



Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс»

В.В. Королева

доктор филологических наук, профессор

ORCID: 0000-0002-7608-9772

AuthorID: 1070682

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>



А.Р. Притомская

ассистент кафедры ВИАиМОИЯ ПИ ВлГУ

ORCID: 0009-0006-0948-770X

AuthorID: 1216911

Статья посвящена исследованию преломления поэтики Э.Т.А. Гофмана в кинематографе на примере сериала Д. Линча «Твин Пикс». Утверждается мысль, что гофмановская традиция, получившая устойчивое развитие в мировой литературе, с появлением кино как вида искусств находит продолжение и в киноиндустрии. В статье на основе методологии «гофмановского комплекса» выделяются черты гофмановской поэтики в сериале Д. Линча и их роль в раскрытии постмодернистской концепции неизбежного зла (нарастание энтропии и хаоса в современном обществе посредством современных медиа). Результаты проведенного исследования доказывают наличие гофмановского интертекста и его трансформацию в сериале Д. Линча «Твин Пикс».

The article examines the refraction of Hoffmann's poetics in cinema by the example of D. Lynch's TV series "Twin Peaks". It is argued that the Hoffmann tradition, which has found steady development in world literature, with the advent of cinema as an art form finds continuation in the film industry. Based on the methodology of the Hoffmann complex, the article highlights the features of Hoffmann poetics in D. Lynch's series and their role in revealing the postmodern concept of inevitable evil (the increase of entropy and chaos in modern society through modern media). The results of the study prove the presence of the Hoffmann intertext and its transformation in D. Lynch's TV series "Twin Peaks".

Введение

Традиция Э.Т.А. Гофмана в литературе имеет устойчивое развитие от самого романтизма до постмодернизма в разных национальных культурах. Черты гофмановской поэтики обнаруживают себя в русской (Гоголь, Достоевский, Блок, Брюсов, Мережковский, А. Толстой и др.) [6], французской (Бодлер, Нодье, Дюма, Бальзак, Готье и др.) [15], немецкой (Майринк, Зюскинд, Манн и др.) [14] и американской литературе (Э. По, В. Ирвинг и др.) [15]. Особенно популярно творчество немецкого романтика становится в эпоху модернизма и постмодернизма [4]. Это объясняется акцентом Гофмана на фантастическое и ужасное, глубоким психологизмом его произведений, осмыслением таких проблем, как механизация человека и общества, личностный раскол (двойничество). Эти черты гофмановской поэтики становятся актуальными для культуры нового времени, пережившей духовный и социальный кризис двух мировых войн. С появлением кино как нового искусства в эпоху модернизма гофмановские литературные сюжеты, проблематика и образная система продолжают свое развитие в кинематографе.

В первую очередь, интерес к Гофману в кинематографе проявляется в Германии, на родине романтика, в период формирования немецкого киноэкспрессионизма. Фильм «Пражский студент» (1913) Стеллана Рюэ, который считается родоначальником этого направления, восходит к новелле Гофмана «Сказка о потерянном отражении» [20, с. 97]. Следы гофмановского влияния обнаруживают себя и в других работах киноэкспрессионистов: «Кабинет доктора Калигари» (1920) Роберта Вине — в мотиве двойников, гротеске и мрачной буффонаде, «Метрополисе» (1927) Фрица Ланга, «Кабинете восковых фигур» (1924) Пауля Лени — в мотиве ожившей куклы, проблеме механизации человека и общества, гротеске [1].

Методы

Гофмановская традиция как в кинематографе, так и в литературе отличается системностью, и проявляется комплексно («гофмановский комплекс») [20], и характеризуется следующими чертами: трансформацией гофмановских сюжетов («Песочный человек», «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Эликсиры дьявола» и др.), осмыслением проблемы механизации человека и общества, романтической иронией («разрушительного типа») и гротеском, психологизмом, мотивом двойничества, приемом оживления неживого, фантастическими сеттингами, интересом к ужасному. Возможности кинематографа позволили трансфор-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Э.Т.А. Гофман,
Д. Линч,
«гофмановский
комплекс»,
«зеркальный
комплекс»,
визуальный
гротеск,
двойничество

KEYWORDS

E.T.A. Hoffman,
D. Lynch, "Hoffmann
complex", "mirror
complex", visual
grotesque, duplicity

мировать гофмановские образные приемы в визуальные: игра света и тени, гротескные декорации, новаторские оптические решения, яркие внешние образы персонажей фильма.

Эмиграция режиссеров немецкого кинематографа в США, особенно в период 30-х — 40-х годов, где они продолжили свою работу, значительно повлияла на становление американского кино, а также на формирование жанров хоррора и триллера, вдохновив других авторов следовать новым техническим приемам и сюжетным ходам (серия «классические монстры студии Universal, фильмы А. Хичкока, фильмы-нуар). Режиссеры Нового Голливуда находили источник для вдохновения как непосредственно в немецком немом кино, так и в картинах Голливуда, восходящих к киноэкспрессионизму (Стэнли Кубрик, Фрэнсис Форд Коппола, Роман Полански и др.).

