

Санкт-Петербургский государственный университет

***ГРАЧЕВА Александра Андреевна***

**Выпускная квалификационная работа**

***Кино как способ философской рефлексии: репрезентация безумия в кинематографе***

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2018 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель:  
Доцент кафедры проблем  
междисциплинарного синтеза  
в области социальных и  
гуманитарных наук, кандидат  
экономических наук,  
Погребняк Александр  
Анатольевич

Рецензент: магистр  
философии,  
ассоциированный научный  
сотрудник Социологического  
института Российской  
академии наук, Капельчук  
Ксения Александровна

Санкт-Петербург

2022

## Содержание

<b>Введение</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. О возможности философской рефлексии в кино</b>	<b>5</b>
1.1. Кино как пространство для концептуализации философских феноменов	5
1.2. Психоаналитический подход к осмыслению фильма через теорию Жака Лакана	10
<b>Глава 2. Безумие как философская проблема</b>	<b>14</b>
2.1. Осмысление безумия в философской традиции: от античности до XX века	14
2.2. Психическая болезнь как социальный конструкт в теории Мишеля Фуко	24
<b>Глава 3. Язык безумия как средство художественной выразительности в кино</b>	<b>29</b>
3.1. Безумие фильма: использование иррациональности повествования как попытка прорваться к Реальному	29
3.2. Фильмы Дэвида Линча «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв»: пропасть между реальностью и фантазией	35
<b>Заключение</b>	<b>40</b>
<b>Список литературы</b>	<b>42</b>

## Введение

Внимание общества к психологическим проблемам за последние несколько лет возросло, их стигматизация сегодня широко обсуждается<sup>1</sup>. Разговор о безумии сегодня трансформируется - в этом интерес изучения истоков этого разговора и осмысление его с разных исследовательских позиций. Феномен безумия интересовал философию, науку, медицину, культуру и общество еще со времен античности, но качественно нового витка достиг в XX веке с появлением психоанализа.

В это же время появляется новый вид искусства – кино, которое также вызывает интерес в философской среде: исследователи начинают спорить насчет его онтологической природы и самой его принадлежности к искусству. Кино, будучи элементом массовой культуры, синхронизируется с процессами, протекающими в обществе, и изучение кинематографа помогает исследователям эти процессы выявлять и анализировать.

**Объектом исследования** является философская рефлексия в кино, попытка понять, как режиссеры с помощью доступных им средств в рамках кинематографической реальности могут производить философское знание и создавать концепты.

**Предметом исследования** является философское осмысление безумия с помощью киноязыка на примере фильмов Дэвида Линча,

---

<sup>1</sup> COVID-19 pandemic triggers 25% increase in prevalence of anxiety and depression worldwide // World Health Organisation. URL: [www.who.int/news/item/02-03-2022-covid-19-pandemic-triggers-25-increase-in-prevalence-of-anxiety-and-depression-worldwide](https://www.who.int/news/item/02-03-2022-covid-19-pandemic-triggers-25-increase-in-prevalence-of-anxiety-and-depression-worldwide) (дата обращения: 15.04.2022).

которые представляются наиболее показательными в контексте данной проблематики.

**Цель исследования** – показать, каким образом в рамках кинематографа (на основе доступных ему средств) может продуцироваться философское осмысление феномена безумия.

**Методами, использующимися для исследования,** являются психоаналитическая концепция Жака Лакана (включая ее развитие такими последователями как К. Метц и С. Жижек), а также подходы М. Фуко и Ж. Делёза.

В первой главе данного исследования обзревается кино-теория французского философа-постструктуралиста Жюль Делёза и психоанализ Жака Лакана, который рядом его последователей используется как инструмент для интерпретации кино.

Во второй главе будет представлен историко-философский обзор концепций безумия, предложенных такими мыслителями как Платон, Рене Декарт, Жак Деррида, Мишель Фуко и Зигмунд Фрейд.

В третьей главе мы рассмотрим, как происходит осмысление безумия в фильмах Дэвида Линча «Шоссе в никуда» (1997) и «Малхолланд драйв» (2001).

