонны возлагать ответственность на другого человека, а это не приводит к добру.<sup>[f]</sup>

**ЛЯГУШКА-МОЛЬ.** Когда мы с Джеком [Фиском] были в Европе, мы сели на «Восточный экспресс» из Афин в Париж. Мы проезжали через Югославию, и было очень-очень темно. В какой-то момент поезд остановился. Станции не было, но мы видели, как люди выходили из вагонов. Они шли посмотреть на прилавки, освещенные тусклыми лампочками, где продавались разноцветные напитки — сиреневые, зеленые, желтые, голубые, красные, — но это была

лишь подсахаренная вода. Когда я сошел с поезда и ступил на мягкую пыль, мои ноги утонули в ней сантиметров на пятнадцать. Ветер разметал эту пыль, и под ней на земле копошились огромные моли; они подпрыгивали, пролетали немного, а потом снова садились. Так и появился образ лягушки-моли [из третьего сезона «Твин-Пикса»].<sup>[c]</sup>

**М**

**мастерская.** Мой отец рос на ферме, поэтому в нашем доме было принято, что если что-то ломается, то это надо чинить самим. Потом у папы была столярка, где мы что-нибудь чинили или сооружали, — мы были деловым семейством. Постоянные проекты! Трудились каждые выходные. И это входит в привычку, что работать — всегда интересно.<sup>[g]</sup>

**МАТЬ.** Она никогда не рассказывала неприличных анекдотов. И была против любых проявлений расизма. Она была религиозной, но не читала нравоучений. Она была человеком, которого вы назвали бы очень теплым и хорошим. Однако она не проявляла своих чувств бурно. Она никогда не трепала меня за щеки и не целовала. Никогда в жизни. Но я всегда знал, что она любит меня, желает мне самого лучшего и предполагает, что я буду вести себя правильно.<sup>[g]</sup>

**МЕДИТАЦИЯ.** Я медитирую по утрам и вечерам, каждый раз по двадцать минут. Я не представляю себе, какова бы была моя жизнь без медитации, и ни разу не пропустил ни одной сессии. Я медитирую ежедневно в течение последних 23 лет\* Медитация очищает нервную систему, которая служит инструментом познания. Постепенно человек хотя бы чуточку начинает понимать, что происходит вокруг. Плохие события больше не ранят тебя столь же сильно, как раньше, а успех не кружит тебе голову.<sup>[f]</sup>

Спустя две недели после начала моих занятий моя жена как-то подошла и спросила: «Что происходит?» Я немного помолчал, а затем уточнил, что она имеет в виду. «Твоя злость — куда она делась?» А ведь я даже не заметил, что она исчезла.<sup>[a]</sup>

**МЕШОК ДЛЯ ТРУПОВ.** На мешках были большие молнии, их открывали и заливали в них воду из здоровенных шлангов. Казалось, что висящие на прищепках мешки с открытой молнией улыбаются. Я называл их «улыбающимися мешками смерти»\*\*<sup>[f]</sup>

\* Линч начал практиковать медитацию в июле 1973 года.

\*\* Окна дома Линча в Филадельфии выходили на задний двор городского морга.

**МОЗГ.** Мозг — всего лишь посуда, а нервная система и разум, как бы это объяснить... то, что нас сдерживает, но рано или поздно высвобождает.<sup>[f]</sup>

**МУЗЫКА.** В каждой музыкальной ноте есть дуновение воздуха, способное тебя унести, и как режиссер ты просто должен позволить правильному порыву ветра подуть в правильный момент времени.<sup>[f]</sup>

В моих наушниках наряду с диалогами всегда играет музыка. Актеры ее не слышат, а я слышу. Но у них всех есть записи, и они могут слушать их когда захотят. А на репетициях мы включаем ее громко. Но когда музыка звучит в наушниках, можно лучше понять, правильно получается или нет. Даже если это не та музыка, которая войдет в окончательный вариант фильма.<sup>[b]</sup>

**МУРАВЕЙ.** У меня на кухне завелись муравьи, они приходили туда на водопой. Так что я слепил маленькую человеческую голову из сыра и индейки, обмазал ее глиной и водрузил на проволочную вешалку. Индейка с сыром торчала из глаз, ушей и рта. Я знал, что муравьи не устоят перед таким угощением, и, конечно же, на следующий день они уже нашли его, построили целое шоссе и залезали внутрь через глаза и рот. Они буквально кишели вокруг этой головы, утаскивали маленькие кусочки сыра и индейки и возвращались за новыми порциями.<sup>[b]</sup>



на съемках фильма «Дикае сердце». 1990



## Н

**НАРКОТИКИ.** Мы были на пути [в Нью-Йорк]\* и тогда я впервые попробовал марихуану. Была моя очередь вести машину. Я рулил по скоростному шоссе и вдруг слышу: «Дэвид!» — «Что?» — «Дэвид!» — «Что?» — «Ты остановился!» Оказалось, что я остановился прямо посреди шоссе. Я просто смотрел на эти белые полосы, а они ползли все медленнее и медленнее, как во сне.<sup>[g]</sup>

**НАСИЛИЕ.** Худшее в современном мире — это когда люди смотрят телевизор и полагают, что персонажи умирают без крови и без боли. Дети усваивают, что убивать несложно и негрязно, и что это совсем не больно. Вот это — отвратительно. По-настоящему мерзко.<sup>[f]</sup>

**НУАР.** Это люди в беде, ночью, на небольшом ветру и под правильную музыку. Это очень красиво.<sup>[f]</sup>

**НЬЮ-ЙОРК.** Мой дед был владельцем многоквартирного дома в Бруклине, там не было кухонь. Люди жарили яичницу на утюгах — вот это меня реально пугало. И каждый вечер он отвинчивал антенну со своей машины, чтобы уличные банды ее не отломали. Я чувствовал, что страхом пропитан воздух.<sup>[b]</sup>

\*

В 1964 году, во время обучения в Школе Бостонского музея изящных искусств.

