

## ЭСТЕТИКА УЖАСА В РАБОТАХ ДЭВИДА ЛИНЧА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ НАРРАТИВА И СЕМАНТИЧЕСКИЙ НИГИЛИЗМ

Григорий Сипливый

*Григорий Николаевич Сипливый* — студент 2 курса магистратуры юридического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия.

*E-mail: siplivyyg@bk.ru*

В статье предлагается рассмотрение вопроса о «деконструкции нарратива», совершаемой в произведениях Дэвида Линча. Эстетическую составляющую произведений автора предлагается рассмотреть, прежде всего, через призму рационального анализа, затронуть семантические аспекты производимого эстетического эффекта, а также обозначить категорию «эстетики ужаса» и выявить взаимосвязь между эмоциональным и эстетическим эффектами произведения и его внутренней семантической структурой. Исследование рассматривает произведения режиссера в контексте постмодернистского дискурса в кинематографе и уделяет большое внимание сюжетной и нарративной составляющей произведений автора. В статье выдвигается тезис о наличии в режиссерском замысле постмодернистской стратегии «атаки на смысл» как категории классического модернистского и традиционного мышления, реализация которой направлена на создание определенных метаморфоз в сознании зрителя. Предлагается выявить истоки эмоционального и эстетического эффекта, производимого кинокартинами исследуемого автора, через анализ технологий и методов, с помощью которых режиссер совершает «деконструкцию нарратива». Основное внимание уделено анализу семантической перверсии и дисперсии, в частности, использованию Линчем стратегий «столкновения с ничто» и «встречи с иным» для создания эстетического

эффекта ужаса. Также в работе выдвигается тезис о когнитивном генезисе эстетически оформленного чувства ужасного путем тактики намеренного отказа от нарратива. Эстетический эффект ужасного объясняется как следствие семантической деконструкции. Взаимосвязь семантического нигилизма и эстетики ужаса анализируется через феноменологическую традицию интерпретации «ничто». В этом контексте, в работе осуществляется попытка найти точки соприкосновения между метафизикой Мартина Хайдеггера и логикой Людвиг Витгенштейна. Несмотря на нахождение на разных полюсах феноменологической традиции начала XX века, англо-американская и континентальная философская мысль обращают особое внимание на дискурс «ничто». В статье анализируется логическое, лингвистическое, онтологическое и метафизическое значение деконструкции нарратива через призму эстетического анализа.

*Ключевые слова:* Дэвид Линч, эстетика ужаса, постмодернистское искусство, философия кино, деконструкция.

## **THE AESTHETICS OF HORROR IN THE WORKS OF DAVID LYNCH: THE DECONSTRUCTION OF THE NARRATIVE AND SEMANTIC NIHILISM**

***Gregory Siplivii***

National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russia.

*E-mail:* siplivyyg@bk.ru

The article proposes an examination of the question "deconstruction narrative", performed in the works of David Lynch. The aesthetic component of the author's works is to be considered primarily through the prism of rational analysis, to touch upon the semantic aspects of the aesthetic effect produced, and also to designate the category of "aesthetics of horror" and to reveal the relationship between the emotional and aesthetic effects of the work and its internal semantic structure. The study considers the works of the filmmaker in the context of postmodern discourse in cinema and pays much attention to the narrative and narrative part of the author's works. In the article a thesis is put forward about the presence in the director's idea of a postmodern strategy of "attacking the sense" as a category of classical modern and traditional thinking, the realization of which is aimed at creating certain metamorphoses in the mind of the viewer. It is proposed to reveal the sources of the emotional and aesthetic movies by David Lynch; through an analysis of the technologies and

methods by which the director performs “deconstruction of the narrative”. The main attention is paid to the analysis of semantic perversion and dispersion, in particular, using Lynch’s strategies of “collision with nothing” and “meeting with another” to create an aesthetic effect of horror. Also in the work a thesis is advanced about the cognitive genesis of the aesthetically formed sense of the terrible by the tactic of deliberate rejection of the narrative. The aesthetic effect of the terrible is explained as a effect of semantic deconstruction. The correlation between semantic nihilism and horror aesthetics is analyzed through the phenomenological tradition of the interpretation of “nothing”. In this context, an experience is made to find common points of contact between the metaphysics of Martin Heidegger and the logic of Ludwig Wittgenstein. Despite being at different positions of the phenomenological tradition of the early 20<sup>th</sup> century, Anglo-American and continental philosophical thought pays special attention to the “nothing” discourse. The article analyzes logical, linguistic, ontological and metaphysical significance of the deconstruction of a narrative through the methodology of aesthetic analysis.

*Keywords:* David Lynch, aesthetics of horror, postmodern art, film philosophy, deconstruction.

Анализируя творчество Дэвида Линча, необходимо провести дифференциальные границы между постмодернистской деконструкцией в качестве приема, используемого Линчем, традиционной сакрализацией нарратива и модернистской рациональностью культурного посыла.

Отличие содержания произведений Линча от рационального содержания модернистского кино радикально. Тем не менее мы можем заметить, что между другими двумя полюсами — между пост-современностью и традицией — возникает манящее ощущение схожести. Традиционное восприятие произведений искусства чаще всего предполагает наличие определенной смысловой составляющей. Искусство в традиционном обществе прежде всего выполняет нарративную функцию, выступая как мифологический, религиозный или этический рассказ. Сакральное мышление человека традиции редко было прямолинейным и рациональным. Особое значение имеют метафизическое восприятие и аллегорическое повествование, создающие шарм магического иррационализма произведений традиционного искусства. В случае с мистическим или религиозным искусством иррационализм

и акцентировка эзотерической составляющей значительно затрудняет понимание общего смысла произведения.

Творчеству Линча, ввиду сложности восприятия общего семантического посыла, зачастую приписывают мистические свойства и эзотерическое содержание. Но можно было бы скорее представить, что традиционное и постмодернистское искусство словно бы находятся на разных краях изгиба подковы: они схожи в своей сложности и запутанности, но совершенно различны в своей сути. В данной работе сложность восприятия и эстетический эффект от произведений Линча предлагается рассмотреть как следствие постмодернистской деконструкции нарратива, не имеющей ничего общего с эзотерическими или мистическими мотивами.

Но очевидно, что ясный и четкий семантический посыл, свойственный модернисткой рациональности, не характерен для Линча. Даже те исследователи, которые причисляют Линча к числу модернистских режиссеров, описывают его как сюрреалиста, находящегося в самой крайней точке соприкосновения рационального и иррационального. Поэтому для того, чтобы перейти непосредственного к рассмотрению его кинематографических методов и приемов, необходимо кратко осветить метаморфозы модернистского киноискусства на протяжении XX столетия.

Первым с критикой строгой рациональности модерна в кино выступил авангардизм. Наиболее ярко представленный сюрреализмом, он подвергал переосмыслению рациональное и реальное, однако не ставил своей целью полный отказ от логической структуры повествования. *Surréalisme* — это принятие реальности и поэтическая попытка превзойти ее. Сверхреализм ставит своей целью явить нечто более реальное и настоящее, чем сама обыденная реальность. Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» 1924 года, обозначил позицию сюрреализма по отношению к логике как вызов воображения против рационального, восстание «химер и суеверий отличных от общепринятого» мнения.