## **Глава 1. О возможности философской рефлексии в кино**

### **1.1. Кино как пространство для концептуализации философских феноменов**

С момента своего появления кино привлекает внимание исследователей и выступает не только как аналитический материал, но и как основа для построения новых концепций. Анри Бергсон, Вальтер Беньямин, Кристиан Мец, Анри Базен, Жиль Делёз – для них кино стало пространством для концептуализации новых эстетических и гносеологических феноменов. Изучение изменений кино в его истории, интерес к сущности кинематографа как культурной практики и сложной аудиовизуальной речи, наблюдение за современным кинопроцессом в сочетании с обладанием широким спектром философских подходов к проблемам киноязыка, позволяет отвечать на актуальные вопросы философии.

Стоит разделять философию как кино и кино как философию. В первом случае кино выступает как медиум для репрезентации философских идей: классический пример такого фильма-репрезентации – «Матрица» (1999) братьев Вачовски, которая иллюстрирует идеи картезианского сомнения и солипсизма. Во втором случае кино выступает не просто проводником, но источником идей, то есть субъектом философского знания, помогающим постигнуть концепты времени, реальности, ответить на вопросы этики, эстетики, гносеологии и онтологии.

Здесь мы не будем рассуждать насчет принадлежности кино к искусствам; вместо этого сосредоточимся на том, чем кино среди них выделяется. В искусстве, в отличие от философии, мысль выражается

нелинейно – идеи не высказываются, а показываются через художественные образы, а синтетическая природа кинематографа делает это выражение еще более сложным. В этом главное отличие кино от других видов искусств – его сложная, составная природа: сочетание визуального ряда, звукового сопровождения, актерской игры и технических достижений обеспечивает ему особое положение. Изображение выстраивается в фильме через действующих лиц, общий, средний, крупный и сверхкрупный план лица, глаз, рук героя, через конкретные предметы, явления в контексте развития события, получающие определенную семантику по воле автора. Значение картинки приобретает благодаря монтажным склейкам, ракурсу камеры, свету и цвету изображения, движению, художественному знаку и символу. Но помимо изображения существует и звуковое измерение фильма, включающее в себя речь персонажей фильма, естественные звуки окружающей среды, музыку и т. д. Все это представлено в виде целостного синтетического образа, который становится проводником определенного образного мышления режиссера.

Фильм запечатлевает и создает движение, фиксирует физическую реальность и представляет нам в итоге реальность кинематографическую. Вопросы движения, реальности, времени и узнавания исследует в двухтомнике «Кино» Жиль Делёз. Он пишет про онтологическую природу фильма, задавая вопрос – а что такое кино? Он мыслил кино не как объект философии, но как ее субъект, как то, что создает миро-воззрение и миро-репрезентацию: «Теория кино – это теория не “о” кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, – и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причем практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а ее предмет – по сравнению с другими предметами.

На уровне взаимопроникновения множества практик и возникают вещи, сущности, образы, концепты, все разновидности событий. Теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практическими, влиятельными и действительными, нежели само кино»<sup>2</sup>.

Делёз намеренно игнорирует общепринятые киноведческие термины, вместо них он использует свои. Аналогично он поступает с системой понятий, которую использовал в предыдущих работах, тем самым создавая что-то принципиально новое. Заново придумывая инструменты и логику анализа, Делёз демонстрирует свое намерение переизобрести теорию кино, отталкиваясь от теорий Анри Бергсона и Чарльза Сандерса Пирса.

Делёз выделяет в кино два вида образов: «образ-движение» и «образ-время», соответствующие периодам его развития. При истощении «образа-движения» в 1945 году, его сменяет «образ-время»: первый период – это простая нарративная репрезентация, второй период противостоит этой репрезентации.

