

М. Трофименков

Дэвид Линч: по ту сторону кича

Тех, кто осмистал победу фильма Дэвида Линча «Дикое сердце» на Каннском фестивале 1990 года, понять трудно. Тех, кто выражал свой восторг аплодисментами — еще труднее: настольно фильм не укладывается в стереотип «каннского лауреата» (а такой стереотип все-таки существует). Не укладывается, с одной стороны, из-за предельной открытости силам, лежащим вне искусства да и вне политики. Впервые со времен «Сноурьяки» Ричарда Лестера (1965) «Золотую пальмовую ветвь» получает не «волна», не Мастер, не морально-политическая интенция. Приз — через Линча — получает поколение эпоха, еще не нашедшая слов для самоопределения, может быть, еще только приближающаяся. С другой стороны — и в этом парадокс Линча, — давно в Канне не награждали произведение столь элитарное. До каннского успеха Линч дважды (в 1980-м за «Человека-слона» и в 1986-м за «Голубой бархат») становился лауреатом международного фестиваля фантастического кино в Аворназе, объединяющего поклонников причудливого, извращенного, ужасного и отвратительного. Его фильмы сразу входили в узкий круг «культовых фильмов», формирующих вокруг себя секту (или элиту) «врубующихся» фанатиков. Их примета — значок с надписью «Я видел это» — указывает, что «культовый фильм» необратимо меняет и порабощает своих зрителей. Надо иметь смелость, чтобы посмотреть «культовый фильм»: монстры и психопаты Линча так убедительно даже не придуманы, а угаданы, что не могут не кос-

нуться тайных уголков психики, не повлиять на мысли и поступки. Дать золотой каннский приз такому фильму такого режиссера — безусловная смелость, шокирующий эксперимент. Оценить этот факт культуры так же непросто, как найти слова, чтобы описать «Дикое сердце», чтобы выразить красоту и ужас, которые излучает этот фильм.

Трудно найти слова прежде всего потому, что надо забыть об истории, которую якобы рассказывает Линч. Не вешает ли он нам на уши лапшу, когда пытается убедить, что его волнует судьба двухметровой Лулы (Лора Дерн) и набриолиненного «плохого мальчика» Сейлора (его играет племянник Коппола Николас Кейдж), по пятам которых злобная мама Лулы (ее играет настоящая мама Лоры Дерн) направилась самую невероятную в истории кино банду дегенератов и садистов? История их бегства в какой-то момент записывается и теряется среди многочисленных флэшбеков, которые ничего не объясняют (какое нам дело до сражающегося с тараканами безумного дяди или до первого сексуального опыта Сейлора?), персонажей, которые исчезают, едва успевают появиться (Изабелла Росселлини, например, оказалась в этом фильме только для того, чтобы реализовать давнюю мечту сыграть «девушку с густыми бровями»), и мотивировок, которые рассыпаются в прах. Вспомним предыдущие фильмы Линча. Сколько требовалось времени зрителям «Дюны», чтобы отказаться от выяснения сложных отношений Харконов и Фременов, населяющих планету Арракис, и



Дэвид Линч

догадаться, что поиски загадочного «снадобья» в лучшем случае метафора психоделических экспериментов юного Линча? И на какой минуте зрители «Голубого бархата» понимали, что никогда не узнают, кому принадлежало отрезанное ухо (благодаря которому Джеффри Бомон открыл за стерильным фасадом родного Ламбертона параллельный мир сексуальных извращений и немотивированного насилия) и что за газ возбуждал садиста Фрэнка? Так и здесь. В какой момент понимаешь, что внешне соблюдаемый Линчем кодекс «роуд-муви» («фильма-дороги», «фильма-странствия», «фильма-погоны») — только картонная декорация и беглецы на самом деле не двигаются с места. Они путешествуют не в географическом мире, а во Вселенной идей и наваждений. Это не «роуд-муви», а идея «роуд-муви», пропущенная через новое европейское кино (Леоне, Вендерс) и рикшотом вернувшаяся к американскому режиссеру постмодернистской эпохи. «Мое изображение похоже на тостер, откуда выскакивают идеи», — говорил Линч. И действительно, его фильмы — каталог идей, паноптикумы персонажей, ярмарки визуальных находок, но никак не динамическое существование в пространстве.