Мы все еще живем под бременем логики — вот, собственно, к чему я вел все свои рассуждения. Однако логический подход в наше время годен лишь для решения второстепенных

вопросов. Под флагом цивилизации, под предлогом прогресса из сознания сумели изгнать все, что — заслуженно или нет — может быть названо суеверием, химерой, сумели наложить запрет на любые поиски истины, которые не соответствуют общепринятым. Быть может, ныне воображение готово вернуть себе свои права (Breton, 1986, 45).

Сюрреализм уделяет особое внимание поэтическому мышлению, логике сновидений и психоанализу, воображению и любой форме сознания, конструирующей нечто отличное от «простейших реальностей». Это увлечение всем, что не является прямолинейной рациональной обыденностью, обусловлено желанием установить нечто превышающее разумность, нечто, являющееся истинной, чистой и лишенной мещанской пошлости формой движения ума.

В конце своего манифеста Андре Бретон прямо высказывает свой тезис, определяя сюрреализм как чистое движение мысли, поэтический прорыв ума, свободного от ограничений и упрощений.

Лишь из злонамеренности можно оспаривать наше право употреблять слово СЮРРЕАЛИЗМ в том особом смысле, в каком мы его понимаем, ибо ясно, что до нас оно не имело успеха. Итак, я определяю его раз и навсегда: Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или, нравственных соображений (Breton, 1986, 56).

Сюрреализм оказал колоссальное влияние на все искусство XX столетия и позволил расширить рамки подхода к восприятию кинематографа. Кажущаяся абсурдность сюрреализма отвергается самими сюрреалистами, определяющими свое творчество как движение оформленной мысли, имеющей свой особый смысл и свою структуру. Нарратив сюрреализма — это рассказ, расплывающийся и тянущийся через логику сновидения, реальность, пытающаяся стать больше чем она есть в своей обыденной пошлости. Сюрреалистический нарратив сложен и отсылает к более глубоким и потаенным слоям сознания, чем состояние обыденного бодрствования. Сюрреализм заигрывает с тематикой «ночи» и поиском «правды сновидения», которая для бодрствующего сознания является лишь «темной

уродливых ветвей» (Breton, 1986), его эстетика расплывчата, а сам он тяготеет к гротеску на грани с абсурдом. Тем не менее, сюрреализм определенно предполагает конкретный семантический посыл, являясь искусством, ищущим смысл, превосходящий обыденный.

Необходимость рассмотрения семантической стороны сюрреализма в контексте анализа произведений Дэвида Линча важна по нескольким причинам. Выдвигая тезис о сознательной постмодернистской семантической деконструкции в произведениях Линча, необходимо упомянуть сюрреализм в качестве одного из идейных вдохновителей постмодернистской философии и постмодернизма в искусстве. В этом аспекте сюрреализм выступает как определенная форма семантической перверсии, как поэтическое извращение и искажение обыденного, банального смысла «дневной» реальности. Тем не менее сюрреализм не только сохраняет за собой «претензию на смысл», но и генерирует особенные, сюрреалистические смыслы, создавая произведения искусства, наполненные сознательной и сложной механикой построения нарратива. Как уже упоминалось, распространено мнение о Линче как сюрреалистическом режиссере, создающем пусть и крайне специфические, но осмысленные сюрреалистические нарративы.

Автор предисловия к англоязычному изданию книги Славоя Жижека «Искусство смешного, возвышенного» Марек Вечорек сравнивает сцену с кишасцами в траве муравьями из «Синего бархата» Линча с аналогичным воспоминанием у Сальвадора Дали (Wieszorek, 2000). Кинокритик Марина Уорнер напоминает нам о том, что Линч часто называл сюрреалиста Андре Бретона своим наставником (Uorner, 1998).

Сам Славой Жижек в эссе, посвященном фильму Линча «Шоссе в никуда» (*Lost Highway*, 1996), описывает Линча как реконтекстуалиста, как ретранслятора старых сюрреалистических сюжетов в новой концептуальной обертке. «Шоссе в никуда» Дэвида Линча — это холодное постмодернистское упражнение по возвращению к сценам изначальных страхов, хорошо скрытых в образах нуара (Zhizhek, 2011, 34).

Обосновывая свой тезис, Жижек цитирует Джеймса Нэйрера: «Без какой-либо цели, кроме как возвращения [...] таким

образом, несмотря на весь ужас, сексуальность и формальное великолепие, «Шоссе в никуда» [...] остается вмерзшим в своего рода фильмотеку; это очередной фильм о фильмах» (Naremore, 1998, 275).

О схожести стилистики фильма «Шоссе в никуда» со стилистикой нуарных фильмов говорит общая атмосфера пронизывающей сексуальности, мотивы непреодолимого одиночества и криминальной драмы.

Джеймс Нэйрмор писал о «Шоссе в Никуда»: «Ни один американский триллер не заходил так далеко в ощущении подобного исчезновения психологических подпорок и указателей, которые Раймон Борде и Этьенн Шаметон определяли как главный предмет нуара» (Naremore, 1998, 280).

Жижек в своей характерной фрейдомарксистской интерпретационной манере отмечает, что:

Подобная реакция, отражающая полностью искусственную, «межтекстуальную», иронически шаблонную природу вселенной Линча, как правило, сопровождалась противоположным нью-эйджевским прочтением, которое сосредотачивается на потоке подсознательной Жизненной энергии, предположительно объединяющей все события и людей, превращая Линча в певца юнгианского коллективного бессознательного духовного либидо (Nochimson, 1997, 19).

С позиции рассмотрения произведений Линча как акта постмодернистской деконструкции, применяемая режиссером реконтекстуализация мотивов нуара и сюрреализма является типичным приемом «использования готовых форм» и цитирования прошлых нарративов. Линч часто использует приемы заикливания происходящего, а также отсылки к своим предыдущим произведениям, создавая иллюзию преемственности и внутренней связности<sup>1</sup>.

Славой Жижек, принимая постмодернистскую концептуальную парадигму Линча, пытается произвести анализ произведения, исходя из наличия «внутренней логики», схожей

---

<sup>1</sup> Примером использования заикливания в сюжете можно назвать «Шоссе в никуда», «Синий Бархат», «Малхолланд Драйв». Отсылки к собственным работам встречаются в фильме «Внутренняя Империя» (трансляция «Кроликов» Линча по телевизору).

с логикой сюрреализма, отвергая идею радикальной деконструкции нарратива. Такая позиция, несомненно, имеет право на существование и заключает в себе интерес и ценность, однако возможно, что поиск семантической составляющей в произведениях Линча является необходимостью для собственного рассказа Жижека.