Кино для данного философа неразрывно связано с двумя философскими категориями: движения и времени. Оно состоит не из кадров, неподвижных срезов, а из образов-движений, не сводящихся к отдельным изображениям. Именно в этом состоит особенность кино, и в этом оно помогает нам прояснить принципы человеческого мышления. Делёз в этой связи выделяет Алена Рене как первого, кто воплотил мысль в кинематографе: «Его кино это такое же важное исследование памяти, как работы Бергсона»<sup>3</sup>. В художественном фильме возможно выражение тех сопротивляющихся вербализации мыслей и концептов, которые понимаются только через их переживание. «Прошлым летом в

---

<sup>2</sup> Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004, С. 106.

<sup>3</sup> Там же, С. 467.

Мариенбаде» Алена Рене как раз показывает работу памяти и восприятие времени, ускользающие от письменной интерпретации. Кино-мысль появляется на этапе «образа-времени», современного нам, после преодоления сенсомоторной схемы «образа-движения».

Внутри «образа-движения» выделяются образ-перцепция, образ-действие и образ-аффект. Первые два образуют повествовательную цепочку: перцепция, восприятие ситуации, приводит к определенному действию, и так, подобно схеме действия человеческого тела, строится повествование в раннем реалистическом кинематографе. Все сцены в фильме несут в себе цель рассказать историю, пытаясь подражать реальности. Образ-аффект же нужен для эмоционального выражения, передачи ощущения: «Образ-аффект – это крупный план, а крупный план – это лицо»<sup>4</sup>.

Все складывается совершенно иначе, когда речь идет об образе-времени. Впервые он появляется во времена глубокого кризиса европейского послевоенного порядка: «Внутрикинематографический процесс случился, как мы увидим, из-за кризиса образа-действия: персонажи все меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения. И тогда образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись “какие-угодно-пространства”, где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания»<sup>5</sup>. Если для «образа-движения» приоритетным является нарративный и относительный

---

<sup>4</sup> Там же, С. 145

<sup>5</sup> Там же, С. 181

смысл, а визуальный образ оказывается на втором плане, то «образ-время» выдвигает на первое место визуальный образ.

Онтологическая концепция кино Жюлья Делёза открывает новый взгляд на философские средства кинематографического медиума, показывает, как можно понять устройство нашего восприятия и нашего мышления с помощью образов в некоторых случаях лучше, нежели через теоретические обобщения.

В данном исследовании для нас важно разобраться, как кино может самостоятельно, с помощью доступных ему средств «философствовать», в частности, давать ответы на вопросы о безумии. Нас интересует возможность возникновения в пространстве фильма философских концептов.

## 1.2. Психоаналитический подход к осмыслению фильма через теорию Жака Лакана

С середины 1970-х – под влиянием подхода Кристиана Меца к кино, публикации многочисленных статей в журнале *Screen*, исследующих фрейдистскую теорию применительно к кино, и подъема феминистской теории под психоаналитическим влиянием в США и Великобритании – данные подходы получили широкое распространение, сыграв ключевую роль в исследованиях кино. Более того, психоанализ оказался адаптируемым к другим подходам (включая феминизм и гендерные исследования, культурную теорию и т. д.), и поэтому сегодня существует большое количество критических теорий, прямо или косвенно находящихся под влиянием психоанализа.

Всегда отличавшееся близостью к сновидениям и иллюзиям, кино неизбежно пересекается с психоанализом. Именно он послужил источником вдохновения для движения сюрреализма, в том числе и в кино: одним из самых известных примеров раннего кинематографа является «Андалузский пес» Луиса Бонюэля и Сальвадора Дали, использовавших структуру сновидения и обращавшихся к бессознательному в своем фильме. Психоанализ также привлек внимание голливудских руководителей: Сэмюэл Голдвин в 1925 году предложил Фрейду стать консультантом в одной из постановок<sup>6</sup>.

Пересечения кино и психоанализа, по большей части, оставались поверхностными до появления теории Жака Лакана и его междисциплинарного подхода на стыке фундаментальной

---

<sup>6</sup> Shortland, M. *Screen Memories: Towards a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies.* // *The British Journal for the History of Science*, 20(4), Cambridge University Press, 2009. pp. 421-452.