Основная часть

К касте современных режиссеров-новаторов, в творчестве которых прослеживается влияние Гофмана, относится и Дэвид Линч, переосмысливший жанр триллера и создавший новый сюрреализм в кино. Истоки творческого метода Линча можно обнаружить в немецком киноэкспрессионизме: использование логики сна и мотива сновидений («Малхолланд Драйв», «Твин Пикс»), геометрические и вычурные декорации («Голова-ластик»), игра света и тени («Голова-ластик», «Твин Пикс»), общая декоративность и ненатуральность окружения («Синий бархат», «Голова-ластик», «Твин Пикс»), мотивы психических расстройств и душевного раскола («Твин Пикс», «Голова-ластик», «Малхолланд Драйв»), а также отказ от понимания искусства как воспроизведения реальности [13, с. 129–131]. Излюбленный режиссерский прием Линча — внедрение «сновидческой логики» в повествование, где реальность происходящего ставится под сомнение либо незаметно для зрителя смешивается со сном и/или фантазиями главного героя. Лейтмотив подавляющего большинства киноработ Линча — это болезненное столкновение героя со своим подсознанием. Режиссер также часто сравнивает процесс просмотра фильма с погружением в сон. Большинство этих приемов имеют и литературную традицию, восходящую к творчеству Э.Т.А. Гофмана. Мы полагаем, что Дэвид Линч воспринимал гофмановскую традицию как непосредственно от Гофмана, так и через культурную традицию (кинематографическую и литературную). Известно, что режиссер хорошо знаком с немецкой литературой, и его любимым автором является Франц Кафка, а также такие последователи

Гофмана в литературе, как Ф.М. Достоевский и Н.В. Гоголь. На наш взгляд, Линч в творчестве Гофмана привлек акцент на ужасное и фантастическое, поскольку сам режиссер в своих работах исследует такие темы, как границы реальности и мышления, взаимопроникновение сна и жизни, психический и душевный раскол, повседневное зло, механизация современного общества. Кроме того, киноязык Линча характеризуется яркой образностью и символизмом, который был характерен для Гофмана. В новеллах немецкого романтика также зачастую можно обнаружить зачатки «сновидческой логики»: взаимопроникновение сна и реальности («Щелкунчик и мышиный король»), мотив раскрытия тайн через сон («Эликсиры дьявола») [11, с. 100] и т. д. Линч реализует в своих работах мотивы упадка и зла через гротескное изображение и мрачную фантастику («Синий бархат», «Малхолланд Драйв», «Твин Пикс»), что восходит к гофмановской традиции («Песочный человек», «Огненный дух», «Выбор невесты» и т. д.).

Согласно нашей гипотезе, ярче всего гофмановская традиция в творчестве Линча обнаруживает себя в сериале «Твин Пикс» и кинофильме «Твин Пикс: Сквозь огонь» (о чем уже упоминалось исследователем М. Макулотти [17]), где она проявляется в виде «гофмановского комплекса» [6], который характеризуется устойчивым воспроизведением стилистики, проблематики и образной системы немецкого романтика: осмыслении проблемы механизации человека и общества, которая проявляется в приеме оживления неживого, использовании романтического двоемирия гофмановского типа (переплетение мира реального и фантастического), гофмановской стилистики (визуальный гротеск), авторских оптических решениях (гофмановский «зеркальный комплекс»), психологизме (осмысление проблемы воздействия чужой воли на человека), мотиве двойничества, фантастических сеттингах, интересе к ужасному.

На наш взгляд, американский режиссер использовал элементы гофмановской поэтики, чтобы раскрыть свою концепцию неизбежности зла, родственную творчеству немецкого романтика («Эликсиры дьявола», «Магнетизер», «Огненный дух» и т. д.). Линч воплощает в фильме известные в психологии и психиатрии концепции и явления, «переводя» их на язык символов и образов, что также было характерно для Э.Т.А. Гофмана (это позже будет отмечено З. Фрейдом в исследовании такого явления, как *Unheimliche*).