Хотя это второе прочтение должно быть отклонено (по причинам, которые будут предложены ниже), оно тем не менее оказывается голосом против представления о Линче как о деконструктивисте-насмешнике, ведь на некоем, пусть пока и на неведомом уровне к вселенной Линча нужно относиться совершенно серьезно. Проблема лишь в том, что такое прочтение абсолютно ложно толкует данный уровень. Вспомните заключительный экстатический восторг, отразившийся на лице Лоры Палмер в «Гвин Пикс: Огонь иди за мной» после ее зверского изнасилования и убийства; или вспышку гнева Эдди по отношению к водителю, который не следует «гребаным правилам», в «Шоссе в никуда»; или часто цитируемую беседу между Джеффри и Сэнди в «Синем бархате», когда Джеффри возвращается из квартиры Дороти. Джеффри, глубоко взволнованный, жалуется: «Почему существуют такие люди как Фрэнк? Почему в этом мире так много проблем?», а Сэнди говорит ему о хорошем предзнаменовании: своем сне о малиновках, которые приносят свет и любовь в темный мир. В парадигме постмодернизма эти сцены являются забавными, невыносимо наивными, вызывают смех, и все же они абсолютно серьезные.

Их «серьезность» не указывает на более глубокий духовный уровень, лежащий в основе поверхностных клише, а скорее на безумное признание искупительной ценности наивных клише как таковых. Это эссе — попытка распутать загадку подобного совпадения противоположностей, которое является в некотором смысле загадкой самого «постмодернизма» (Zhizhek, 2011, 34).

Психоаналитическое рассмотрение произведений искусства, основанное на трехчастной лакановской модели «воображаемое-символическое-реальное», производимое Жижеком, подразумевает в себе наличие определенной фабулы и структуры, объяснимого и связанного процесса, который мог бы быть интерпретирован в терминах психоанализа<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> В данной статье, принимаются определенные методологические и эпистемологические наработки авторов, отрицающих «холодный деконструкционизм» (Zhizhek, 2011, 34) Линча, однако общий тезис статьи формулируется как намерен-



В случае с Дэвидом Линчем мы имеем хоть и не уникальный, но, возможно, наиболее действенный и талантливый способ полного расщепления всей логической, смысловой, нарративной, рациональной и модернистской составляющей, на руинах которой зрителю остается лишь схватывание чистой тревоги. Затрагивая тематику «эстетики ужаса» и описывая процесс деконструкции семантики нарратива, необходимо проанализировать несколько важных вопросов. Каково значение логики рационального и семантического в формировании эстетики? Имеет ли эстетика в себе когнитивное содержание или она является лишь формой внерационального чувствования? Возможна ли эстетика там, где отсутствует смысл? Является ли эстетичным только то, что мы связываем с этическим, и возможна ли эстетизация ужасного, уродливого и пугающего? Каково эстетическое содержание и значение феномена ужаса? Как ужас может быть связан с бессмысленным?

Прежде чем перейти к рассмотрению того, как именно происходит семантическая деконструкция в картинах Линча, и как она формирует эстетический эффект, необходимо рассмотреть вопрос семантики в произведениях искусства и взаимосвязи рационального с эстетическим, что позволит увидеть генеалогию трансформаций понятий осмысленности, смысла и содержания.

\* \* \*

Описывая структуры рационального, Готлоб Фреге уделял особое внимание смыслу и значению, определяя смысл как умопостигаемую эйдетическую категорию<sup>3</sup>, цель, к которой направлено мышление. Постигание смысла явлений и вещей достигается с помощью познания значений, выраженных знаками. В трактате «О смысле и значении» философ следующим образом формулирует отношение смысла и значения и обосновывает отсутствие их тождественности:

---

ное использование деконструкции смысла для создания эмоционального и эстетического эффектов.

<sup>3</sup> «Эйдетическая категория» в данном контексте используется как синоним некой изначальной, априорной истины, которая определяет суть вещей, то есть в платоновском значении *ιδέα*.

Это свидетельствует о том, что некоторый знак (слово, словосочетание или графический символ) мыслится не только в связи с обозначаемым, которое можно было бы назвать значением знака, но также и в связи с тем, что мне хотелось бы назвать смыслом знака, содержащим способ данности [обозначаемого]. Тогда в нашем примере одним и тем же будет значение выражений «точка пересечения a и b» и «точка пересечения b и c», а не их смысл. Точно так же у выражений «Вечерняя звезда» и «Утренняя звезда» одно и то же значение, но не смысл (Frege, 1997, 1).

Фреге сформулировал логически верное взаимоотношение между смыслом и значением, между знаком и определяемым им значением.

«Правильная связь между знаком, его смыслом и значением должна быть такой, чтобы знаку соответствовал определенный смысл, а смыслу, в свою очередь, — определенное значение, в то время как одному значению (одному предмету) соответствует не только один знак» (Frege, 1997, 2).

Данное утверждение можно рассматривать как классическое представление о семантике рационального, логически обоснованном и выверенном способе опознавания осмысленного сюжетного рассказа. В практике нарративного строительства модернистского киноискусства данный принцип реализуется через построение строго логических сюжетов, когда знак отсылает к смыслу, а смысл выражается через значения.

Классическое, рациональное, семантическое искусство базируется на строгой логике, которая легко подвержена деконструкции, если выйти за пределы субъект-объектно ориентированного мышления<sup>4</sup>.

Затрагивая концепцию «семантического треугольника» Готлоба Фреге, стоит отметить не только взаимоотношения между «знаком-значением-смыслом», но и иерархичность этой структуры. Смысл (*Sinn*) понимается, как нечто, к чему

<sup>4</sup> Так, например, серия изображений консервных банок, созданных Энди Уорхолом в 1960-1962-х годах, Campbell's Soup Can, можно рассматривать как яркую и brutальную деконструкцию семантического треугольника Готлоба Фреге. Один предмет (консервная банка) занимает все изображение, разрушая своим одиноким присутствием логику знака-смысла-значения, являя себя самодостаточно и не отсылая к чему-либо, имеющему больший смысл, чем смысл изображенной консервной банки.

направлено движение ума, то, что лишь отражается в значениях (*Bedeutung*). Смысл выступает как логически оформленная внутренняя суть значения, отображаемого через знак.

Огромный интерес в определении структур рационального представляет аналитическая феноменология Людвиг Витгенштейна. Его лаконичные формулировки, изложенные в «Логико-философском трактате», позволяют сказать о мире как «наборе фактов», обладающих внутренней структурой, а о мысли как «логическом образе фактов». Представление о мире как наборе взаимосвязанных и взаимообусловленных фактов-событий, существующих по законам логики, формирует своеобразную «онтологию факта», или феноменологическую логику бытия. Наиболее существенными для нас являются следующие утверждения из «Логико-философского трактата» и комментарии к ним:

Логический образ фактов есть мысль.

3.03. Мы не можем мыслить ничего нелогического, так как иначе мы должны были бы нелогически мыслить.

3.11. Мы употребляем чувственно воспринимаемые знаки (звуковые или письменные и т. д.) предложения как проекцию возможного положения вещей. Метод проекции есть мышление смысла предложения.

3.142. Только факты могут выражать смысл; класс имен этого делать не может. Мысль есть осмысленное предложение.