психоаналитической традиции и структурализма – подхода, хотя и декларируемого как «возврат к Фрейду», но гораздо менее позитивистского. Обращаясь к структурной лингвистике и кожевской интерпретации гегелевской диалектики господина и раба, при этом оставаясь верным Фрейду, Лакан разрабатывает собственный стиль анализа, открывший еще более широкие возможности для интерпретации различных явлений культуры.

Одной из основных теорий, которую позаимствовали исследователи кино у Лакана – это «стадия зеркала». Она возникает между 6-18 месяцами развития у ребенка, когда он начинает проводить различие между собой и другим, встречая свое отражение в зеркале, формируя собственное «Я» и в то же время осознавая себя как «Я, смотрящий на себя». До этого момента ребенок находился в регистре Реального, движимый потребностями, живя в единстве с матерью; вместе со стадией зеркала ребенок входит в символический порядок общества. На стадии зеркала ребенок достигает первого осознания своей телесной автономии, начинает выделять себя из окружающей действительности. Однако наличие зеркала как такового – не обязательное условие для запуска процесса самоидентификации: его может заменить собственная тень, отражение в воде или другой человек.

Французский теоретик кино Кристиан Метц проанализировал эту теорию в книге «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино», продемонстрировав ее применимость к отношениям зрителя с экраном.

Зритель не присутствует в кино, но там он видит известный ему окружающий мир – в этом его сходство с зеркалом как отражением реальности. На экране человек видит все, кроме себя: метаморфоза стадии зеркала инвертируется. В новой ситуации зритель, тем не менее, ощущает свое присутствие, но уже в качестве взгляда кинокамеры: это Метц

называет «первичной идентификацией»<sup>7</sup>, для нее не нужен ни сюжет, ни герои фильма. Зритель, идентифицируясь с актом восприятия, создает кино: означающее кинематографа формируется самим зрителем. Отождествление с взглядом камеры делает субъекта подвластным влиянию фильма, позволяет регулировать его поведение и внушать идеи, но этот эффект усиливается при появлении «вторичной идентификации» с главным героем в нарративном фильме.

Кристиан Метц также говорит и о связи кино и сновидения: в кино зритель не может сохранять свою субъектность полностью, потому что в процессе кинопоказа он уходит от состояния полного бодрствования, а также сам фильм разворачивается без его воли и контроля. В процессе просмотра фильма человек отчуждается от себя, но при этом, в отличие от сна, знает, что он смотрит кино. Природа сна отлична от природы фильма: он всего лишь структурирован как сновидение и заимствует у него механизмы работы. Однако, пониженное состояние бодрствования способствует ощущению реальности фильма.

Славой Жижек является одним из самых известных современных последователей Лакана. В области теории кино он выступает посредником между лакановским психоанализом и экраном. Вместо того, чтобы использовать очень сложную концептуальную структуру Лакана для объяснения движущихся образов, Жижек переворачивает формулу и выбирает кино, чтобы прояснить его теорию. Вместе с психоанализом в своей методологии Славой Жижек обращается к К. Марксу и Г. В. Ф. Гегелю, критикуя идеологию в современном обществе, анализируя кино и массовую культуру, работающие как ее основные трансляторы. При этом Жижек не исследует саму природу кино как таковую, в отличие от

---

<sup>7</sup> Метц К., 2013. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., С. 75.

Кристиана Меца, а использует кинематограф для объяснения философских феноменов.

Жижек наибольшее внимание из трех порядков Лакана в своих текстах посвящает регистру Реального: «Для Лакана Реальное – это “отклонение”, черная дыра, распознаваемая только благодаря своему эффекту, только благодаря тому, что она искривляет психическое пространство, изгибает линию психических процессов. Реальное – это не Вещь, а разрыв, который лежит на нашем пути к ней, “скала” антагонизма, которая искажает наше видение воспринимаемого объекта, создавая частную, пристрастную перспективу»<sup>8</sup>. Идея разрыва, который невозможно восстановить, Реальное как искривление символического порядка, приводит Жижека и к его интерпретации феномена идеологии как попытки замаскировать этот разрыв. «Фантазматическая конструкция» идеологии призвана помочь нам укрыться от реальности с помощью нашей социальной действительности.

