

УДК 791.43(73)-2

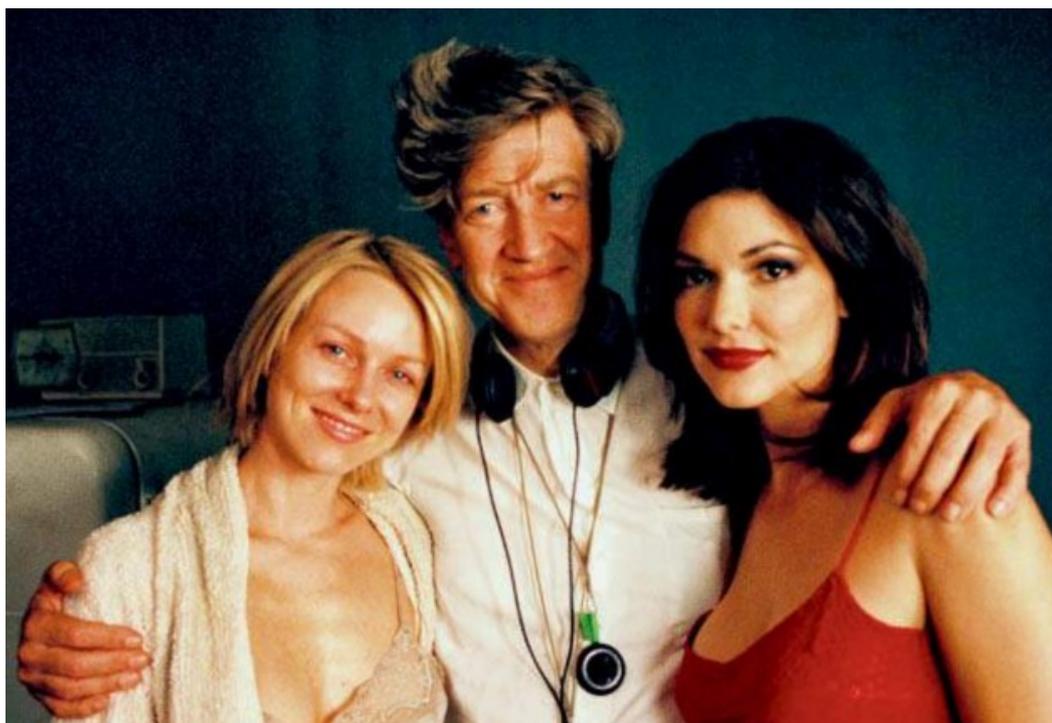
**ВОПЛОЩЕННЫЙ ОБРАЗ: ОТ РЕАЛИЗМА К ИЛЛЮЗИОНИЗМУ
(Анализ фильма Дэвида Линча «Малхолланд Драйв»)**

Ури Гершович

Санкт-Петербургский государственный университет,
Московский государственный университет, Еврейский университет в Иерусалиме,
Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль, gershovichuri@gmail.com

К 75-летию Дэвида Линча

«Малхолланд драйв» — один из наиболее любимых критиками и зрителями фильмов Дэвида Линча. В 2001 фильм получил приз Каннского фестиваля за лучшую режиссуру, был номинирован на «Оскар». Загадочная сюжетная канва, обилие деталей, персонажей и путаница в их идентификации вызывали и продолжают вызывать различные интерпретации. Сам Линч, отказываясь пояснять свой фильм, сформулировал знаменитые десять подсказок к распутыванию сложного клубка, но, кажется, сделал это для того, чтобы окончательно запутать зрителя и критиков.



© Гершович У., 2021

Ссылка для цитирования: Гершович У. Воплощенный образ: от реализма к иллюзионизму: (анализ фильма Дэвида Линча «Малхолланд Драйв») // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 1. С. 98—103.

Citation Link: Gershovich, U. (2021) Voploshchennyj obraz: ot realizma k illyuzionizmu: (Analiz fil'ma Devida Lincha "Malholland Drajv") [The Embodied Image: from Realism to Illusionism: (Analysis of David Lynch's film "Mulholland Drive")], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 98—103.