Мысль есть осмысленное предложение (Vitgenshtein, 2005, 53-85).

4.002. Язык переодевает мысли.

4.027. Для предложения существенно то, что оно может сообщать нам новый смысл.

4.03. Предложение должно в старых выражениях сообщать нам новый смысл<sup>5</sup> (Vitgenshtein, 2005, 86-133).

Строгая ориентация Витгенштейна на верификацию и рассмотрение мира и языка через призму логической валидности оказала влияние на последующую постструктуралистскую интерпретацию языка и логики событий.

Жиль Делез, находящийся под влиянием работ Фреге, Гуссерля и Витгенштейна, стал одним из авторов новой философской парадигмы. Создавая свою методологию, Делез опирался на предшествующую феноменологическую традицию.

---

<sup>5</sup> Текст трактата представлен в переводе В. Руднева.

Делез интерпретировал логику Витгенштейна через постструктурализм. Логическая феноменология Витгенштейна и представление о мире как совокупности логически оформленных фактов (мыслей), находящихся в некоей плоскости языка, в постмодернистской интерпретации приобрело форму понимания мира как совокупности контекстов, атомарных высказываний и малых нарративов, имеющих собственную аутентичность. Вместо логического разъяснения мира, Делез деконструирует его. Интенция и пафос деконструкции направлены на выравнивание вертикальной иерархии смыслов, восходящей к иррациональному метафизическому идеализму.

Теперь, прояснив основные моменты, касающиеся семантических структур, необходимо уделить внимание тому, как мы можем понять в нашем контексте слово «эстетика». Основоположник термина «эстетика», немецкий философ XVIII столетия Александр Готлиб Баумгартен в своем труде *Aesthetica* выделял три начала или три раздела эстетической теории:

1. *эвристика* — учение о вещах и предметах мысли;
2. *методология* — учение об организации художественного произведения;
3. *Семиотика* — учение об эстетических знаках (Baumgarten, 1735).

Баумгартен исходит из представления об эстетике как части гносеологии и определяет ее как «низшую гносеологию», сферу познания, которая происходит на уровнях сознания, находящихся ниже интеллекта. Это можно четко проследить по первому параграфу «Эстетики», где Баумгартен называет эстетику «низшей гносеологией» (*gnoseologia inferior*), определяя ее как «наука чувственного познания» (*Aesthetica... est scientia cognitionis sensitivae*) (Baumgarten, 1735).

В. Ф. Асмус в первой главе своей книги «Немецкая эстетика XVIII века», характеризует Баумгартеновское понимание эстетики следующим образом: «Две черты характерны для баумгартеновского понимания эстетики: 1) эстетика для Баумгартена — одна из философских наук о познании, а именно — наука о чувственном познании и 2) цель чувственного познания, исследуемого эстетикой, достигается, по Баумгартену, с помощью искусства» (Asmus, 1962, 7). Также он пишет:

«Баумгартен подчеркивает научный характер эстетики. Хотя предметом эстетики не является ясное и отчетливое познание интеллекта, исследование ее предмета ведет все же к теоретическим принципам, которые формулируются в рациональных положениях и которые доступны доказательству» (Asmus, 1962, 14).

Представляется возможным продолжить мысль Асмуса и его стремление к поискам рациональных корней эстетики, кратко рассмотрев эстетические воззрения Иммануила Канта, сформулированные в «Критике способности суждения». В параграфе IV «О способности суждения как априорно законодательной способности» способность суждения определяется Кантом как:

способность мыслить особенное как подчинённое общему. Если общее (правило, принцип, закон) дано, то способность суждения, которая подводит под него особенное, есть определяющая способность суждения; если же дано только особенное, для которого способность суждения должна найти общее, то это — рефлектирующая способность суждения (Kant, 1980,8).

Так, наиболее общим образом, можно сказать об эстетике и эстетическом как о чем-то, обладающем общими чертами системности, структурированности, оформленности и выражающем стремление к общим «правилам, принципам и законам», будь то законы чистого рационального мышления, метафизической гармонии духовных измерений или изящества разрушения, в том числе разрушения осмысленного рассказа<sup>6</sup>.

Классическое идеалистическое представление об эстетическом — это представление о «возвышенном и прекрасном», которые подчиняются не просто неким общим законам гармонии и порядка, но также и законам, имеющим этическое основание.

Современное представление об эстетике включает в себя как наследие кантианской традиции, так и множество других методологических подходов. В условиях плюрализма и антагонизма дискурсов вопрос определения эстетического остается скорее конвенциональным.

---

<sup>6</sup> Необходимо отметить, что данное определение не претендует на универсальность. Формулирование предмета эстетики является открытой задачей и возможно только путем консолидации различных взглядов и воззрений.

Наиболее соответствующим конвенциональному равновесию представлений об эстетике и эстетическом, можно назвать определение эстетики, данное А. Ф. Лосевым. Эстетика — это «выразительная форма к какой бы области действительности она ни относилась» (Dzikevich, 2011, 40). Преодоление антагонизма дискурсов через обеспечение их сосуществования требует вычеркивания из содержания эстетического строго установленного внутреннего наполнения, оставляющего преимущественно форму. Лосев отмечал, что «практически каждая область общественной жизни может стать источником эстетики, которая впитывает и концентрирует специфику любой социально-исторической конкретики» (Losev, 1992, 311).

\* \* \*

Обозначив общие моменты, касающиеся структуры смысла и значения, а также соотношения когнитивного и эстетического, возможно перейти к рассмотрению эстетического эффекта семантической деконструкции. Ключевым условием для возможности анализа семантических сторон эстетики, является совмещение двух тезисов, описанных выше. С одной стороны, мы признаем, что эстетическое несет в себе заряд когнитивно оформленной структуры, кантианской подчиненности общим принципам «порядка, гармонии и соразмерности с высшим законом»<sup>7</sup>. С другой стороны, манипуляции с когнитивным содержанием эстетического, возможны и при исходной деконструктивистской позиции. В этой ситуации мы можем наблюдать феномен «семантического нигилизма» когда целью создания произведения искусства становится разрушение семантических структур нарратива, а эстетическое мыслится как «выразительная форма к какой бы области действительности она ни относилась».

В условиях постмодернистской критики и деконструкции классического рационализма мы сталкиваемся с крайне интересной ситуацией. Деконструкция смысла производится через демонтаж «треугольника Фреге», смещает знак и символ, зна-

<sup>7</sup> Под высшим законом предлагается понимать не трансцендентальные принципы «чистого разума» или этический нравственный императив, а общие принципы логической и рациональной структурированности.

чение и смысл со своих позиций в пространстве логического повествования, оставляя в итоге пустое место отсутствующего смысла. Тем не менее, сама чистая процессуальность деконструкции, выполненная на высоком творческом уровне, несет в себе эстетический заряд<sup>8</sup>.