Гофмановские черты в сериале «Твин Пикс» в первую очередь проявляются в самом принципе построения художествен-

ного пространства — двоemiрии, к которому Линч прибегает с целью вывести зло из обыденной человеческой жизни в область иррационального, неподконтрольного человеку. Таким образом режиссер добивается максимально эффективного воздействия на зрителя, а зло, как действующий персонаж сериала, становится вездесущим и неизбежным. Реальный и ирреальный мир не просто способны проникать друг в друга, но, чтобы понять, что на самом деле происходит, необходимо сложить параллельные миры воедино. Без учета действия в ирреальном мире невозможно было бы раскрыть главную тайную сериала, убийство Лоры Палмер, совершенное злым духом. Таким образом, Линч использует в повествовании тот же прием, что Гофман в «Повелителе блох» и «Сказке в Новогоднюю ночь» — разделяет повествование на реальное и сказочное, а затем переплетает их так, чтобы ни одна сюжетная линия не могла завершиться без другой, и наоборот. Этот метод у Линча становится еще одним инструментом раскрытия концепции неизбежного зла: кошмарное является хоть и гротескной, но неотъемлемой частью реальности, игнорировать которую невозможно, несмотря на немислимый ужас происходящего.

Взаимопроникновение миров у Линча проявляет себя в лучших гофмановских традициях: гротеске и подмене неживого живым. Подобно ожившим марципановым фигуркам из гофмановской новеллы «Приключение в Новогоднюю ночь», в живую ручку шкафа по воле духов превращается Джози Пеккард, говорящим чайником оказывается пропавший агент Джефрис. А отсеченная от тела рука превращается в злой дух по имени Рука, обладающий самосознанием и волей. Один из ключевых персонажей сериала также является говорящим поленом-оракулом. В подмене живого неживым можно заметить характерную закономерность: положительных персонажей заменяют неодушевленные предметы, тогда как зло обретает антропоморфные, даже человеческие формы. Когда же из реального мира исчезают посланники идеального, Лора и Дейл, реальность превращается в абсурдную фантазмагорию вследствие потери баланса между мирами: ранее наигранная, театральная жестокость превращается в демонстрацию разложившихся обезглавленных трупов и реки крови, вечная любовь персонажей оказывается интрижкой, логика исчезает из повествования, а положительная ирония превращается в жестокую насмешку над персонажами (например, образ Люси, слабоумный Купер-Даги), именно так проявляется гофмановская разрушительная ирония.

Если Гофман в своих произведениях размышлял о возможности обретения идеального мира с помощью творчества, то Линч отказывается от романтической идеи идеального мира и ставит более актуальный вопрос — поглощения реального мира ирреальным. Черный вигвам стремится к уничтожению человечества, а Белый безразличен как к судьбе отдельно взятого человека, так и к судьбе своих «союзников» Лоры и Дейла.

Концепция неизбежности зла раскрывается в сериале и в двойничестве, характерном для гофмановской поэтики. Семантически двойники «Твин Пикс» наиболее близки двойникам из гофмановского романа «Эликсиры дьявола»: они также представляют собой вариант личностного раскола персонажа, являются воплощением абсолютного порока и зла. Наиболее «живыми» и яркими «доппельгангерами» (именно этим немецкоязычным термином называет двойников один из персонажей сериала, злой дух Рука) являются, безусловно, двойники Лоры Палмер и Дейла Купера, протагонистов сериала. Как в «Эликсирах дьявола» Гофмана двойники (темное начало души) мучили Медардуса: являлись по ночам, вызывали галлюцинации, пугали, так и в фильме Линча двойники изводят людей психологически, попутно совершая преступления: торгуют наркотиками и убивают. Линч «раздваивает» и самих двойников, из-за чего возникает путаница: зрителю с трудом удастся идентифицировать персонажа (двойники Купер — Мистер К. — Даги, Лора — «злая» Лора — Мэдди, Дайен — «тульпа» Дайен). Этот прием восходит к Гофману, который создает многочисленных двойников персонажей романа «Эликсиры дьявола».

Двойников в сериале «Твин Пикс» трудно отличить от их прототипов (черта, которая также восходит к Гофману). Истина доступна лишь зрителю и читателю, который не находится под воздействием внутреннего зла произведения. Отметим также, что двойников в сериале имеют не только люди, но и локации. Черный вигвам — это «тень Белого вигвама», говорит заместитель шерифа Хоук. Твин Пикс также множится на загадочный Бакхорн, Одессу и городок-двойник в пустыне с улицей Сикомор (оригинальная роща Сикомор находится в Твин Пикс), где проживает двойник Купера, Даги. Бесконечное двоение лиц и мест в «Твин Пикс» — одна из черт, характерная для постмодернизма, наряду с полифоничностью нарратива, множественного раскола личности, нелинейности повествования — все это является элементом игры со зрителем или читателем. Это усложняет восприятие, толкает зрителя к интерактивному участию в раскрытии тайн произведения, сюжет которого уже невозможен

но воспринять, его можно только сконструировать из обрывков действий и смыслов, зашифрованных Линчем. Частично эти приемы пришли в культуру из творчества Гофмана, который в своем романе «Эликсиры дьявола» уже обращался к постмодернистским приемам: игре с читателем и множественной расколотости мира и личности.