Возьму на себя смелость предложить прочтение, снимающее целый ряд вопросов и претендующее на вскрытие смыслового ядра фильма. Поскольку фильма соткан из множества сюжетных линий, попробуем вначале прояснить их. Героини двух основных линий — блондинка и брюнетка. Воспроизведем вкратце две истории, «переключение» между которыми происходит благодаря загадочному синему кубу.



Первая история. Девушка-брюнетка (Лаура Херринг) едет в машине. Судя по всему, ее собираются убить, но убийство срывается, происходит авария. Находясь в шоковом состоянии, она спускается с холма, откуда открывается вид на залитый огнями город. Сразу же заметим, что это Голливудский холм, а дорога, по которой ехала машина с девушкой и есть Малхолланд-драйв. Тем временем девушка-блондинка, которую зовут Бетти (Наоми Уоттс), прилетает к своей тётке, актрисе Рут (в комнате которой висит фотография знаменитой Риты Хейворт) с надеждой сделать карьеру актрисы. В комнате своей тётки она застаёт потерпевшую аварию девушку-брюнетку, у которой, как мы понимаем, вызванная шоком амнезия. Девушка-брюнетка, увидев фотографию Риты Хейворт, представляется Ритой. Между Бетти и псевдо-Ритой завязываются теплые, дружеские, переходящие в любовные отношения. Бетти готовится пройти актерский кастинг и одновременно помогает Рите понять, кто она и откуда. После чрезвычайно успешного кастинга Бетти девушки, кажется, находят ключ к решению загадки происхождения псевдо-Риты. Их поиски заканчиваются обнаружением трупа еще одной девушки по имени Даяна, которой предположительно и являлась брюнетка, взявшая имя Рита. Брюнетка странным образом «раздваивается» на живую девушку и труп — мы недоумеваем.

Вторая история. Девушка-блондинка из провинции по имени Даяна приезжает в Голливуд, чтобы сделать карьеру актрисы. (У нее, как выяснится чуть позже, тетка — актриса, на помощь которой она, возможно, рассчитывала, но та умерла в Канаде). Но дело у Даяны не заладилось, она подрабатывает в кафе официанткой (в этом качестве её играет Мисси Крайдер), ей приходится снимать квартирку в каком-то студенческом пансионе и даже поменять ее (судя по всему, на менее удобную и более дешевую) квартирку соседки. У Даяны роман с гораздо более успешной брюнеткой Камиллой (Лаура Херринг, в качестве любовницы Камиллы Даяну играет Наоми Уоттс, «бывшая» Бетти). Камилле удается получить главную роль и влюбить в себя режиссера. Камилла патронирует Даяну и помогает ей получать эпизодические роли. Но вместе с тем, она изводит свою подругу, заставляя ту



ревновать. На определенном этапе Камилла решает разорвать отношения с Даяной, и та невероятно страдает и мучается, постоянно вспоминая последнюю встречу с Камиллой, последний неудачный любовный акт. Тоскуя по Камилле и обливаясь слезами отчаяния, Даяна мастурбирует... И вот, — звонок Камиллы: она приглашает Даяну на вечеринку. Держась за руки, девушки поднимаются на знакомое возвышение — Малхолланд драйв, откуда открывается вид на залитый огнями город. На вечеринке Камилла в центре внимания, что вызывает приступы ревности Даяны. Режиссер объявляет о помолвке с Камиллой. Это последняя капля: Даяна в кафе «Winkies» нанимает киллера, чтобы убить Камиллу, что причиняет ей самые страшные мучения, ведущие к самоубийству. (Кстати, синий ключик на столике в комнате Даяны говорит о том, что её метания, включающие акт мастурбации, происходили после заказа). Исполнитель везет Камиллу на лимузине по голливудскому холму — в этот момент вторая история заикливается с первой: девушка-брюнетка едет в машине, и её собираются убить. Одна история «кусает» за хвост другую.