В случае с денарративацией, производимой в фильмах Дэвида Линча, мы сталкиваемся с эстетикой, познаваемой не через смысловые коннотации нарратива, но через сам процесс его разрушения. Эстетика деконструкции проявляет себя в самом *изяществе* производимого разрушения: важно не «что» было сказано, но «как» сказанное было обращено в ничто. Для должного прочтения и схватывания эстетического в произведениях Линча необходимо заведомо отказаться от поиска эстетики внутри смысловых коннотаций сюжета, переместив внимание с поиска содержания на созерцание процесса его разрушения. Иными словами, эстетическое в условиях постмодернистской деконструкции проявляется не в содержании, но в форме. Содержание, в свою очередь, является лишь отвлечением внимания и способом запутать, уступая главенство художественной выразительности формы. Отказ от нарратива означает рассмотрение сюжета не как «осмысленного рассказа», а как «процесса по уничтожению всякого рассказа» и именно в строгости, выразительности и закономерности этой процессии семантического разрушения таится эстетическая составляющая.

Определив суть эстетики постмодернистской деконструкции как *изящного* процесса разрушения, необходимо затронуть тематику феномена ужаса в его взаимосвязи с эстетическим. Процесс разрушения означает сдвиг присутствующего и выдвигание на передний план *отсутствующего*, что тесно связано с природой ужаса. Процессуальность разрушения означает его темпоральное измерение, разрушение происходит во времени и взаимосвязано с пространством. В случае разрушения семантических структур нарратива под пространством развертывания деконструкции можно понимать феноменологическое представление о мире как совокупности логически

---

<sup>8</sup> Под «процессуальностью» понимается непосредственный творческий процесс разрушения не имеющий финальной цели, акцентированный на самом факте производимого действия.

оформленных фактов, сформулированное Витгенштейном. В данном контексте, «пространство» стоит понимать условно как некую совокупность структур, которые подвергаются разрушению. Логическое «пространство» Витгенштейна — это пространство языка, который должен *«сообщать нам новый смысл старыми словами»*. В этом контексте, разрушение нарратива как связанного рассказа является разрушением самого языка, способного выражать смыслы.

В определенной степени можно сказать, что в Новое время онтология была вытеснена логикой. Рационализм, отвергающий иррациональность метафизики, тем не менее наследует мышление о мире в вертикальном, иерархическом ключе. Логоцентризм все так же видит мир как пространство, в котором разворачивается реальность. С осуществлением замены метафизики логикой мир как арена для развертывания бытия сменился миром как пространством логических фактов и событий. Процесс деконструкции направлен не только на модернистскую эпистему<sup>9</sup> логического пространства, но и на десакрализацию онтологии через высмеивание и пародирование иррациональных, мистических и метафизических представлений.

При анализе эстетической природы ужаса представляется интересным попробовать связать философские системы Л. Витгенштейна и М. Хайдеггера. Эти авторы олицетворяют собой разные полюса в философии начала XX столетия. Людвиг Витгенштейн находится на полюсе англо-американской аналитической традиции. Он придерживается строгих рационалистских позиций. Для Витгенштейна задача философии (логики) — это рационализация мира посредством анализа языка. Философия Мартина Хайдеггера, в свою очередь, оперирует мистическими понятиями и ставит своей целью прояснить вопрос о бытии. При всей полярности логического рационализма Витгенштейна и мистического пафоса подлинности Хайдеггера между ними есть точки соприкосновения. Ключевым моментом, позволяющим совместить континентальную

---

<sup>9</sup> Термин «эпистема», введённый Мишелем Фуко, в данном контексте используется для обозначения логического мышления как ставшего в XX веке абсолютным внутренним «априори» западной цивилизации.



и аналитическую традицию в лице этих двух авторов, является использование ими феноменологической методологии.

И аналитическая лингвистика Витгенштейна, и метафизические законы явления и сокрытия бытия в мире подчинены общей системности *Phänomenologie*. Познание мира как выраженных через язык логических фактов и структур знания, так же как и познание бытия как мистического явления экзистенциальных структур, является беспредпосылочным опытом сознания.

Концепт мира как пространства логически оформленных фактов не противоречит онтологической природе ужаса, сформулированной Мартином Хайдеггером в «Бытии и времени». Представление о мире как о «пространстве логических фактов» и о мире как об «арене, где разворачивается бытие» равно важны при анализе феномена ужаса. Онтологическая трактовка ужаса через метафизику Хайдеггера вполне органично уживается с концепцией мира как совокупности смыслов, оформленных в языке. Сама природа ужаса несет в себе потенцию сдвига в «онтологическом пространстве логических фактов».

Хайдеггер выделил три вида страха (*Furcht*): испуг (*Erschrecken*), жуть (*Grauen*) и ужас (*Entsetzen*). В § 30 «Бытия и времени» (*Die Furcht als ein Modus der Befindlichkeit*) приводится формулировка онтологической природы страха как состояния, способного приоткрыть структуры бытия. Хайдеггер формулирует страх как „das Wovor der Furcht, das Fürchten und das Worum der Furcht“ (Heidegger, 1927, 140), разделяя сам феномен устрашения и чувство ужаса как то, перед чем испытывают страх, и то, почему его испытывают. В онтологическом смысле страх является результатом «вглядывания в бытие», поскольку устрашение всегда связано с чем-то, что разрывает границы повседневности (*Alltäglichkeit*) и вторгается, повергая в шок. Ужас связан с созерцанием ничто, когда структура сущего отступает и обнажается пустота отсутствия, являющаяся атрибутивной частью ничто, ничто как части бытия.

Das Fürchten selbst ist das sich-angehen-lassende Freigeben des so charakterisierten Bedrohlichen. Nicht wird etwa zunächst ein zukünftiges Übel (malum futurum) festgestellt und dann gefürchtet. Aber auch das Fürchten konstatiert nicht erst das

Herannahende, sondern entdeckt es zuvor in seiner Furchtbarkeit. Und fürchtend kann dann die Furcht sich, ausdrücklich hinsehend, das Furchtbare „klar machen“. Die Umsicht sieht das Furchtbare, weil sie in der Befindlichkeit der Furcht ist. Das Fürchten als schlummernde Möglichkeit des befindlichen In-der-Welt-seins, die „Furchtsamkeit“, hat die Welt schon darauf hin erschlossen, daß aus ihr so etwas wie Furchtbares nahen kann. Das Nahenkönnen selbst ist freigegeben durch die wesenhafte existenziale Räumlichkeit des In-der-Welt-seins.

Боязливость касается вброшенности себя перед освобождающейся характеризованной угрозой. Не некое приближение будущего зла (*malum futurum*) фиксируется как приближение устрашающего. Даже сам страх сначала фиксирует нечто приближающееся, затем отмечая его как устрашающее. Способность к страху обусловлена возможностью всматривания в устрашающее. Боясь, страх дает возможность уяснить устрашающее через его отчетливое рассмотрение. Возможность рассмотрения устрашающего обусловлена нахождением в нем. Возможность к устрашению таится в сути самости-бытия-в-мире, «Устрашение» обусловлено раскрытием мира, в котором присутствует возможность приближения к устрашению. Эта возможность приближения обусловлена сутью экзистенциального пространства бытия-в мире (Heidegger, 1927, 141)<sup>10</sup>.