Для раскрытия концепции неизбежного зла Линч прибегает и к такому истинно гофмановскому мотиву, как воздействие чужой воли на человека. Если у Гофмана это происходит под воздействием магии («Золотой горшок»), дьявольских сил («Приключение в Новогоднюю ночь»), гипноза («Магнетизер») или рока («Эликсиры дьявола»), то волю линчевских персонажей подавляет само неизбежное зло. Герои Линча не пьют эликсиров и не вступают в конфликт с ведьмами (как в новелле «Золотой горшок»), зло приходит в мир вместе с ними, как необходимая часть бытия. Злые духи-двойники в «Твин Пикс» разрушают личность человека, подменяя ее своей, которая стремится только сеять хаос. Так, например, Лиланд Палмер, подчиненный злым духом Бобом, сводит с ума жену и насилует дочь. Лора Палмер, одержимая тем же Бобом, превращается из девушки редкой добродетели (по словам жителей городка) в наркоманку и девушку легкого поведения. Убийцей становится и Сара Палмер, в которую вселился дух Джуди. Мистер К., двойник Купера, также пускается во все тяжкие, становясь местным криминальным авторитетом.

В образах злых духов-двойников прослеживается актуальная для модернизма и постмодернизма концепция сверхчеловека Ф. Ницше. Черный вивгам с духом-матерью Джуди рождается в огне испытания первой ядерной бомбы. С тех пор духи и двойники терроризируют человечество. На наш взгляд, Линч осуждает этот выход за «грань добра и зла» как недопустимый даже в качестве идеи. Единичное решение отказаться от морали и усилием человеческой воли уничтожить население «вражеской» страны, нарушив при этом естественный ход эволюции и истории, испытав на жителях Хиросимы и Нагасаки ядерное оружие, влечет за собой серию неизбежного ежедневного зла, поскольку грань допустимого уже размыта. Персонажи продолжают множить двойников, делая выбор в пользу эгоистичных аморальных поступков. Те же мотивы можно проследить и у Гофмана в «Эликсирах дьявола» в образе Медардуса, в душе которого борются добро и зло. Попытка возомнить себя сверхчеловеком в порыве эгоизма приводит к тому, что он начинает творить зло (убивает Гермогена и Евфимию, покушается на жизнь Аврелии).

Проблему механизации общества, волновавшую Гофмана, Линч также решает, как часть всеобщего неизбежного человеческого порока. Режиссера беспокоят не темпы прогресса, а засилье зла, нарастающая энтропия в социуме и в отдельно взятом сознании, которую провоцируют в том числе и современные медиа (сюжетная линия Надин и Джекоби). В отличие от Гофмана, у Линча никто из персонажей не превращается в куклу, однако ценность человеческой жизни в мире сериала измеряется не выше жизни марионетки: персонажи бесконечно угрожают друг другу, причиняют боль или вовсе убивают. Линч демонстрирует зло более страшное, чем автоматы, а именно создание ядерной бомбы. От рождения зла в огне ядерного взрыва до убийства добродетельной Лоры Палмер режиссер видит лишь деградацию общества, которое с развитием прогресса все изощреннее сводит себя с ума. Режиссер не перекладывает ответственность на отдельные личности, он видит зло естественным явлением, которое делит мир с добром пополам. Лишь человеческая природа стремится сделать все, чтобы принести злу победу.

Для осмысления концепции неизбежности зла Линч обращается и к гофмановскому мотиву родового проклятия («Эликсиры дьявола»): невинная Лора должна расплатиться за грех отца, впустившего в свое тело духа Боба. Одержимый Лиланд вносит в мир диссонанс и хаос, с которым дочь должна справиться, будучи по природе духом порядка (эпизод с рождением Лоры в Белом вигваме). Однако давление зла на Лору настолько колоссальное, что она сдается, оставаясь в Комнате ожидания между мирами навсегда, тем самым лишая человечество надежды (о чем нам намекает чайник Джефрис, рисуя знак бесконечности, и финальный эпизод сериала).

Линч раскрывает концепцию неизбежного зла не только на уровне мотивов и идей, но и на уровне символов. Режиссер прибегает к гофмановскому «зеркальному комплексу», включающему в себя такие элементы, как зеркало, вода, оптические приборы, глаз, окно, огонь, танец и др. [6]. В «Твин Пикс» присутствуют практически все элементы «зеркального комплекса» Гофмана, а именно: зеркало, глаза, окно, огонь, танец и круг или кольцо. Зло в сериале распознают по глазам (неживой взгляд Олимпии). Бобби, столкнувшись с двойником Лоры, говорит: «Я понял, что это была она. Ее глаза снова были чистыми», поскольку двойники имеют мутные глаза, глаза слепцов, уже не способные видеть благо и сострадать. По тому же подернутому странной пленкой взгляду в конце

второго сезона зритель понимает, что из Черного вигвама в реальный мир сбегает не реальный невинный Купер, а его допельгангер. Про глаза Маргарет оракул сериала говорит: «Закрой глаза, и тебя поглотит пламя!» (пламя же у Линча выступает самым ярким символом зла).