Спуск в метро — это было как сошествие в ад. Идешь вниз по ступенькам, все глубже и глубже, и понимаешь, что вернуться назад так же сложно, как продолжить спускаться, и все же сесть в этот поезд и доехать, куда тебе надо. Это был тотальный страх неизвестного — ветер от поездов, звуки, запахи, странное освещение и общая атмосфера. Это было чем-то особенным и травматичным.<sup>[e]</sup>

[Сумасшедшие, которые] ходят по улицам, — в Нью-Йорке видишь их постоянно. Но если люди так ходят по улицам, значит, в домах происходит то же самое! Бездомным просто некуда пойти.<sup>[e]</sup>

О

**ОГОНЬ.** В разных ситуациях он имеет разный смысл.<sup>[f]</sup>

**ОДНАЖДЫ.** Кажется, это было осенью, довольно поздно вечером. Обычно отец выходил из дома и кричал: «Джон! Дэвид!» И мы шли домой. Но тем вечером становилось уже совсем поздно. Я не помню, чем мы занимались, но со стороны Шошони-авеню из темноты вдруг появилась... как в самом странном сне. До этого я никогда не видел голую взрослую женщину. Она была красавица, такая бледная, белая кожа... и абсолютно голая. Кажется, на губах у нее была кровь. Стран-

ной походкой она прошла через Шошони в сторону Парк-сёркл. Она казалась гигантского размера. Она подходила все ближе и ближе, и мой брат вдруг заплакал. Что-то с ней было не так. Не знаю, что произошло, но она села на поребрик и зарыдала. Это было так таинственно, как будто мы наблюдали за чем-то потусторонним. Я хотел как-то ей помочь, но я был таким маленьким. Я совсем растерялся. И больше про это я ничего не помню.<sup>[g]</sup>

**ОТЕЦ.** Мой отец работал научным сотрудником в Лесной службе США. Он возил меня по лесу на своем зеленом служебном пикапе, по грязным дорогам, между красивых высоких деревьев, освещенных солнцем, мимо горных ручьев, из которых выпрыгивала радужная форель, и на рыбе тоже отражалось солнце. Папа оставлял меня в лесу и уезжал. Это было странное, но приятное чувство. Я ощущал тайну леса.<sup>[f]</sup>

Я встретил отца и привез его к себе на Аспен-стрит, дом 2429 [в Филадельфии]. Я сказал: «Пойдем, покажу тебе кое-что». Я повел его в подвал. [...] Там у меня были маленькие деревянные площадки, на которых я проводил эксперименты. Я наблюдал за различными стадиями гниения фруктов. Еще там были мертвые птицы, мышь, упакованная в пластик, и разные другие штуки из моей коллекции. Я хотел поделиться всем этим с отцом. [...]

Потом [...] я вез его обратно на железнодорожную станцию, и тогда он сказал мне: «Дейв?» — «Что?» — спросил я. «Я думаю, тебе не стоит заводить детей». Он за меня волновался. Ирония в том, что ни я, ни он не знали, что Пегги уже беременна.<sup>[g]</sup>

## П

**ПАУЗА.** Паузы могут быть очень говорящими. Например, человек выходит из комнаты и закрывает за собой дверь. Обычно мы слышим щелчок замка, и тут же начинается следующий кадр. Но если продолжить снимать закрытую дверь, вы неожиданно начинаете рассматривать комнату. И тогда что-то происходит.<sup>[h]</sup>

**ПЕРЕХОДНЫЙ ВОЗРАСТ.** В Бойсе, штат Айдахо, всегда светило солнце. [...] [В Александрии,] штат Вирджиния, всегда стояла ночь. У меня... я был в смятении. Мне было очень плохо. Я начал курить... ездить в Вашингтон и выпивать... тайком убегать из дома ночью. Я почти... совсем не мог контролировать себя.<sup>[g]</sup>

Мать постоянно говорила мне: «Я в тебе разочарована». Я вечно делал не то, что она хотела, особенно класса с девятого. Я связался с плохой компанией и постоянно попадал в неприятные истории, это был сущий ад. Я жил двойной жизнью.<sup>[g]</sup>

**поверхность.** У всего есть поверхность, а под ней всегда происходит нечто другое. Как летающие электроны — все из них состоит, но мы их не видим. Именно для этого и нужно кино — оно демонстрирует это противоречие.<sup>[f]</sup>

В голубом небе и цветах заключена благодать, но иная сила — дикая боль и разложение — в равной мере содержится повсюду. Это как с учеными: они начинают свои исследования на поверхности, а потом углубляются внутрь предмета, достигают мельчайших частиц, и весь их мир снова сводится к абстракции. Они чем-то похожи на художников-абстракционистов. С ними невозможно разговаривать, потому что они погрязли в абстракции.<sup>[b]</sup>

**политкорректность.** Это все зло и без пяти минут сатанинский заговор! Происки дьявола.

Совершенно ложный путь не оскорбить другого. Политкорректность — это разновидность безразличия, быть политкорректным — значит находиться в таком ограниченном, странном пространстве, где вообще не происходит никаких оскорблений. Это все равно что голову в песок прятать.<sup>[b]</sup>