Можно сказать, что феномен страха связан с открытием бытия в сущем<sup>11</sup>. Устрашение — это устрашение перед чем-то, что проникает в сущее извне, устрашение перед тем, что сотрясает его основы. Страх — это встреча присутствующего сущего с самим собой, с фактом угрозы наличности сущего, а значит и наличия более высокого измерения, чем сущее, «трансцендентального» или «онтического» в терминологии Хайдеггера. Такая встреча сущего с возможным фактом собственного отсутствия возможна в трех видах по степени своей интенсивности и значимости.

Внезапный страх, когда присутствие в результате устрашения начинает рассыпаться, обнажая ничто — это испуг (*Erschrecken*). Когда время преодолевает пространство быстрее, чем пространство сдерживает время, и бытие обнажает себя мгновенно, наступает момент испуга, онтологи-

<sup>10</sup> Перевод выполнен автором статьи.

<sup>11</sup> В онтологии Хайдеггера человек, не осознающий себя перед лицом бытия (*das Man* в противоположность *Dasein*), является частью сущего.

чески проявленный как устрашение сущего. Сущее также устрашается, когда сталкивается с присутствием чего-то абсолютно незнакомого внутри самого себя и несущего угрозу (обнажающего ничто). Данный вид страха онтологически является жутью (*Grauen*). Этот вид страха схватывает и удерживает в заточении, растягивая время и давая возможность всмотреться в ничто, через угрожающее неизвестное. Именно угрожающее незнание данного сущего вызывает колебания: а что есть сущее вообще, если оно присутствует здесь и сейчас, но угрожающе неизвестно? Эта угрожающая неизвестность и есть жуть, приоткрывающая дверь в ничто, через устрашение незнакомым. Наиболее тяжелый вид страха Хайдеггер обозначал как ужас (*Entsetzen*). Он возникает, когда угрожающее неизвестное наступает стремительно. Соединение неизвестного и угрожающего, объединенного в агрессивной атаке, выдергивает из-под ног спасительную почву бегства в повседневное (*Alltäglichkeit*).

В случае аналитики эстетики ужаса и страха онтологическое понимание данных феноменов имеет значение и при их логико-рациональном осмыслении. Создание сюжета в кинематографе является и созданием отдельного, цельного мира, а значит и созданием собственного бытия киноэкрана, которое подчиняется законам эстетики и онтологии. Так мы можем прибегнуть к метафизике и иррациональному объяснению психологического и эстетического эффекта в случаях, когда целью автора является разрушение рационального и осмысленного.

Теодор Адорно, в своем посмертно изданном труде «Эстетическая теория», описывал искусство следующим образом:

Искусство хочет того, чего еще не было, но все, чем оно является, уже было. Оно не в состоянии перепрыгнуть тень былого. Но то, чего еще не было, является чувственно-наглядным, конкретным. Только благодаря уникальной неповторимости своей собственной экзистенции, посредством лишь такой своей специфической особенности, как содержание, произведения искусства на время приостанавливают действие эмпирической реальности как абстрактного и универсально функционального контекста». Никакое реально существующее, зримо проявляющееся произведение искусства не в силах позитивно выразить

несуществующее. Этим произведения искусства отличаются от религиозных символов, которые претендуют на трансценденцию непосредственной реальности в явление. Несуществующее представляет собой в произведении искусства определенную констелляцию существующего (Adorno, 2001, 198).

Так мы можем обозначить эстетическую природу ужаса в его способности являть себя как устрашающее ничто. Теодор Адорно, отметив, что «никакое реально существующее, зримо проявляющееся произведение искусства не в силах позитивно выразить несуществующее», оставил для искусства место явлению ужаса — ужаса как находящегося на грани существующего и несуществующего. Линчевская деконструкция нарратива воспроизводит эстетику ужаса прежде всего через уничтожение пространства осмысленных фактов. Столкновение зрителя с изысканно представленным отсутствующим «ничто» в плане большого и малого нарратива создает эстетический эффект устрашения.

\* \* \*

Линч не создает фильмы в жанре ужасов, открыто и по-простому пугающие человека. Ужасы ставят своей целью напугать, вызвать простое чувство внутренней активации и отторжения, воздействуя как сенсорные атаки на слух, восприятие, сознание, реакцию, ассоциации. Атака на сознание в фильмах ужасов построена на банальной эксплуатации архетипических, психологических внутренних слабостей человека (классические пугающие образы пауков, опасных тварей, маньяков, убийц и так далее). Линч действует гораздо более сложным образом, не эксплуатируя чувство ужаса в наглядной открытости, но являя его в сложном психоделическом и фантасмагорическом захвате зрителя.

Сознание консервативного зрителя отчаянно вглядывается в детали, образы, перетекающие картины и ищет платоническую иерархию смысла там, где она уничтожается и расщепляется. Если применять терминологию Готлоба Фреге, то мышление зрителя настроено на поиск смысла, на направленность к содержанию, но Линч направляет луч мыслительного потока в сторону, распыляя и растворяя его.

Особенность Линча в том, что он не уходит в царство совершенно фантазмагорического и не обрушивает на зрителя аудиовизуальный поток бессмыслицы. Зритель встречается с множеством образов, персонажей, символов, категорий, встроенных в иллюзию нарративного сюжета так, что сознанию зрителя не удается понять сразу (или вовсе), что платоническая сфера смысла как истины отсутствует.

Эстетический эффект на уровне аудиовизуального восприятия усугубляется неприятными и изначально «темными» для психики темами, тонами, аранжировками и вторичными визуальными и психологическими ходами, которыми Линч внушает тревогу. Среди классических приемов Линча можно отметить тактику акцентирования темных помещений, темные тона, частое использование образов крови, трупов, трансгуманистических и абстрактных персонажей<sup>12</sup>, психоделических событий.

Большинство используемых им приемов можно назвать средствами придания эффекта «ужасающей странности» вполне обыденным вещам, которые не смогли бы напугать сами по себе. Но этот эффект на уровне простых кинематографических, технологических тактик не работал бы столь эффективно, если бы не связь с когнитивными структурами эстетического. Деконструкция на уровне смысла создает не менее значимый эстетический эффект, чем ретрансляция разрушительных образов через изображение и звук. Несмотря на то, что Баумгартен определял эстетику как науку о «низшем познании», невозможно точно сказать, что участвует в эстетическом познании больше: чувства или разум.

Помимо классических способов создания эффекта мрачности, жуткости и странности, Линч часто прибегает к фиксации

---

<sup>12</sup> Линч часто встраивает в сюжет персонажей, которые могут олицетворять некоторую абстракцию, а не человеческую личность. В фильме «Шоссе в никуда», присутствует таинственный человек с камерой, который способен одновременно находиться в нескольких точках пространства. Он может символизировать постмодернистскую насмешку над уверенностью в объективности пространства-времени, либо олицетворять феномен паранойи внешнего наблюдения характерный для современного общества (он появляется в кадре с кинокамерой). Славой Жижек определяет его как «бездвременное/беспространственное синхронизированное знание» (Zhizhek, 2011, 79).