Словенский философ считает, что чаще всего с идеологией мы сталкиваемся в форме массового кино, которое помогает нам рассказывать о наших желаниях, с одной стороны вскрывая их, а с другой – их конструируя. Преодоление идеологии, маскирующей разрыв между означаемым и означающим, возможно с помощью выявления скрытых в кино признаков идеологического сознания, например, капиталистической идеологии в Голливудских фильмах.

Таким образом, психоаналитический подход позволяет нам рассматривать кино в рамках идентификации и самоидентификации, в его связи со структурой сновидения, его признаками, бессознательным, и как транслятор идеологий современного мира.

---

<sup>8</sup> Жижек С. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М., 2009. С. 131.

## Глава 2. Безумие как философская проблема

### 2.1. Осмысление безумия в философской традиции: от античности до XX века

В термине «безумие» (также «сумасшествие» и «помешательство») отсутствует медицинская коннотация, оно используется в рамках обыденного языка. Это позволяет размышлять о феномене вне классического психиатрического дискурса, рассматривать его более широко, в рамках эпистемологии, искусства и истории. Обращаясь к этому понятию, мы избегаем попадания на территорию диагностики и лечения психических заболеваний, рассматривая безумие в рамках философского дискурса. Задачей этого параграфа является поиск определения безумия как предмета данного исследования: мы обратимся к истории того, как его понимали в разных эпохах и направлениях мысли.

Как и в последующие эпохи, в античности безумие рассматривалось в контексте знания: существительное «безумие» образовано путём прямого перевода с греческого *aphrosyne*: *a* – без, *phronis* – ум, *syne* (суффикс) – ие. Платон был одним из первых древнегреческих философов, переместивших акцент в философских исследованиях с поиска «первоначала» на проблему человеческого знания. У Платона знание есть «припоминание» вечных идей: познание предстает не как открытие чего-то нового, а как воспоминание душой трансцендентных истин, которые она имела возможность созерцать еще до рождения. Реальность для Платона состоит из двух частей: видимого мира, дающего нам знание через чувства, при этом являющееся лишь приблизительным, и мира вечных идей, к которому принадлежит бессмертная душа, дающего знание истинное. Однако душа у Платона – это не разум, каким мы его знаем. Это жизненный принцип,

который есть во всем теле, в отсутствии которого оно бы было инертным объектом: логическая часть находится в мозге, вспыльчивая часть – в сердце, а похотливая часть – в органах пищеварения и гениталиях.

Размышление о мании, или «божественном знании» у Платона встречается в диалоге «Федр», в одном из монологов Сократа. Он выделяет четыре вида безумия, каждому из которых соответствуют свои божества греческого пантеона: пророческое, молитвенное, поэтическое и эротическое. Пророческое безумие – дар богов, его представляют собой оракулы, в том числе дельфийские, которые могут предсказывать будущее, его покровитель – Аполлон. Эротическое – мания любви, при которой созерцание красоты объекта любви отсылает душу в мир идей, созерцание идеальной формы красоты, им покровительствуют Афродита и Эрот. Безумие здесь видится как состояние, в котором возможно созерцание идей, в этом парадоксальность сумасшествия как «божественного знания» у Платона: «отсутствие ума» открывает доступ к настоящему, другому «уму», истине, недоступной обычным людям. Поэтическое безумие же он определяет так: «Третий вид одержимости и неистовства – от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»<sup>9</sup>. Безумие поэтическое в платоническом смысле – опять же, не утрата разума, а освобождение из его плена. Это безумие неистовства, экстаза, вольного излияния самых диких образов и фантазий, которые открывают новые горизонты для творца.

---

<sup>9</sup> Платон. Федр // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М., «Мысль», 1993. С. 154.

Таким образом, у Платона для поиска истины объединяются логическое мышление, и мистическое, интуитивное, помогающее постичь вечные идеи путем прозрения. «Божественное безумие» не противопоставляется знанию, а сливается с ним.