**ПОНЧИК.** Люди чего только не говорят, когда фильм закончен и выходит на экраны. Вся эта болтовня — как дырка от пончика, а моя работа — сам пончик. Как говорится, смотри на пончик, а не на дырку в нем. Вот я и стараюсь сосредоточиться на пончике.<sup>[b]</sup>

**правила.** Когда можно нарушать правила? Кроме правил дорожного движения, само собой... тут я уверен, [...] что очень важно держать дистанцию и останавливаться на красный. Но в кино я ненавижу правила.<sup>[h]</sup>

**предпоказ.** Это как стоять у расстрельной стены.

Разве что ты в итоге не умираешь.<sup>[f]</sup>

Один ты слишком расслаблен и не испытываешь то, что чувствуешь вместе со зрителями в зале, и иногда это ужасные ощущения. Но ты должен смотреть фильм глазами группы людей, и тут можно многое понять. До этого ты снимал сцену за сценой, думая о каждой по отдельности, а теперь видишь все вместе. Сцены могут быть великолепными, но не работать вместе.<sup>[f]</sup>

Если бы для «Дюны» устроили пятнадцать предпоказов, [а не один], возможно, я смог бы ее спасти.<sup>[f]</sup>

**президент США.** Это была самая мерзлая инаугурация в истории — 1961 год, 20 января, а это как раз мой день рождения. Ну, я стою в снегу, на морозе, перед входом в Белый дом. А нам сказали, что лимузины должны выехать из ворот, которых там было пять. [...] Я увидел, как они поворачивают к нашим воротам, и стал спускаться, но охрана велела всем отойти назад. Поэтому я развернулся и пошел, а охранник из секретной службы сказал: «Эй, ты!» Я повернулся, он показывал на меня, и я переспросил: «Я?» — а он сказал: «Ну да, ты, пойд





на съемках фильма «шоссе в никуда». 1996

сюда!» Он поднял меня и поставил между собой и другим охранником в живую цепь, которую образовала охрана на дорожке. [...] Ворота распахнулись, и выехали эти две машины, они двигались медленно и подъехали прямо к нам. Окна машины оказались прямо напротив меня, и, когда они проплыли у меня перед глазами, в первой машине я увидел президента Эйзенхауэра и будущего президента Кеннеди. На них были цилиндры, и они говорили друг с другом. Айк был ближе ко мне, а Кеннеди футах в пяти или шести. А потом следующая машина тоже проехала мимо нас, и в ней были Джонсон и Никсон, и они не общались между собой. Спустя годы я понял, что видел четырех президентов, чье правление пришлось друг за другом, в это короткое мгновение, стоя между двумя охранниками из секретной службы.<sup>[b]</sup>

**приготовление пицци.** В своем доме я готовить не разрешаю. Запах! Запах еды — когда я рисую или даже когда я пишу — пристает ко всему. Поэтому я ем только то, что не надо готовить на огне. Или заказываю пиццу. Я съедаю ее так быстро, что никакого запаха не остается.<sup>[f]</sup>

**провал.** Когда тебе дали под задницу и ты покатишься по тротуару, а потом пнули еще пару раз и выбили тебе зубы, остается только встать и идти. Ты перерождаешься, и никто от тебя ничего уже не ожидает, тебя сбросили со счетов. Находиться в таком состоянии прекрасно.<sup>[f]</sup>

Ниже уже некуда, только наверх. С провалом приходит чувство свободы.<sup>[h]</sup>

**ПРОДАКТ-ПЛЕЙСМЕНТ.** Продакт-плейсмент — это дерьмо собачье. Чертово собачье дерьмо.<sup>[i]</sup>

**«ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ».** «Простая история» — мой самый экспериментальный фильм.<sup>[i]</sup>

**ПСИХОТЕРАПИЯ.** Я пришел к психотерапевту и прямо с порога спросил: «Это может повлиять на мои творческие способности?» Он ответил: «Слушай, Дэвид, если честно, то да, может». Я пожал ему руку и вышел. И больше никогда не возвращался.<sup>[i]</sup>

Я думаю, что они [психотерапевты] могут помочь, если ты перестал двигаться, но если ты еще можешь двигаться, то я думаю так: не чини то, что не сломано.<sup>[f]</sup>

**ПЯТИДЕСЯТЫЕ.** Пятидесятые — прекрасное время, и во многих отношениях: рождение рок-н-ролла, автомобили, определенный оптимизм и свобода. Казалось, что время замедлилось. Везде была надежда.<sup>[f]</sup>

Будущее было безоблачным. Мы же не понимали, что закладываем фундамент для будущих катастроф. Проблемы никуда не девались, но как-то замазывались. [...] Загрязнение окружающей среды было сильное, тогда оно и началось. Пластик внедрялся, были сумасшедшие исследования сложных полимеров, и масса медицинских экспериментов, и атомная бомба.<sup>[b]</sup>

## Р

**рутина.** При наличии соответствующей привычки сознательная часть тебя может сконцентрироваться на работе, и ты можешь порождать идеи и реализовывать их, а все остальное происходит как бы само собой на заднем плане. [Я читал об одном уголовном деле, в котором мужчина зарубил своих родителей топором. Мать умерла сразу, а] отец выжил. Он был серьезно ранен, но утром в обычное время проснулся, встал с постели весь в крови — даже не заметив, что его жена мертва, — проснулся как обычно и занялся своими делами. [...] Приготовил завтрак, но вот только рассыпал хлопья по всей кухне. Этого он тоже не заметил! Пока готовил кофе, тоже развел жуткую грязь. Но он не остановился. Привычка. Рутинa. Потом он пошел к почтовому ящику за газетой, вернулся с ней в дом, упал в прихожей и умер от потери крови.<sup>[1]</sup>