У нас возникает иллюзия тождеств Даяна=Бетти, Камилла=псевдо-Рита. И может показаться, что лишившаяся памяти Камилла в конце первой истории сталкивается с трупом своей бывшей возлюбленной (Даяны) при помощи новой возлюбленной (Бетти). Но ведь мы успели отождествить Даяну с Бетти. Снова путаница. (Одним из предлагавшихся решений является предположение, что первая история — это сон неудачницы Даяны, сон в котором и её карьера актрисы, и её отношения с возлюбленной намного радужней, чем в действительности. Но не будем спешить принимать эту версию).

Эти две истории пронизывает линия режиссера, которая как бы двоятся благодаря пересечениям с двумя историями о блондинке и брюнетке. Режиссера зовут Адам Кешер. Важно отметить, что его имя является говорящим. На иврите *кешер* — «связь», *адам* — «человек». То есть, его зовут Человек-связь (ниже мы попробуем прояснить, что с чем он связывает). В начале его истории мы понимаем, что он собирается снимать какой-то фильм, и ему через ряд инстанций (от различных представителей заказчика до каких-то мафиози) пытаются навязать в качестве исполнительницы главной роли девушку, которую зовут Камилла Роудс. Он отказывается от навязчивых указаний, в связи с чем на него обрушивается ряд неприятностей. Все заканчивается разговором с неким Ковбоем на ранчо. Можно предположить, что Ковбой — это последняя инстанция (уж не Бог ли?). Их разговор приводит к тому, что Адам Кешер соглашается на поставленные условия —

он должен взять Камиллу на главную роль. Эта та же Камилла, подруга Даяны, с которой мы сталкиваемся во второй истории и которой Адам предлагает стать его женой? Или другая? По крайней мере, в первой истории выглядит она иначе (там её играет не Лаура Херринг, а Мелисса Джордж). Еще одна загадка.



Отметим несколько ключевых эпизодов, открывающих, на мой взгляд, путь к интерпретации. Один из них — это сцена пробы Бетти. Бетти играет не просто хорошо, а запредельно, глубоко задевая чувства всей нарочито пожилой, но молодящейся режиссерско-актерской группы, участвовавшей в пробе. Она оказывается блестящей актрисой. Обратим внимание на жанр пробы — это нечто в духе психологического театра. Бетти оказывается гениальной актрисой театра или кино в духе «старой школы» психологического реализма. После этой пробы восхищенные свидетели успеха Бетти спешат познакомить её с Адамом Кешером. В сцене кастинга, проводимого Адамом Кешером, между ним и Бетти возникает немая, но выразительная, магнетическая связь. Обернувшись, Адам встречает взглядом взгляд Бетти: режиссер словно догадывается о гениальности актрисы и, кажется, хотел бы выбрать именно её, но в силу данного Ковбою обещания вынужден выбрать Камиллу. Впрочем, и жанр кастинга совсем иной — мюзикл.

Сцене пробы Бетти в определенном смысле противостоит другая сцена, практически замыкающая первую историю. Я имею в виду посещение клуба «СИЛЕН-СИО» (мог ли Линч знать одноименное стихотворение Тютчева — в переводе и прочтении Набокова, например?), куда Бетти и псевдо-Рита внезапно отправляются прямо из постели. В этом клубе мы вместе с девушками видим искусство, радикально отличающееся от психологического реализма. Это не миметическое, а иллюзионистское искусство. Условность там доведена до предела: слезы нарисованы, голос певицы записан на пленку. Но и такое искусство воздействует на зрителя, а наших героинь оно повергает в странное состояние, их (особенно Бетти) просто трясет. Почему же Бетти так плохо? Да потому что там ей, гениальной актрисе миметического искусства не место. Там вершится искусство совершенно иного типа, в основе которого не реальность, а иллюзия, родственная сну (столь значимому для еще одной линии фильма — сновидец и чудовище).

Не идет ли в таком случае речь о противопоставлении различных типов искусства (в частности, киноискусства) и сопоставлении различных жанров? Что выбирает или вынужден выбрать режиссер? Чего ищет потребитель? Чего ждет заказчик (кто бы он ни был)?