Далее рассмотрим другую важную для философской мысли фигуру – Рене Декарта, который положил начало фундаментальному рационализму в западной мысли. Отношение *cogito* к безумию в «Размышлениях о первой философии» получило широкое обсуждение в полемике Мишеля Фуко и Жака Деррида. Интересно посмотреть на его мысль в контексте их спора, чтобы разобраться, какое место безумию во всей парадигме знания отводит Декарт. Если Фуко уверен, что в картезианской философии разум и безумие взаимно исключают друг друга, то Деррида, опираясь на текст Декарта, утверждает их глубинную взаимосвязь.

В «*Cogito* и история безумия» Деррида опротестовал важное положение «Истории безумия в классическую эпоху» Фуко, согласно которому Декарт полностью исключил возможность безумия из мысли как таковой. Фуко рассматривает картезианское *cogito* как прямую противоположность безумию в своем труде и обвиняет Декарта в этом рационалистическом повороте и его пренебрежении другими видами знания. Деррида же, в свою очередь, считает, что в самой сердцевине картезианского *cogito* существует гиперболизированное возвышение над собой, выход из себя, и это объединяет *cogito* с безумием. Сама радикальность сомнения в своем существовании, выход за пределы данности и очевидности имеет иррациональную природу. Следует рассмотреть, как прочитывает знаменитый декартовский сюжет о радикальном сомнении Мишель Фуко, чтобы аргументы Деррида нам стали более понятны.

Фуко утверждает, что сомневаясь как в реальности окружающего мира, так и себя самого, Декарт отделяет безумие от сновидения и чувственного обмана: в иллюзиях всегда присутствует хотя бы минимальный субстрат истины, что помогает отделить в них истину от лжи, а сновидения состоят из смешения элементов уже увиденного. В иллюзиях и снах истина не исчезает совсем.

Однако безумию, исключенному из способов познания, отводится особое место. Мыслящее «Я» не может быть сумасшедшим, ведь безумие, как утверждает Фуко, это сама невозможность существования «Я». Это отсутствие субъекта, отсутствие саморефлексии, присущего «в норме» человеческому сознанию. Вообразить себя безумным также нельзя, ведь безумие – это на деле не что иное, как отсутствие «Я». Субъекта безумия быть не может (вроде спящего субъекта или заблуждающегося субъекта), так как «субъект» и «безумие» взаимно исключаются.

Становление европейского рационализма Нового времени послужило исключением безумия как его противоположности из социальной и интеллектуальной сферы: приход рации «заставил Безумие замолчать». Фуко отмечает, что расцвет картезианской философии совпадает с институционализацией вытеснения безумия – строительством специальных мест заключения для умалишенных, лишения их свободы. Подавление безумия Фуко видит как продолжение репрессивной природы рациональности.

Безумие в текстах Декарта – это не просто противоположность сознанию и когнитивности, это сама противоположность «Я». После Декарта рациональная мысль, то есть ментальная деятельность субъекта, который хочет найти истину, безумной быть не может.

Деррида считает неоднозначной такую точку зрения: он убежден, что такая постановка проблемы обусловлена неправильным прочтением отрывка о радикальном сомнении. Деррида утверждает, что процесс самого пути к *cogito* граничит с сумасшествием: «На фазе радикального сомнения Декарт не просто не выставляет безумие за дверь, не только помещает его грозную возможность в само сердце умозрительного, но и в принципе не позволяет никакому знанию избегнуть его»<sup>10</sup>.

Деррида выделяет в картезианском сомнении две фазы: естественное и абсолютное сомнение. На этапе естественного сомнения Декарт рассматривает обманчивость чувственных ощущений и сновидений, и приходит к выводу о том, что достоверными могут являться только умозрительные заключения. В абсолютном сомнении ставится под вопрос и правдивость умозрительных заключений, которые могут также быть ложными вследствие деятельности «злобного гения». После вывода о том, что доверие и к умозрительным, и к чувственным, и к сновидческим способам познания истины подорвано, выводится тот самый принцип «*cogito ergo sum*», так как в итоге с субъектом остается только сам акт сомнения.