## С

**сахар.** Однажды я понял, что сахар делает меня счастливым и вдохновляет меня. [...] Сахар — концентрат счастья. Это друг.<sup>[f]</sup>

Семь лет подряд я обедал в *Bob's Big Boy*\* Я приходил в полтретьего, после обеденного пика, заказывал шоколадный коктейль и четыре, пять, шесть чашек кофе с кучей сахара. В шоколадном коктейле тоже сахара немало, он очень густой, в таком серебристом металлическом стакане. Сахар постепенно проникал в мою кровь — и тут же рождалась масса идей! Я записывал их на салфетках. Ничуть не хуже письменного стола, важно только взять с собой ручку. Впрочем, ручку всегда можно попросить у официантки — главное, не забыть ее вернуть. В *Bob's* я много чего придумал.<sup>[f]</sup>

**СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ.** Мой друг Бушнелл Килер как-то заметил, что художнику в день нужно как минимум четыре часа гарантированного спокойствия, чтобы один час — потратить на живопись. Истинная правда.<sup>[h]</sup>

Поскольку я курю, по вечерам моя жена Эмили выгоняет меня на террасу. Я сажусь в кресло лицом к востоку, беру блокнот, шариковую ручку, сигареты, бутылку бордо и начинаю работать. Если у тебя в руках блокнот и шариковая ручка, рано или поздно она начинает двигаться, а в блокноте появляются какие-то слова. [...] Де-

\*

Один из ресторанов американской сети быстрого питания, расположенный в Бёрбанке, пригороде Лос-Анджелеса.

вяносто процентов этих слов может оказаться полной ерундой, но по ходу дела вполне вероятно наткнуться на золотую жилу.<sup>[h]</sup>

Нужно быть немного эгоистом. [...] Но если рядом правильные люди, они поймут, что это не эгоизм, а твоя работа.<sup>[h]</sup>

**СЕКС.** Секс был для меня таинственным словом, я просто не верил, что у жизни есть этот невероятный аспект, который коснется и меня тоже... В нем так много уровней, от похоти и страшного жесткого секса до абсолютно духовного состояния. Это ключ к какой-то фантастической тайне жизни.<sup>[e]</sup>

В кино секс обычно показывают исключительно плоско. Предельная откровенность на экране не имеет никакого отношения к мистическому аспекту секса, более того, она его убивает, поскольку зритель хочет не наблюдать за сексом, а испытывать те эмоции, которыми он сопровождается. А вот это в кино передать очень сложно.<sup>[f]</sup>

**СИГАРЕТА.** Не знаю, смог ли бы я стать наркоманом, но я был рожден для курения. Я любил смотреть, как курит мой дедушка Линч. Я не мог дождаться, когда мне тоже можно будет курить. Мне нравится запах табака. Это плохая привычка, да, но в курении мне нравится абсолютно все: текстура дыма, ритуальность этого действия, зажигалки, спички. И вкусовые ощущения прежде всего.<sup>[e]</sup>

**СМЕРТЬ.** Я думаю, что смерть — это не конец. Существует продолжение: вечером засыпаешь, но утром... или когда-нибудь — просыпаешься, и начинается новый день.<sup>[f]</sup>

**СМЫСЛ.** Я не понимаю, почему люди ищут смысл в произведении искусства, если они легко принимают тот факт, что сама жизнь смысла не имеет.<sup>[f]</sup>

Когда начинаешь говорить о смысле, если ты не поэт, большое становится маленьким.<sup>[f]</sup>

Если хочешь непременно отправить кому-то послание, иди на отделение *Western Union*.<sup>[e]</sup>

Абстракция красива. Как только начнешь что-то уточнять, большинство людей перестанут в это верить, а в абстракции для каждого остается хоть какая-то правда.<sup>[e]</sup>

Одно и то же может быть по-разному понято разными людьми. Это всего вообще касается. Взять суд над О. Джей Симпсоном\*: Все слышали одни и те же слова, видели одни и те же лица с одинаковыми выражениями, тот же гнев или страх, и улики одинаковые, но все вынесли совершенно разные приговоры у себя в голове.<sup>[b]</sup>

\* Американский футболист и актер. В 1995 году обвинялся в убийстве своей бывшей жены и ее любовника, но был оправдан и избежал смертной казни.





на съемках фильма «простая история». 1999

**СОН.** Многие думают, что я вижу странные сны, но я редко вижу сны. Скорее днем, наяву — сижу и мечтаю.<sup>[f]</sup> Как-то раз я пришел на студию *Universal* [...] и у меня был с собой сценарий [«Синего бархата»], я пытался его закончить. Я сидел в приемной перед секретаршей, начал писать и тут вспомнил, что ночью видел сон, — я вдруг вспомнил его во всех подробностях. Это была сцена в гостиной у Дороти. Джеффри засовывал руку в карман человека в желтом костюме. Так в фильм попали две вещи: полицейская рация и пистолет в кармане желтого человека. [...] Они были из моего сна. Но такое случилось лишь однажды.<sup>[e]</sup>