на обыденных вещах, на бытовом и домашнем, особенно часто помещая то, что должно быть последним пристанищем комфорта, в область омерзительного или устрашающего. Устранение из сознания зрителя любого представления о комфорте можно назвать главной причиной ощущения тревоги и напряжения на протяжении большей части фильма. Как отмечает С. Добротворский, «Преувеличенное отображение бытового как отвратительного, болезненное отношение к обратной стороне бытовых вещей (еда на столе, бигуди в волосах матери)» (Dobrotvorskii, 2005, 52) часто используется Линчем, чтобы вырезать «бытовой комфорт» из своих произведений.

Так, Линч превращает кажущийся комфортным обед в преисполненное отвращения зрелище в «Голове-Ластике» (*Eraserhead*, 1977). Режиссер фиксирует зрителя сначала на единственном комфортном отрывке во всем фильме (сцена кухни в самом начале), а затем переворачивает этот остров комфорта в пространство, наполненное отвращением. То же можно отнести к цветовой гамме мебели, стен, пола, которые фиксируют внимание зрителя как располагающие к комфорту, но имеющие в себе скрытый элемент атаки на сознание.

В короткометражном псевдоситкоме «Кролики» (*Rabbits*, 2002) красные стены и диван, сама атрибутика комнаты и псевдоформа ситкома должны располагать к приятному и пустому погружению в нечто бессмысленно-расслабляющее. Однако с первого кадра абсолютно все, что предстает перед глазами, вызывает чувство странного ужаса от самой нелепости и жуткого эффекта персонажей и их действий. Все эти элементы создания эстетического эффекта дискомфорта, а следовательно, усиливающегося затем ужаса, оцепенения и тревоги, можно отнести к типичной постмодернистской тактике инверсии, переворачивания сути вещей и вырывания из них любой комфортной и положительной для психического восприятия составляющей.

Ярким кинематографическим ходом, воздействующим на чувственную сферу, создающим паралогизм в ходе повествования, является всяческое искажение темпоральности: ускорение времени, либо, напротив, его замедление. Замедленность, ресинхронизация, всяческое вырывание у зрителя естествен-

ного восприятия пространства-времени сильно усиливает общий психический диссонанс. Игры со временем являются важной частью создания чувственного эстетического эффекта, поскольку одновременно и вырывают абсолютно всякое ощущение комфортности и размеренности, и держат в постоянном мыслительном напряжении, усложняя и запутывая экранное повествование. Помимо моментов изменения темпоральности, к играм со временем можно отнести и частое использование нелинейного сюжета, использование приемов закольцованности и цикличности («Шоссе в никуда», «Синий Бархат», «Мал-холланд Драйв»).

Линч не позволяет ни одной детали оставаться в поле естественности и нормальности, атакуя все сферы восприятия, не давая сознанию шансов на успокоение. Даже принятие парадигмы онейроидного сна и расслабленное путешествие внутрь кошмара не лишает ощущения напряжения, поскольку слишком большое количество контрадикторностей, инверсий, перверсий и дисперсий заставляют наиболее фундаментальные слои человеческого естества реагировать на раздражители. Именно калейдоскоп разнообразных стимулов, направленных на сознание, противоречащих друг другу, лишенных какой-либо согласованности и одномерности, создает особую остроту проведенного наступления на зрителя.

Помимо столкновения зрителя с семантическим «ничто», другой важной тактикой Линча является столкновение зрителя с «иным». Обе тактики, применяемые Линчем, вписываются в постмодернистскую парадигму и являются общей частью одного проекта деконструкции. Интенция деконструкции направлена не только на разрушение онтологии и создание нигилистического вакуума, но и на пересмотр представлений об антропогенном и антропологическом.

Уход от антропологии происходит либо через прогрессивное преодоление человеческого (трансгуманизм, виртуализация, дивидуализация) либо через исключение человеческого из дискурса и акцентирования на иных формах. Тематика деконструкции антропологического ярко прослеживается еще у Жюль Делеза и занимает сегодня значимое место в осмыслении современной эстетики. Дилан Тригг (Dilan Trigg),

современный британский философ, занимающийся созданием «внечеловеческой феноменологии» или конструированием философии, которая бы мыслила, вычеркнув из себя человека, во многом исследовал данную тему в своих трудах «Эстетика распада» (*The Aesthetics of Decay*), «Память места: феноменология жуткого» (*The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*).

«Иное», проявленное Линчем либо как соприкосновение с различными травмирующими образами, либо через невозможность самого рассмотрения сюжета с позиции классического «наблюдающего субъекта», вызывает чувство запутанности и жуткости. Так создается диссонанс чувств, когда нечто, очень похожее на смысл, на сложный, запутанный клубок загадок и аллюзий присутствует в полноте своей силы, но в то же время полностью отсутствует. Эстетика отсутствующего, кажущегося присутствующим, — это эстетика дискомфорта.

В «Голове-Ластике» можно довольно ярко проследить акцентировку ужаса, который возникает при столкновении с «иным», с предметами и персонажами, исключенными из антропологического пространства и создающими собственный дискурс. В качестве «иного» в фильме выступает и поющая за батареей женщина, вызывающая чувство жути. Яркое эмоциональное ощущение жуткости и непонятности происходящего подогревается Линчем через обыгрывание этого эпизода в тонах театрального выступления, обнажающего красоту «нечеловеческого» прекрасного. «Иным» является и отпрыск главного героя: «полуживое червеобразное существо, выделяющее слизь и наполненное червями» (Сох, 2006). Акцент на биологических метаморфозах и на образе жуткого и мрачного «чужого», скрывающегося за обыденной ширмой реальности, часто встречается у Линча.

Знаменитая сцена из начала фильма «Синий Бархат» (*Blue Velvet*, 1986) демонстрирует идиллическую картину комфортного существования, которая прерывается внезапным приступом у отца семейства. Предсмертные конвульсии персонажа никак не отражаются на общем настроении кадра: музыкальный фон, игры детей и домашней собаки остаются прежними, а смерть на экране является словно вычеркнутой из пространства гипертрофированного бытового уюта.



Так Линч, производит деконструкцию комфортного пространства, не только вычлняя его и заменяя на травмирующие для сознания образы, но и гипертрофируя его, намеренно лишая комфорт внутреннего содержания безопасности, разыгрывая смерть как структурную часть домашнего уюта.

Вычленение комфорта из пространства идиллической провинциальной жизни производится не только через «осквернение» «сакрального» благополучия тихого семейного существования, функцию которого выполняет презрительная незамеченность окружающими смерти отца семейства, но и через трансляцию скрытого «иного» в виде насекомых, копошащихся в газоне лужайки.