Зрители «Голубого бархата» входили в зазеркалье вслед за кинокамерой, проникавшей в пресловутое ухо. И выходили оттуда опять-таки через ухо. Линч словно объяснял открытым текстом, что персонажи фильма населяют не американскую глубинку, а подсознание мальчика из хорошей семьи. В его новой картине вход во Вселенную совершается по аналогии — через микроскоп, разрывающийся до масштабов Галактики. В первых кадрах во весь экран бушует пламя. Что это? Напаломные бомбы из «Апокалипсиса сегодня»? Нет, всего лишь Сейлор зажигает спичку, совер-

шая метафорическое самосожжение: прикуривает «Мальборо», хотя знает, что его отец умер из-за чрезмерной любви к сигаретам. Колоссальные пылающие спички и сигареты навязчиво повторяются на протяжении фильма. И повторяется мотив огненной смерти. Летит с обрыва обвешанная пламенем машина с дядей-насилником, поднимающим руку на юную Лулу. Мечется по комнатам ее отец, сожженный гангстерами (то, что в этом убийстве помимо своей воли был замешан Сейлор, — единственное рациональное зерно, которое удается извлечь из прошлого героя). Вдобавок, когда Линч впервые свел вместе Лору Дерн и Николаса Кейджа (в самом дешевом смз-баре, где ежедневно обедает самый модный кинорежиссер наших дней), по соседству вспыхнуло здание старого кинотеатра, подтверждая избитый тезис о смерти кино.

На первый взгляд пламя может послужить метафорой образа жизни героя. Если осторожный Джеффри в «Голубом бархате» благополучно выбрался из путешествия сквозь ухо, убивал дракона — зло, персонафицированное Фрэнком (Дэннис Хоппер), — и предпочитал благонравную Сэнди (Лора Дерн) мазохистке Дороти (Изабелла Росселлини), то в «Диком сердце» и «положительные» герои играют по правилам зазеркалья. Гадкий утенок Лора Дерн расцветает в самую соблазнительную женщину современного кинематографа. А Сейлор идет по пути, наиболее адекватно выраженному панк-роком «ноу-фьюча» («никакого будущего»). Они танцуют и любят друг друга: все. В каждом городе Сейлор и Лула ищут прежде всего дискотеку с рок-н-роллом, а потом — номер мотеля и кровать. «Секс, насилие и рок-н-ролл» — так аннотируют «Дикое сердце» на обложках некоторых киножурналов. Но в фильме секс, насилие и рок-н-ролл превращаются в кирпичики, из которых складывается вроде бы пародийная, а с другой стороны — идеальная жизнь американской семьи: абсолютная любовь, не ведающая психологических проблем; открытый бело-снежный автомобиль; куртка из змеиной кожи (а ля Марлон Брандо в давней экранизации Сиднея Люмета «Орфей спускается в ад»); белокурое дитя, которое успело вырасти, пока папа отбывал очередной срок, и апофеоз — исполнение Сейлором «Love me tender» Элвиса Пресли. Такой семейной идиллии, такого коктейля мешанских и контркультурных ценностей, кажется, еще не бывало. Есть в нем еще один ингредиент: сказочный. Сейлор и Лула удирают не просто от чокнутых убийц, а от колдовских сил, предельно-чувствительных матушки Лулы, которая (или это пригрезилось Сейлору в перегретом солнцем грязном мотеле?) по ночам летает на метле. Фильм переполняет отсылки к великому мифу американской культуры — «Волшебнику из страны Оз» (уже превращенному когда-то Джоном Бурменом в «Зардоз»). В критический момент, когда Сейлор отрывается от возлюбленной (дескать, я такой «дикий сердце», что со мной будут один хлопок) и вроде бы уже принимает смерть от руки чернокожих голпников, сплзающихся из каких-то промышленных руин, прилетает добрая розовая фея и вразумляет его: дурак, ты дурак, если бы ты был «дикий сердце», ты бы сражался за

свою любовь (тип иррационального, забытый кинематографом после нашествия «раздвоенных» персонажей «новых волн»). И вроде бы мертвый уже Сейлор со сломанным носом поднимается, галантно благодарит урлу за ценный опыт и бросается вдогонку любви, прыгая в автомобильной пробке с крыши на крышу, с крыши на крышу. И догоняет.

В момент выхода «Голубого бархата» Линч заявил: «Секс — такая завораживающая штука... Половой акт должен быть как джаз: речь идет всегда об одной и той же мелодии, но число возможных вариаций доходит до бесконечности».