Когда спишь, свои сны не контролируешь. Мне же нравится погружаться в мир сновидений, который я создал или обнаружил, в мир, который я выбрал, и над которым имею власть.<sup>[b]</sup>

**СОСЕДСКАЯ СОБАКА.** Посещение морга меня впечатлило, но не испугало. Это было все равно как наблюдать за соседской собакой [в Филадельфии]. Ее я никогда не забуду. Соседи ее перекармливали, и она была похожа на шар с маленькими ножками. Ножки едва-едва торчали, бедняжка еле могла ходить. У нее была маленькая голова. Как будто мексиканская чихуахуа, в которую запихнули арбуз. А дома у них было множество вазочек с конфетами.<sup>[e]</sup>

**страдание.** Эта романтическая идея — такая французская идея — когда художник голодает в холодной мансарде. Да, очень романтично. Для всех, кроме этого художника.<sup>[h]</sup>

Я придумал термин и использую его для обозначения депрессии и гнева. Я называю их «удушающим клоунским нарядом». Вы не можете вздохнуть, и сам костюм дурно пахнет.<sup>[a]</sup>

Мне говорят: посмотри на Ван Гога. А я отвечаю: возможно, он был счастлив только тогда, когда писал свои картины.<sup>[h]</sup>

Необязательно страдать самому, чтобы показывать страдание на экране. Изображая страдание, можно быть счастливым.<sup>[h]</sup>

Негативные чувства — враг творчества.<sup>[h]</sup>

**страх.** Мы не можем непосредственно воспринять подлинную реальность. «Реальное» прячется от нас на протяжении всей нашей жизни, но мы не способны его увидеть. Мы все время принимаем какие-то вещи за него. Страх появляется, когда ты видишь часть, но не видишь целого. Если бы можно было увидеть все целиком, никакого страха бы не осталось.<sup>[b]</sup>

**счастливая случайность.** Фрэнк Силва работал декоратором [на сериале «Твин-Пикс»]. Мы снимали сцену в спальне Лоры Палмер, Фрэнк за-

нимался там своим делом: переставлял мебель. И вот он тащит комод и перегораживает им дверь. Фрэнк внутри, остальные все снаружи, и кто-то, не помню кто, говорит: «Фрэнк, не запирайся в комнате». И тут — бинго! — меня осенило. Я спрашиваю: «Фрэнк, ты актер? — «Да». — «Хочешь роль в фильме?» — «Да!» — «Она у тебя есть!» Он интересуется: «А что делать-то?» — «Пока не знаю, но роль твоя»\*<sup>[b]</sup>

**СЪЕМКИ.** Утро — или начало съемочного дня — для меня как заглянуть в глубокую пропасть, через которую я должен построить стеклянный мост. Он такой хрупкий, и он может рухнуть в любой момент. Но пропасть можно перейти только по этому мосту. И ты не знаешь, выдержит ли он нагрузку. Просто стараешься все сделать правильно. А потом, в конце съемочного дня, стекло превращается в сталь.<sup>[h]</sup>

**СЫР.** Мне нравится сыр. И я продолжаю его есть. Без сыра не было бы «Внутренней империи».<sup>[i]</sup>

**сюрреализм.** Я так и не посмотрел большинство картин Бунюэля... я не очень хорошо разбираюсь в сюрреализме. Я просто пытаюсь передать то, что витает в воздухе.<sup>[e]</sup>

\*

Силва исполнил в «Твин-Пиксе» роль Боба.

Т

**ТАЙНА.** Стоит сказать слово «тайна» или слово «убийство» — и я весь внимание. А если к ним прибавить слова «отель» или «фабрика» — я ваш.<sup>[e]</sup>

Если вы находитесь в комнате, за дверью которой видите плохо освещенные ступени, ведущие вниз, то почувствуете искушение спуститься и посмотреть, что там.

Часть всегда производит большее впечатление, чем целое. У целого может быть какая-то логика, но выхваченный из контекста фрагмент — это бесконечно сильный образ благодаря отстраненности от логики целого. Он может превратиться в навязчивую идею.<sup>[b]</sup>

Финал «Фотоувеличения» прекрасен именно потому, что зритель ничего не понимает до конца. Или финал «Китайского квартала», когда персонаж говорит: «Брось, Джейк, это Чайна-таун». Что-то становится понятно, но появляется еще одна большая тайна. Как в жизни. Сам я хочу объяснять лишь какую-то часть, а зрителю оставить место для воображения.<sup>[f]</sup>

**ТЕМНОТА.** Я периодически использую кадры, в которых персонажи появляются из темноты. Я люблю такое. Я люблю темный экран. Смотреть в темноту глубиной несколько километров. А потом из нее появляется нечто, оно движется к зрителю и постепенно проявляет

себя. Выход человека из темноты — это просто красиво выглядит. Кроме того, путь из тьмы — разве не в этом суть нашей жизни?<sup>[h]</sup>

**ТЕМП.** Я считаю, что темп исключительно важен. [...] Быстрый темп не делает фильм интересным или хорошим. Он может вас возбудить, но зрителю нужно почувствовать историю, а для этого ее нужно рассказать определенным образом. Поэтому очень важен контраст быстрых и медленных эпизодов, не скучных, но медленных. Это как в музыке. Неизменно быстрая музыка достает. Поэтому симфонии и другие музыкальные произведения основаны на контрасте быстрого и медленного, высокого и низкого — именно так можно проникнуть в душу слушателя. В кино то же самое.<sup>[f]</sup>