Линч добавляет в «зеркальный комплекс» образ руки — символ свободной воли, свободы выбора, которая разрушается под воздействием зла. Руки начинают противиться персонажам прямо перед открытием входа в Черный вигвам, когда исчезает Купер. Лора замирает в Комнате ожидания с поднятыми вверх руками в статичной позе, обозначая свое двадцатипятилетнее ожидание в тюрьме между мирами. Отсутствие воли у себя Лора метафорично определяет как заламывание рук назад, что означает связывание, которые с ней против ее воли практиковали клиенты. Девушки, убитые Бобом, жаловались на онемение руки прямо перед смертью. Необходимо отметить, что Линч разделяет левую и правую руки как символы зла и добра соответственно. На левой руке носят кольцо повенчанные со злом женщины, левая отсеченная рука превращается в злой дух по имени Рука. Правой же рукой мальчик Фредди побеждает духа Боба, ею также орудуют духи порядка в Белом вигваме.

Зеркало имеет для Линча важное символическое значение. Только в нем можно различить зло: зритель понимает, что Лиланд одержим, когда вместо лица мужчины в зеркале отражается Боб. Лиланд же ставит напротив агонизирующей Лоры зеркало, чтобы девушка умирала в мучениях, зная, что ее телом овладел злой дух. В зеркале вместо Купера отражается Боб, когда в мир реальный выходит его злой двойник. Таким образом, одержимый теряет свое отражение, как и протагонист в новелле Гофмана «Приключения в Новогоднюю ночь», подписавший контракт с чертом.

Важным в контексте сериала является и символ танца. У Гофмана танец выступает символом зла или сумасшествия: танцует околдованный Олимпией Натаниэль, а потом выкрикивает «Кружись, кружись, куколка!» [5, с. 321], потеряв рассудок. Идентичным «психозом» страдает и одержимый Лиланд. Мужчина, успевший изнасиловать и убить свою дочь, бесконечно кружится в танце то один, то с портретом погибшей, то с ее двойником Мэдди. Танцует и сама Лора, когда ею овладевает Боб. В Черном вигваме можно заметить человека в красном, который безостановочно танцует на ящике, как на сцене. Самым показательным примером реализации этого элемента становится, безусловно, образ Руки, танцующего карлика. По своей при-

роде Рука — это реальная отсеченная от тела Рука, обретшая форму злого карлика в красном, который теперь безостановочно танцует (образ Руки также отсылает нас к гофмановскому Дапертутто, человеку в красном).

Символическое значение имеет в сериале и кольцо, или круг, как символ цикличности зла (в новелле Гофмана «Песочный человек» Натаниэля преследуют огненные «кольца зла»). В кольце сикомор находится вход в Черный вигвам. Кольцом злые духи отмечают женщин, чьими телами овладевают. В огненном кольце является Куперу в видениях и ключевая улика, кулон Лоры, похищенный духами. Кольцо Купер также отдает Великану, духу Белого вигвама, с обещанием, что получит его обратно, когда узнает правду. Однако это кольцо протагонист получает в момент, когда его жизнь разрушена.

Зло у Линча находит свое отражение и в символе огня, который наряду с электричеством, его современной модификацией, в «Твин Пикс» сопровождает всех злых духов и все преступления. Вместо глаз в отражении линз очков крупного преступника Экхарта отражается огонь. В пламени является и сумасшедший Уиндом Эрл, и Боб. Мигающим электричеством сопровождается убийство Лоры и каждое явление зла в городке. Электричество отмечает места концентрации зла — трейлерный парк, город Одессу, дом Даги. Злой дух Рука превращается также в наэлектризованное дерево. Ключевым моментом развития данного элемента является рождение Черного вигвама, который появляется вместе со своими обитателями в огне первого испытания ядерной бомбы. Модификация же огня в электричество подчеркивает идею Линча о вездесущности зла, его способности к трансформации, а вместе с тем и его неизбежности, поскольку электричество в мире третьего сезона сериала «Твин Пикс» повсюду питает современные медиа.