Если именно подобные вопросы стоят во главе угла, то отношения Бетти и псевдо-Риты следует понимать как метафору отношений Актера и Образа. Сошедшая с Голливудского холма девушка — это образ, который может быть воплощен гениальной актрисой. С этой точки зрения любовные сцена девушек прочитываются как работа актера над ролью, вживание в роль, слияние с образом (а ведь этим и занимается Бетти, готовясь к пробе). Но воплощение образа, связанное с перевоплощением актера (и то, и другое от слова «плоть») постепенно ведет к смерти. Воплощенный образ с неизбежностью рано или поздно умирает, становится трупом и разлагается. Воскресить его (на время?) может только внешняя сила — Бог (вспомним как Ковбой приказывает разлагающемуся трупу Даяны встать). Стало быть, Даяна и есть «состарившийся», воплощенный, слишком долго удерживаемый актрисой образ. В результате продолжительного воплощения образа, актриса, влюбленная в образ, теряет его, исчерпывает, приходит к автоэротизму (мастурбация), а затем к смерти — актриса/актер умирает в образе и убивает образ. Этот труп пожирают завзятые, «старомодные» потребители миметического, реалистического искусства. Вспомним пожилую пару, плотоядно посмеивающуюся при встрече с Бетти в аэропорту. Именно они мерещатся Даяне в момент самоубийства, это они «съедают» её. Совсем другое дело — отношение режиссера с образом, в его руках он может претерпеть трансформацию, обрести новую жизнь. Камилла во второй истории оказывается отделившимся от своего «прошлого» воплощения образом, соблазняющим режиссера Адама Кешера.



Что же соединяет режиссер, этот человек-связь? Голливудский холм, с которого «спускаются» образы, с миром (освещенный огнями город). Чем определяется насущность образа, его востребованность? Да, бог его знает! — отвечает Линч. Адам Кешер ответственен за появление образа в мире, но он сам почти ничего не решает.

Какие-то силы — будь то магнаты-заказчики или сам Господь Бог в виде Ковбоя с карикатурной системой телефонной коммуникации — вынуждают его принять «ту девушку», тот образ, который должен в силу тех или иных, не вполне понятных нам причин? быть воплощен. К слову, на ранчо Ковбоя нет животных, там висит череп быка — отсутствие плоти вопиет, взывает к воплощению, требует его.

Но воплощение воплощению рознь. Если традиционное миметическое искусство направлено на потребителей, плотоядных старичков, монстров, питающиеся трупами воплощенных актерами образов, то иллюзионистское искусство, напротив, обладает силой «смертельно» воздействовать на потребителя — мужчина, который в кафе «Winkies» рассказывает о своем сне, сталкиваясь с его воплощением падает замертво.

Так что же остается во власти режиссера (Адама Кешера или Дэвида Линча)? Быть может, он может выбрать насущный стиль или жанр? Психологический реализм, мюзикл, детектив, хоррор, иллюзионизм... Мера условности в них различна — от заставляющего в себя поверить мимесиса до откровенной фантазмагии. Есть в фильме еще один жанр — эпизод пародийного вестерн-триллера с нескончаемой серией убийств, где киллер никак не может остановиться — ему приходится убирать одну жертву за другой. Нет ли здесь намек на «убийство» реалистических образов? Киллер их добывает, добывает, но никак не может добить (именно он должен будет убить Камиллу, но не сможет этого сделать).

Играя подобной разножанровостью и противопоставлением реалистического мимесиса и онейрического иллюзионизма, Линч словно показывает, как современный режиссер может выкрутиться из сложной ситуации вынужденности образов и стилей. Он «вкладывает» миметическую мелодраму в детектив, одновременно создавая хитро сплетенную иллюзию, в которой зритель может увидеть тот или иной жанр — смесь, которая, как кажется, способна удовлетворить и заказчиков, и потребителей, и, возможно, на какое-то время самого художника.