**ТРЕХАКТНАЯ СТРУКТУРА.** Я никогда не считал себя писателем. У меня проблемы с орфографией. Я не умею печатать. Я пишу просто для того, чтобы зафиксировать идеи. В киношколах учат формулам. Вот это вот слово — «формула» — для сценариста должно приравниваться к тяжкому преступлению. Все должно получаться само собой, естественно. [...] Трехактная формула или типа того... я не знаю, какая еще формула сейчас в моде. [...] Любой истории необходимо начало. Середина истории зависит от ее конца. Но бывают истории, которые никогда не кончаются.<sup>[h]</sup>

## У

**УБИЙСТВО КЕННЕДИ.** Это было ужасно. Я сидел перед телевизором в вестибюле школы и поэтому услышал новость раньше остальных. Но потом об этом громко объявили и всех школьников отпустили с уроков. Джуди Вестерман, моя девушка, [...] заперлась в своей комнате и не выходила оттуда четыре дня!<sup>[b]</sup>

**УСПЕХ.** Успех может быть опаснее провала.<sup>[f]</sup>

Успех — лукавый искуситель, и ты не понимаешь, что все это значит, пока не почувешь, что пуля легла в ствол, а веревка наготове.<sup>[b]</sup>

**УХО.** Ухо — это вход. Оно широкое снаружи, а в месте, где сужается, в него можно проникнуть. А в некоторых местах оно просто огромное.<sup>[b]</sup>

## Ф

**ФАБРИКИ.** Если мне предложат поехать в парк аттракционов или на заброшенную фабрику, выбор для меня будет очевидным. Я поеду на фабрику. Сам не знаю почему.<sup>[f]</sup>

Я люблю заводских рабочих, сталь, заклепки, болты, разводные ключи, трубы, машинное масло и дым.<sup>[f]</sup>

на съемках фильма «малхолланд драйв». 2001





**фактуры.** Я одержим фактурами. Нас окружает такое количество винила, что я постоянно ловлю себя на гонке за другими на ощупь и на вид поверхностями. Я один раз побрил мышь, чтобы посмотреть, как она выглядит, — очень красиво.<sup>[b]</sup>

У меня однажды был мертвый кот. Мне дал его знакомый ветеринар. Я принес его домой. Это было событие. В подвале я уже все приготовил. Я разрезал кота. Я полностью его изучил: мембраны, полости, шкуру. Там было так много текстур: неприятных, с одной стороны, но если смотреть на них по отдельности, изолированно от контекста и более абстрактно, это была абсолютная красота. В природе есть нечто такое... особенно когда начинается разложение, эти фактуры себя проявляют.<sup>[f]</sup>

**Филадельфия.** Филадельфия повлияла на меня больше, чем любой кинорежиссер. Это самый больной, коррумпированный, угасающий и нагоняющий страх город, который только можно себе представить. Я жил очень бедно, в самых ужасных районах города. Я чувствовал опасность каждый день. Но в то же время город был фантастическим.<sup>[f]</sup>

В соседнем квартале на улице убили ребенка, а меловой контур трупа оставался на асфальте еще дней пять. Наш дом грабили дважды, в наши окна стреляли, нашу машину угоняли.<sup>[f]</sup>

Было страшно, но это было так сильно, почти волшебю, что твое воображение работало в Филадельфии на полную катушку... Сейчас мне стоит только подумать о Филадельфии, как у меня появляются идеи, я слышу ветер и погружаюсь в волшебную тьму.<sup>[f]</sup>

Я переехал в дом, через улицу от которого был морг, а рядом — столовка *Pop's Diner*. Атмосфера в районе была впечатляющей: фабрики, дым, железная дорога, странные люди, грязные забегаловки, темнота по ночам. Лица людей ярко отражали их биографии, занавески были приклеены к рамам медицинским пластырем, разбитые окна заткнуты тряпками, а за гамбургером нужно было идти через двор морга.<sup>[f]</sup>

В моем воображении существовал мир между фабрикой и соседними с ней домами. Небольшая, неизвестная, кособокая, почти беззвучная заброшенная местность, наполненная еле заметными деталями и маленькими страданиями. И люди выбиваются там из сил в кромешной тьме. Они живут на этих окраинах, и этих людей я по-настоящему люблю. [...] Мир [«Головы-ластика»] зародился в воздухе Филадельфии. Я всегда называю этот фильм своей «Филадельфийской историей». Просто в моей нет Джимми Стюарта!<sup>[b]</sup>

**ФИНАЛЬНЫЙ МОНТАЖ.** Ты должен иметь право на финальный монтаж. И все тут.<sup>[f]</sup>

Чтобы картина работала, она должна быть цельной, а для этого все решения должен принимать один человек. Финальный монтаж — не вопрос эго. Это вопрос того, как все должно быть на самом деле.<sup>[f]</sup>

Х

**хорошая примета.** Я смотрел на номерные знаки автомобилей, эта привычка появилась у меня перед фильмом «Голова-ластик». Я тогда ехал по Сансет-бульвару, и передо мной пристроился раздолбанный «фольксваген», у которого был номер с моими инициалами: DKL и какие-то цифры. Я решил, что это добрый знак. Я разработал теорию: если видишь свои инициалы в любом порядке, это хорошая примета (в моей теории вообще мало плохих примет). А если сложить цифры номера и получится твое счастливое число, то все еще лучше!<sup>[b]</sup>