К Гофману в сериале восходят и осмысление таких мотивов, как детский страх, насилие, сумасшествие и боль, которые являются неотъемлемой частью концепции неизбежного зла. Основным произведением Гофмана, вдохновившим Линча в этом ключе, становится, на наш взгляд, «Песочный человек». Лору Палмер, как и Натаниэля настигает неизбежное зло, которое несут родители, неспособные защитить детей, или же, с другой точки зрения, родители ответственны за то, что привели детей в такой мир, где существует зло. Лора, как и Натаниэль, проживает всю свою жизнь как в страхе физического насилия (Боб в теле Лиланда насилует девочку много лет, Коппелиус ломает Натаниэлю конечности и вырывает глаза), так и в атмосфере психологи-

ческого террора. И Лора, и Натаниэль теряют право на безопасность по вине родителя — их собственный дом, личная детская комната оккупированы злом. Эти пытки, как физические, так и психологические, сводят протагонистов с ума, что уже в самом начале истории предопределяет победу неизбежного зла.

Сумасшествие в «Твин Пикс» лишено, однако, той положительной коннотации творческого раскрепощения, что вкладывал в него Гофман. Безумие для Линча равно хаосу, а значит — злу. Сумасшедшим является убийца Уиндом Эрл, мать Лоры, неспособная остановить насилие над дочерью, Лиланд и даже сама Лора. Проблема безумия в «Твин Пикс» имеет разную интерпретацию. Линч создает также иронических персонажей, воплощающих собой идею о созидательной природе смеха [2]. Они походят на гофмановских «чудаков» (Sonderling) [12]. Таким образом, в творчестве Линча сохраняется дихотомия темного сумасшествия (Натаниэль, Медардус) и светлого, которое является больше причастностью к чудесному миру, нежели отклонением (Линдгорст, Белькампо). Такими чудаками выступают оракул Маргарет, состоящая в браке с говорящим поленом, взрослый ребенок Люси, наивный детектив Энди, похищенный инопланетянами майор Бриггс и даже сам Купер, доверяющий снам и расследующий убийства по положению камней. Ирония теряет положительный характер и становится злой, разрушительной в третьем сезоне сериала, что проявляется в потере баланса между порядком и хаосом (например, сцена с поиском ключей на месте обезглавливания Рут). «Чудаки» же превращаются из положительных персонажей, своеобразной опоры добра в этом мире, в скоморохов и шутов (Люси, Энди, Джейкоби, Надин), о чем Гофман предупреждал в образе Шенфельда, чей «внутренний свет померк в испарениях скоморошества» [5, с. 286].

В сериале реализуется и такая черта гофмановской поэтики, как мотив подчинения воли человека чужой вещи («Принцесса Брамбилла»). Лучшая подруга Лоры Палмер, Донна дважды надевает вещи Лоры. До ее смерти Донна заимствует что-то из гардероба подруги, после чего впадает в транс. Во второй раз Донна надевает любимые очки Лоры уже после ее смерти и начинает демонстрировать деструктивное поведение, очевидно завидуя «свободе» Лоры, за которой она маскировала свое отчаяние. Ее возлюбленный, Джеймс, отмечает, что она будто превращается в Лору. У Линча такой прием подчеркивает вездесущность зла, его вирусную природу, способность передаваться через саму «память о зле», побеждающую любовь и замещая привязанности завистью.

Важным приемом в творчестве Линча является «сновидческая логика», которая становится для режиссера инструментом раскрытия концепции неизбежности зла. Подобно Гофману в «Золотом горшке», Линч использует сон, чтобы ввести в повествование фантастический элемент [11, с. 100]. Г. Шуберт в сочинении «Символика сновидений», с которым Гофман был знаком, пишет: «Во время сновидения и уже в том состоянии бреда, который по большей части предшествует засыпанию, кажется, что душа говорит на совсем другом языке, чем обычно» [21, с. 6]. Этот язык и использует Линч, язык символов, сигналов от подсознательного. Режиссер делает сон «воротами» в ирреальный мир (Купер и Лора входят в Комнату ожидания через сон). Сон выполняет в сериале и функцию предсказания, как сон Медардуса в «Эликсирах дьявола». Лора видит Купера за год до их «встречи» (поскольку к тому моменту Лора уже мертва в реальном мире) во сне, во сне же Лора видит будущую смерть девушки Купера, Энни. Мотив сна прослеживается и в реальном мире сериала. В «Твин Пикс» почти нет персонажей, которые хоть раз бы не упомянули, что являются героями чьего-то сна или кошмара. И ключевым словом для Линча становится именно «кошмар». Сны у режиссера перестают играть роль предсказаний и трансформируются в мрачные видения неизбежного будущего: все погибшие во сне персонажи умирают и в реальности, сколько бы протагонист ни приложил усилий, чтобы их спасти. Ключевой сценой в этом контексте является сон Гордона Коула (которого играет сам Дэвид Линч), в котором Моника Беллуччи (человек из реальности зрителя) говорит ему, что все вокруг — сон, а спящим является сам зритель. Так, режиссер дает понять, что творящийся в сериале ужас происходит с каждым из нас. Каждый зверски убитый персонаж «Твин Пикс» — это одно из имен в сводках криминальной хроники, которое наше подсознание трансформировало в образ в сериале, чтобы избежать травмы — это «слом четвертой стены», также характерный для постмодернизма элемент и инструмент создания ужаса.