На онтологическом уровне производимое вычеркивание комфортного и постоянное столкновение зрителя с «иным» возможно интерпретировать через хайдеггеровскую категорию жуткого (*Grauen*). Воспроизведение сюжета встречи с «иным» и одновременное вычеркивание из нарратива сферы комфортного путем деструкции или перверсии является встречей с являющим себя в психоделической форме «ничто». Зритель, погруженный в пространство повседневного рационального нарратива, воспринимает явленное через деконструкцию «ничто», прежде всего всматриваясь в истоки того, что его устрашает, не замечая, что важен сам факт устрашения. Устрашение через столкновение с «ничто», выданное за символ или знак, является также и разрушением логической структуры обозначаемого-значимого. Так хитрая игра режиссерского замысла парадоксальным образом конструирует эстетику там, где происходит разрушение. Эстетика произведений Линча парадоксальна, поскольку базируется на руинах нарратива. Несомненно, в эстетическом содержании произведений исследуемого автора присутствует кантианское «подчинение единичного общим правилам, порядкам и законам», однако эти законы выступают как законы разрушения. Именно в самом процессе происходящего расщепления и деструкции нарратива происходит раскрытие наиболее тонких эстетических законов постмодернистского киноискусства.

Ярким примером того, как легко создать ощущение ужаса, используя лишь эффект вычеркивания естественного,

является сцена с бегущей на зрителя женщиной с открытым ртом во «Внутренней Империи» (*Inland Empire*, 2006). Все съемки лиц в этом фильме, буквально нацеленные на исключение всякого контекста «нормальности», создают ощущение искаженности и неестественности. Несмотря на ореол устрашающей мистичности происходящего «эффект зловещей долины» дает простое психологическое объяснение вызванному чувству ужаса<sup>13</sup>.

Таким образом можно констатировать наличие двух тактик, используемых в общей деконструктивистской стратегии Линча. Первая — это столкновение зрителя с «отсутствующим», что реализуется через семантическое разрушение нарратива и формирует эстетический эффект деконструкции, на чувственном уровне ощущаемый как страх или непонятное ощущение пустоты и запутанности. Метафизическая и логико-аналитическая интерпретации семантического нигилизма позволяют проследить более глубокие корни нигилистической атаки на смысл, нежели использование разрушения как одного из художественных приемов. Вычеркивание общего онтологического и логического стержня из произведения дополняется второй тактикой — переформатированием антропологического, представленного как столкновение с «иным».

Можно интерпретировать творчество Дэвида Линча как сознательное стремление к денарративации и ликвидации целост-

<sup>13</sup> Под «эффектом зловещей долины» (*uncanny valley*) понимается психическая реакция на изображение антропоморфных персонажей (киборгов, роботов, кукол, андроидов и т. д.) схожих с людьми по облику, но отличающихся от них в тонких деталях присущих лишь человеку. Понятие возникло в результате опроса японского ученого Масахиро Мори, проведенного в 1978 году. Изучая реакцию людей на антропоморфных роботов, он отметил, что чем более изделие похоже на человека, тем более оно вызывает симпатию, однако когда схожесть становится радикальной, возникает резкое чувство отторжения, страха и отвращения. Данный эффект обусловлен когнитивным диссонансом от восприятия мозгом человекоподобного существа, лишённого тонких человеческих качеств. В контексте трансгуманистической методологии Линча, персонажи с вычеркнутой антропологической «естественностью» используются для намеренного создания психологического напряжения. С одной стороны, в повествование вводятся персонажи, не являющиеся людьми, но обладающие почти человеческой внешностью и определенными человеческими качествами, с другой, во внешности и игре актеров намеренно создаются неестественные черты, которые перемещают их из человеческого пространства в пространство «иногое».

ных моделей на различных уровнях философской рефлексии: метафизическом, онтологическом, логико-лингвистическом, антропологическом, феноменологическом и эстетическом. Использование двух вышеописанных тактик является частью общей стратегии деконструкции, проекта семантического нигилизма, имеющего тесную связь с эстетикой ужасного.

## REFERENCES

- Adorno, T. (2001). *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow: Publishing house «Republic». (in Russian)
- Asmus, V. (1962). Vozniknovenie estetiki kak filosofskoi nauki v Germanii. Aleksandr Baumgarten [The Emergence of Aesthetics as a Science in Germany. Aleksandr Baumgarten] In *Nemetskaya estetika XVIII veka* [German Aesthetics of the 18<sup>th</sup> century] (7-14). Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
- Baumgarten, A. (1735). *Meditations philosophies de nonnullis ad poema pertinentibus* [Philosophical Meditations on Some Matters Pertaining to Poetry]. Halae Magdeburgicae: Litteris Ioannis Henrici Grunerti, acad. typogr. (In Latin)
- Breton, A. (1986). Manifest syurrealizma [Surrealism Manifesto]. In *Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeiskoi literatury XX veka* [Program performances of masters of Western European literature XX century] (40-59). Moscow: Progress. (in Russian)
- Cox, C. (2006). Eraserhead. In *Senses of Cinema*. Retrieved from <http://sensesofcinema.com/2006/cteq/eraserhead/>
- Dobrotvorskii, S. (2005). *Kino na oshchup'* [Cinema by touch]. St. Petersburg: Seans. (in Russian)
- Dzikevich, S. (2011). *Estetika: Nachala klassicheskoi teorii* [Aesthetics: The Beginning of Classical Theory]. Moscow: Akademicheskii proekt, Fond "Mir". (in Russian)
- Frege, G. (1997). *Smysl i znachenie. Izbrannye raboty* [On Sense and Reference. Selected Works]. Moscow: Izdatel'stvo Dom intellektual'noi knigi. (in Russian)
- Heidegger, M. (1927). *Sein und zeit* [Being and Time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (in German)
- Kant, I. (1980). *Traktaty i pis'ma* [Treatises and Letters]. Moscow: Science, Pamyatniki filosofskoi mysli. (in Russian)
- Losev, A. (1992). *Istoriya antichnoi estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya* [The History of Ancient Aesthetics. The Results of the Millennial Development] (1<sup>th</sup> ed.). Moscow: Iskusstvo. (in Russian)

- Naremore, J. (1998). *More Than Night*. Los Angeles: University of California Press.
- Nochimson, M. (1997). *The Passion of David Lynch*. Austin: University of Texas Press.
- Uorner, M. (1998). Koldovskaya doroga [Witch road]. In *Iskusstvo kino* [Art of cinema] №6. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article6>
- Vitgenshtein, L. (2005). *Lyudvig Vitgenshtein. Izbrannye raboty* [Ludwig Wittgenstein. Selected Works]. Moscow: Izdatel'skii dom "Territoriya budushchego". (in Russian)
- Wieczorek, M. (2000). The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek. In Zizek S., *The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (2-6). Washington: University of Washington Press.
- Wittgenstein, L. (1981). *Tractatus Logico-Philosophicus: German and English (International Library of Psychology, Philosophy, Scientific Method)*. London: Routledge.
- Zhizhek, S. (2011). *Iskusstvo smeshnogo vozvyishennogo. O fil'me Devida Lincha "Shosse v Nikuda"* [The Art of the Ridiculous Sublime. About the film by David Lynch "Highway to Nowhere"]. Moscow: Evropa. (in Russian)
- Zizek, S. (2000). *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press.