**хроника из концлагерей.** Это трудно смотреть и трудно не смотреть. [...] То, что люди вытворяют друг с другом, иногда непостижимо и невероятно, но это все равно происходит. Поэтому хочется посмотреть, чтобы хотя бы отчасти понять, насколько далеко мы можем зайти как человеческие существа. [...] В том, почему ты это смотришь, есть вопрос. Но есть и вопрос, почему ты не смотришь.<sup>[e]</sup>

**ХЭППИ-ЭНД.** Мне нравится темнота, неопределенность и абсурд, но мне важно знать, что может существовать маленькая дверца, через которую ты попадешь в безопасность счастливой жизни.<sup>[f]</sup>

Что было бы, если каждый фильм заканчивался бы на позитивной ноте? Если мы будем делать только приятные картины, ничего не изменится — разве что люди в кино ходить перестанут.<sup>[f]</sup>

**Ц**

**ЦВЕТ.** Черный и белый — это такая чистота! И эта чистота все как-то возвышает. В этом просто больше силы.<sup>[f]</sup>

«Синий бархат» — первый фильм, который мне действительно захотелось снять в цвете. Так было правильно. Черно-белая картина не смогла бы так отразить атмосферу маленького городка. Цвет придавал фильму нужную теплоту.<sup>[f]</sup>

Я не люблю цвет в живописи. [...] Цвет меня не вдохновляет — выглядит дешево и глупо. Впрочем, мне нравится коричневый, а коричневый — это цвет. Мне также нравятся цвета земли, и иногда я использую красный и желтый — красный для крови, а желтый для огня.<sup>[f]</sup>

**ЦЕНЗУРА.** В разных странах разные цензурные требования. Тут так: насилие в девяти случаях из десяти

ти прокатывает, а вот секс — любая мелочь, связанная с сексом, — наталкивается на запрет.<sup>[b]</sup>

### Ш

**ШКОЛА.** Школа — это, по-моему, преступление против молодости. Она разрушала ростки свободы. Учителя не поощряли знания или здоровый взгляд на вещи. Те люди, которые меня интересовали, не ходили в школу.<sup>[b]</sup> Я никогда не учился. Я бездельничал. Я все это ненавидел. Лютой ненавистью. Важно было то, что происходило за пределами школы, и это сильно на меня повлияло: друзья, отношения, танцы с девушками, ошеломляющая влюбленность и мечты — темные, фантастические мечты.<sup>[g]</sup>

**ШОССЕ.** Я люблю двухполосные шоссе. Они напоминают о прошлом и о малонаселенных местах. На этих дорогах ночью у тебя появляется чувство движения в неизвестность — и это одно из самых сильных ощущений, которые вообще способен переживать человек.<sup>[f]</sup>

**«ШОССЕ В НИКУДА».** Когда мы с Барри Гиффордом работали над сценарием фильма «Шоссе в никуда», я был увлечен судом над О. Джем Симпсоном. Мы никогда не обсуждали это с Барри. [...] Больше всего меня поразило в [Симпсоне] то, что он мог улыбаться, смеяться и как ни в чем не бывало играть в гольф. Да и вообще

казалось, что его не слишком волнует происходящее. А я все не мог понять, как человек, сделавший такое, может жить дальше.<sup>[a]</sup>

Э

**ЭЛЕКТРИЧЕСТВО.** Есть вещи, которые входят в дом, знаете... Они созданы или построены снаружи, за пределами дома, и все они говорят о времени и о жизни. А если с ними что-то не так или они не в надлежащем рабочем порядке, то могут означать что-нибудь еще.<sup>[b]</sup>

- [a] — «Поймать большую рыбу». Изд. «Эксмо», 2008. Пер.: Ксения Кистяковская [b] — «Дэвид Линч. Беседы с Крисом Родли». Изд. «Азбука», 2009. Пер.: Татьяна Алёшичева, Татьяна Деткина и Алина Леженина [c] — «Комната снов». Изд. «Бомбора», 2019. Пер.: Орест Миллер [d] — «Профессия режиссер». Изд. «Бомбора», 2022. Пер.: Юлия Морозова. Пер. для данного издания: Сергей Афонин и Виолетта Бойер — [e] — Сборник *Inner Views: Filmmakers in Conversation*. 1992 [f] — Сайт *The City of Absurdity*. 1996–2006 [g] — Фильм *David Lynch: The Art Life*. 2016 [h] — Серия уроков для сайта *MasterClass*. 2019 [i] — Другие источники.

на съемках фильма «внутренняя империя». 2006

296





## избранная фильмография

1977. «ГОЛОВА-ЛАСТИК». Самый сюрреалистичный фильм Дэвида Линча: вдохновленный жизнью в Филадельфии черно-белый кошмар о деторождении, снятый с точки зрения отца ребенка. Экранизация пары десятков страниц сценария растянулась на пять лет, в какой-то момент режиссер переехал жить в декорацию. Усилия начинающего кинематографиста увенчались успехом: его первая полнометражная лента стала культовой благодаря феномену *midnight screenings* и открыла ему путь в большое кино. В дебюте Линча легко разглядеть рифмы с будущими фильмами: «Шоссе в никуда», «Внутренней империей» и даже с «Дюной». Говорят, «Голову-ластик» очень ценил Стэнли Кубрик и показывал актерам перед съемками «Сияния».



1980. «ЧЕЛОВЕК-СЛОН». История циркового уроды Джона Меррика и доктора Тривза, увидевшего в нем человека. Высокая драма, действие которой основано на реальных событиях и разворачивается в викторианской Англии, именитые британские актеры, восемь номинаций на «Оскар» — это точно снял Линч? И одновременно: дымящие заводы, лязг механизмов, деформированная плоть, сны, карлики и зло, скрытое за благонравным фасадом. Да, это фильм Линча. «Человек-слон» — доказательство мастерства и глубокого гуманизма режиссера, который столь открыто будет продемонстрирован снова в «Простой истории».