Выводы

Таким образом, Линч вслед за Гофманом гиперболизирует ужас человеческого бытия, превращая травматичный коллективный и личный опыт в гротескную фантастическую киноновеллу о добре и зле. Мы полагаем, что режиссер использует в своем творчестве элементы гофмановской поэтики, воспринятой, в большей степени опосредованно, через культурную традицию (как литературную, так и кинематографическую), чтобы

выразить свое осмысление проблемы зла. Черты гофмановской поэтики проявляются в фильме системно в виде «гофмановского комплекса», который характеризуется переосмыслением романтического двоемирия гофмановского типа (переплетение мира реального и фантастического), усложненного мотивом двойничества, приеме оживления неживого, гофмановской стилистике (визуальный гротеск, воспроизведение категории ужасного), авторских оптических решениях (гофмановский «зеркальный комплекс»), психологизме (осмысление проблемы воздействия чужой воли на человека). На наш взгляд, исследование гофмановской традиции в кинематографе является перспективной проблемой, так как помогает проследить трансформацию гофмановской поэтики в произведениях киноискусства.

Для цитирования: Королева В.В., Притомская А.Р. Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>.

For citation: Koroleva V.V., Pritomskaya A.R. Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series “Twin Peaks” // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.
3. Буткова О.В. «Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strashnaya-skazka-nemetskogo-kino-1920-h-godov-1> (дата обращения: 08.07.2023).
4. Гладиллин Н.В. «Гофманиана» в немецком постмодернистском романе: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. URL: http://samlib.ru/g/gladilinn_n_w/gofmanianawneмецком_postmodernistskomromane.html (дата обращения: 29.05.2023).
5. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. / коммент. А. Ботниковой, В. Микушевича. М.: Художественная литература, 1991–2000. Т. 2. 443 с.
6. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца 19 — начала 20 веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
7. Королева В.В. «Гофмановский текст русской литературы» в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 71. С. 270–271.

8. Королева В.В. Символический смысл образов розы и креста в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» // Вестник ННГУ. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-smysl-obrazov-rozy-i-kresta-v-romane-e-t-a-gofmana-eliksiry-dyavola> (дата обращения: 25.05.2023).
9. Ладыгин М.Б. Романтический роман. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1981. 126 с.
10. Микушевич В.Б. Леонардо да Винчи в «Эликсирах дьявола» // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–1999. С. 426–432.
11. Мишина Л.А. Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. № 2 (43). 2012. С. 99–102.
12. Мишина Л.А. Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» как «Рассказываемый театр» (тип «Потешного чудака») // Вестник ННГУ. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-e-t-a-gofmana-eliksiry-satany-kak-rasskazyvaemyy-teatr-tip-potesnogo-chudaka> (дата обращения: 25.05.2023).
13. Омеляненко О.А. Влияние немецкого экспрессионизма на творчество Д. Линча // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 1 (1). С. 129–131.
14. Теличко А.В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2014. 190 с.
15. Hübener, A. Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz). Heidelberg: Winter, 2004. 395 p.
16. Mactaggart, A. The Film Paintings of David Lynch. Bristol/Chicago: The Mill/The University of Chicago Press, 2010. 203 p.
17. Maculotti, M. Male che viene dal bosco // Axis Mundi. 2017. URL: <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco/> (дата обращения: 09.05.2023).
18. McGowan, T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, no. 43 (2), 2004, pp. 67–89.
19. Olbrich, A. Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns in der zeitgenössischen Kritik. Fallstudien anhand zentraler Elemente der Rezeption. Diss. Paderborn, 2008. URL: <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsmig/content/pageview/1565132> (дата обращения: 09.05.2023).
20. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2017. 384 p.
21. Schubert, G.H. von. Die Symbolik des Traumes. Leipzig, 1862. 242 p.
22. Schönfeld, Ch., Rasche, H. Processes of Transposition German Literature and Film // Amsterdamer Beiträge Zur Neueren Germanistik. Editions Rodopi. 2007. Vol. 63. 384 p.

REFERENCES

1. Eisner, L. Demonicheskij e`kran [The demonic screen]. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Teknologdzhii Publ., 2010. 240 p. (In Russ.)
2. Baxtin, M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov`ya i Rennansana [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1990. 541 p. (In Russ.)