«Дикое сердце»

В «Бархате», однако, причудливый секс был детально зазеркальем, от которого герой в конце концов отрекся. В «Диком сердце» Линч предлагает как бы позитивный вариант секса, утрачивающего вместе с извращенностью джазовую структуру. Пресловутые сексуальные эпизоды фильма — это на самом деле одна или две мизансцены, механически многократно повторяющиеся: меняются только освещение и музыка. Это, так сказать, ностальгический, «модернистский» секс эпохи физиологической определенности человеческого тела. Секс постмодернистский, одинокий, воплощен в фильме в образе Бобби Перу (Уиллем Дефо). Во «Взводе» Оливера Стоуна Дефо играл «хорошего» сержанта, умирающего с волдырями к небутаркам. У Алана Паркера — эфбээрца-идеалиста. У Мартина Скорсезе — Христа — эпиплетика и маргинала. У Линча ему довелось сыграть одного из самых загадочных и едва ли не самого отталкивающего персонажа современного кинематографа. Скошенный лоб, мулатские вывернутые губы, полосочки усов, гнилые зубы, лузьящаяся слюна, татуировка на волосатых пальцах. Кажется, он убивал женщин и детей во вьетнамской деревне Сонгми. А сейчас снимает порнокино в тейксском стиле. При его появлении на экране начинаются чисто личевокожные отвратительные элегантно расквашивать голыми телесами статистики,

напоминающие больше всего гигантских червей из «Дюны». Это чудовище Перу вламывается в номер мотеля, чтобы изнасиловать прекрасную Лулу. Он «насилует» ее на расстоянии, подступая все ближе и ближе, произнося на сотни ладов с самыми обольстительными интонациями «Fuck me». И когда сломленная, рыдающая Лула желает монстра и взмолилась: «Fuck me», Бобби Перу отбежит в сторону и бросит: «Знаешь, как-нибудь в другой раз, мне сейчас некогда». Новое отношение к сексу — то ли асексуальность, то ли андрогинность — пародийно объединяет «черного ангела» Перу с героями «но-

а не ужас. Настоящий страх возникает только однажды, в эпизоде, где нет ни обильной крови, ни взрывающихся голов, вообще никаких натуралистических подробностей, в эпизоде вроде бы орнаментальном. Сейлор и Лула становятся свидетелями последствий ночной автомобильной аварии. Все части этого эпизода — от томительно непонятного вступления (почему свет фар выхватывает разбросанную по дороге одежду?) до финального катарсиса (раненая девушка бродит в шоке по поляне, пытается найти потерянную сумочку, и умирает, наконец, на руках у Лулы) — вызывают нервное напряжение, вырастающее в ужас. Ненужный на первый взгляд эпизод важен как экзистенциальное озарение (встреча с небутафорской смертью вносит в отношения главных героев неожиданную патетику) и очередное напоминание о грозной материнской линии (девушка заветам «новой волны» тридцатилетней давности. Наверное, кинематограф Линча — это то, что Жан Бодрийяр называет трансстетикой, возникающей за пределами не только прекращено и уродливого, но и их постмодернистского смешения. Транстетика — это создание объектов более уродливых, чем само уродство, более наивных, чем сама наивность, более реальных, чем сама реальность. Что может быть уродливее Бобби Перу? Что может быть наивнее любовь главных героев? Что может быть гиперреальнее сигареты Сейлора? И что может быть прекраснее космического взгляда камеры на зеленые холмы, по которым убийца арко-розовое платье рядом с черно-золотой курткой, крутейший хард-рок. Происходит удивля-

тельно: Линч выходит по ту сторону кича, по ту сторону пошлости, прорывается к зрительскому подсознанию. Вулгарное оказывается прекрасным, подлинным, примитивное — полным глубочайшего экзистенциального смысла.

По поводу «Дикого сердца» не хочется говорить даже о постмодернизме. Линч словно забыл все общие места критического дискурса последних лет. Забыл, что кино умерло и надо отменить любовь к нему ностальгической кронией. Забыл, что кино должно помнить о своем документальном происхождении и иметь отношение к пресловутой реальности. Забыл, что пирог положено прослаивать в равной степени кичем и высококолобными реминисценциями. Забыл о хорошем вкусе, забыл о полутонах. И этого не могут простить Линчу, например, критики «Кайе дю синема», хранящие (конечно, с трансформациями) верность заветам «новой волны» тридцатилетней давности. Наверное, кинематограф Линча — это то, что Жан Бодрийяр называет трансстетикой, возникающей за пределами не только прекращено и уродливого, но и их постмодернистского смешения. Транстетика — это создание объектов более уродливых, чем само уродство, более наивных, чем сама наивность, более реальных, чем сама реальность. Что может быть уродливее Бобби Перу? Что может быть наивнее любовь главных героев? Что может быть гиперреальнее сигареты Сейлора? И что может быть прекраснее космического взгляда камеры на зеленые холмы, по которым убийца арко-розовое платье рядом с черно-золотой курткой, крутейший хард-рок. Происходит удивля-