1986. «СИНИЙ БАРХАТ». Старшеклассник Джеффри Бомон видит в траве отрезанное ухо, эта находка сводит его с певицей Дороти и наркоторговцем Фрэнком. Несмотря на провал «Дюны», ее продюсер Дино Де Лаурентис профинансировал следующую картину Лин-

ча, и благодаря этому мы имеем его *opus magnum*, снятый на старте карьеры: гнилая изнанка одноэтажной Америки, чистосердечные герои и слетевшие с катушек злодеи, Лора Дёрн и Кайл Маклахлен. Именно в «Синем бархате» режиссер предъявил цельную картину мира и рассказал любимую историю: детектив ведет расследование в одном странном-странном городе, начиная подозревать, что и в нем самом не все так однозначно.



1990–1991, 2017. «ТВИН-ПИКС».

24 февраля 1989 года на берегу реки найдено тело семнадцатилетней Лоры Палмер; за дело берется агент ФБР Дейл Купер; смерть школьницы навсегда изменит Твин-Пикс. И кто мог подумать, что в маленьком городке может скрываться целая вселенная? Триумф Дэвида Линча и его соавтора Марка Фроста, решивших скрестить мыльную оперу с детективом и абсурдистскую комедию с... назовем этот жанр «дада-фанта-



стикой». Пример невероятной встречи авангардистских выходов и массовой культуры. Вышедший 25 лет спустя третий сезон лишь упрочил популярность первых двух и заставил переоценить вызвавший смешанную реакцию приквел «Огонь, иди за мной».

2001. «малхолланд драйв». Бетти приезжает покорять Голливуд, безымянная девушка попадает в автокатастрофу и теряет память — или все было по-другому? Пилотный выпуск к нереализованному сериалу, оформленный как законченный фильм, в основе которого фантазия о путешествии Одри Хорн из Твин-Пикса в Лос-Анджелес. *Village Voice* назвали картину отравленной валентинкой фабрике грез. «Малхолланд Драйв» — роль, сделавшая Наоми Уотс звездой, один из лучших поцелуев на киноэкране и, по мнению BBC, лучший фильм XXI века. Картина стала лауреатом множества наград, а Линч получил приз за режиссуру в Каннах.



## избранная библиография

*Michel Chion – David Lynch – 1995/2005 –* Классик киноведения и изобретатель термина «акусметр» со свойственной французам затейливостью рассказывает о карьере режиссера и скрупулезно анализирует его фильмы вплоть до «Огонь, иди со мной» (для второго издания Шион дописал одну главу про остальные работы), а в заключение в алфавитном порядке разбирает лексемы киноязыка Линча: занавес, ножницы, собака и так далее.

*David Lynch & Chris Rodley – Lynch on Lynch – 1997/2005 –* Кажется, большинство растиражированных линчевских афоризмов и баек впервые были рассказаны в интервью Родли. Фильм за фильмом разговор их доходит до «Малхолланд Драйва». Находится место и воспоминаниям о детстве и юношестве, рассуждениям о живописи и музыке. Переведена на русский и издана «Азбукой».

*Slavoj Žižek – The Art of the Ridiculous Sublime – 2000 –* Опыт прочте-

ния «Шоссе в никуда» с позиций психоанализа. Несмотря на то, что много-словный словенский философ постоянно отвлекается от самого фильма, ему удается сделать ряд любопытных наблюдений об особенностях восприятия голливудского кино, образе *femme fatale* в классическом и неонуаре, *and so on, and so on*. Русский перевод — издательство «Европа».

*Brad Dukes — Reflections: An Oral History of Twin Peaks — 2014* — История рождения и смерти сериала, рассказанная членами съемочной группы и актерами. Автор взял интервью почти у сотни человек — разумеется, за исключением Линча. Несмотря

на это, в книге содержатся подсказки к загадкам мира Твин-Пикса. На русском вышла в издательстве «Эксмо».

*David Lynch & Kristine McKenna — Room to Dream — 2018* — Автобиография, созданная в соавторстве. Главы, написанные Маккенной (кажется, она опросила всех возможных свидетелей) чередуются с комментариями самого Линча, в чем-то соглашающегося, а в чем-то нет с исследовательницей. Культовый статус режиссера подтверждается большим количеством его жизнеописаний, и из всех доступных лучше всего обратиться к этому. Русский перевод издан «Бомборой».

дэвид линч

Издатель: Любовь Аркус. Автор макета: Арина Журавлева. Составители: Петр Лезников и Василий Степанов. Переводчики: Сергей Афонин и Виолетта Бойер. Корректоры: Анастасия Клубкова и Татьяна Ломакина. Дизайнер: Петр Лезников.

Подписано в печать 7.III.2023. Формат: 70 × 108 / 32. Тираж 3000 экземпляров. Печать офсетная. Для читателей старше 16 лет. Подготовлено к печати в АНО «ЦКП „Сеанс“». 197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский проспект, дом 10. +7 (812) 237-08-42. Отпечатано в ООО «ИПК „Парето-Принт“». 170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А. +7 (4822) 62-00-17

СЕАНС<sup>№</sup>

R.A | FOUNDATION

  
НЕЗАВИСИМЫЙ  
АЛЬЯНС