3. Butkova, O.V. "Strashnaya skazka" nemetskogo kino 1920-x godov ["A terrible fairy tale" of the German cinema of the 1920s]. Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazy'kovedenie. Kul'turologiya. no. 7 (108), 2013. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/strashnaya-skazka-nemetskogo-kino-1920-h-godov-1> (Accessed 08 July 2023).
4. Gladilin, N.V. "Gofmaniana" v nemeckom postmo dernistskom romane ["Hoffmannian" in the German postmodern novel: PhD thesis, summary]: dis. kand. filol. nauk. Moscow, 2001. Available at: http://samlib.ru/g/gladilin_n_w/gofmanianawnemeckompostmodernistkomromane.shtml (Accessed 29 May 2023). (In Russ.)
5. Hoffmann, E.T.A. Sbranie sochinenij v 6 t [Collected works in 6 vols], vol. 2. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–2000. 443 p.
6. Koroleva, V.V. "Gofmanovskij kompleks" v russkoj literature konca 19 — nachala 20 vekov ["Hoffmann complex" in Russian literature of the late 19th — early 20th centuries]. Vladimir, Sherlok-press Publ., 2020. 306 p. (In Russ.)
7. Koroleva, V.V. (2021). "Gofmanovskij tekst russkoj literatury" v tvorchestve russkix simvolistov [Russian Literature's "Hoffmann Text" in the Works of Russian Symbolists]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 71, 270–271. (In Russ.)
8. Koroleva, V.V. Simvolicheskiy smysl obrazov rozy i kresta v romane E.T.A. Gofmana "E'liksiry d' yavola" [The symbolic meaning of the images of the rose and the cross in E.T.A. Hoffman's novel "Elixirs of the Devil"]. 2017. 5. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-smysl-obrazov-rozy-i-kresta-v-romane-e-t-a-gofmana-eliksiry-dyavola> (Accessed 25 May 2023).
9. Ladygin, M.B. Romanticheskij roman [Romantic novel]. Moscow, MGPI im. V.I. Lenina Publ., 1981. 126 p. (In Russ.)
10. Mikushevich, V.B. Leonardo da Vinchi v "E'liksirax d' yavola" [Leonardo da Vinci in "Elixirs of the Devil"]. Hoffmann E.T.A. Sbranie sochinenij v 6 t. [Hoffmann E.T.A. Collected works in 6 volumes]. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–1999. pp. 426–432. (In Russ.)
11. Mishina, L.A. Abbreviatury i ieroglify sna v romane E.T.A. Gofmana "E'liksiry satany" [Abbreviations and hieroglyphs of sleep in E.T.A. Hoffmann's novel "Elixirs of Satan"]. Uchenye zapiski Zabajkalskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie, no 2 (43), 2012, pp. 99–102. (In Russ.)
12. Mishina, L.A. Roman E.T.A. Gofmana "E'liksiry satany" kak "Rasskazy vaemyj teatr" (tip "Potesnogo chudaka") [E.T.A. Hoffmann's novel "The Elixirs of Satan" as a "Storytelling theater" (a type of "Funny Crank")]. Vestnik NNGU, no. 4 (2), 2010. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-e-t-a-gofmana-eliksiry-satany-kak-rasskazyvaemyj-teatr-tip-potesnogo-chudaka> (Accessed 25 May 2024). (In Russ.)
13. Omel'janenko, O.A. Vliyanie nemetskogo e'kspressionizma na tvorchestvo D. Lincha [The influence of German expressionism on the work of D. Lynch]. Molodezhnyj vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 1 (1), pp. 129–131. (In Russ.)
14. Telichko, A.V. Poe'tologicheskie osobennosti romanov G. Majrinka [Poetological features of the novels of G. Meyrink]: diss. kand. filolog. nauk. Moscow, 2014. 190 p. (In Russ.)
15. Hübener, A. Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz), Heidelberg, Winter Publ., 2004, 395 p.

16. *Mactaggart, A.* The Film Paintings of David Lynch. Bristol/Chicago, The Mill/The University of Chicago Press, 2010, 203 p.
17. *Maculotti, M.* Male che viene dal bosco. Axis Mundi. 2017. Available at: <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco> (Accessed 09 May 2023).
18. *McGowan, T.* Lost on Mulholland Drive, Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood, Cinema Journal, no. 43 (2), 2004, pp. 67–89.
19. *Olbrich, A.* Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns in der zeitgenössischen Kritik. Fallstudien anhand zentraler Elemente der Rezeption (doctoral dissertation). Paderborn, 2008. Available at: <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsmig/content/pageview/1565132> (Accessed 09 May 2023).
20. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017, 384 p.
21. *Schubert, G.H. von.* Die Symbolik des Traumes, Leipzig, 1862, 242 p.
22. *Schönfeld, Ch., Rasche, H.* Processes of Transposition German Literature and Film. Amsterdamer Beiträge Zur Neueren Germanistik, Editions Rodopi, 2007, vol. 63, 384 p

Статья поступила в редакцию 21.06.2024; одобрена после рецензирования 05.07.2024; принята к публикации 12.07.2024.

The article was submitted 21.06.2024; approved after reviewing 05.07.2024; accepted for publication 12.07.2024.