Невозможность нахождения достоверности в естественном сомнении и продвигает Декарта дальше, полное отрицание существования истины в иллюзии и в чувственных ощущениях, разрыв со сферой восприятия и приводит его к выводу, что нужно искать правду в мыслительной деятельности. Безумие Декарт не выделяет в отдельную категорию, а только ставит в ряд со снами и ощущениями, утверждает Деррида.

---

<sup>10</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. С. 83.

Абсолютное же сомнение, отрицание любого способа познания как достоверного, гипотеза существования «злокозненного гения» ставит самого Декарта в позицию сумасшествия. Само cogito легитимизируется допуском безумия в самый центр мышления и позицией полного отрицания. Таким образом Деррида показывает что радикальное сомнение не исключает безумие ни на одном из этапов рассуждения.

Ответ Фуко – появление «злого гения» это абсолютно контролируемый логический эксперимент субъекта, который в этот момент просто размышляет, ни в коем случае не позволяя застать себя врасплох. Декарт в процессе своего эксперимента не верит в существование злокозненного гения.

Вопрос об отношении Декарта к безумию в контексте этой полемики остается неразрешенным: само различие в понимании картезианского «cogito» становится ее причиной. Для Фуко оно лежит в плоскости рациональности, а Деррида считает, что оно в процессе своего восхождения к радикальному сомнению возвышается над оппозицией разума и безумия.

Учение о сумасшествии встречается у представителя немецкой классической философии – Г. В. Ф. Гегеля. В «Философии духа», третьей части «Энциклопедии духа», в разделе «Антропология», он рассуждает об определении помешательства, дает ему свою классификацию и предлагает методы лечения. Он определяет сумасшествие как один из неизбежных этапов на пути развития чувствующей души в борьбе с непосредственностью своего субстанциального содержания. При этом через него не обязательно должен пройти каждый отдельный человек: «Преступление и помешательство суть крайности, которые человеческому духу вообще предстоит преодолеть в ходе своего развития, но которые,

однако, не в каждом человеке проявляются как крайности, но имеют место лишь в форме ограниченностей, ошибок, глупостей и не носящей характера преступления вины»<sup>11</sup>.

По Гегелю помешательство заключается в противоречии в разуме, конфликте его объективной и субъективной частей. Это не полная потеря рассудка, а «смещение», которое в некоторых случаях можно исправить с помощью лечения: «Помешательство не есть абстрактная потеря рассудка – ни со стороны интеллекта, ни со стороны воли и ее вменяемости, – но только помешательство, только противоречие в еще имеющемся налицо разуме, подобно тому как физическая болезнь не есть абстрактная, т. е. совершенная, потеря здоровья (такая потеря была бы смертью), но лишь противоречие в нем»<sup>12</sup>.

«Субъективное внутреннее ощущение» и «разумное сознание со своим объективным миром» в истинном помешательстве развиты до тотальности и спорят друг с другом, противореча друг другу. Гегель приводит пример такого противостояния в мире больного: с одной стороны, он может понимать, что находится в заведении для умалишенных и даже смеяться над безумием других пациентов, но вместе с этим «грезит наяву» и проявляет другие признаки отрыва от объективного мира. В помешательстве невозможно взаимодействие субъективного и объективного: «Душевная сторона в отношении к объективному сознанию выступает не как только отличное, но как прямо ему противоположное и потому уже не смешивается более с упомянутым сознанием»<sup>13</sup>. При этом Гегель проводит различие между сном и безумием: когда человек спит,

---

<sup>11</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Отв. ред. Е. П. Ситковский. Ред. коллегия: Б. М. Кедров и др. М., «Мысль», 1977. С.177.

<sup>12</sup> Там же, С. 177.

<sup>13</sup> Там же, С. 177.

он полностью погружен во внутреннюю реальность, полностью оторван от внешнего, тогда как сумасшедший сосуществует в двух плоскостях.

Гегелем также приводится классификация болезней, и методы лечения. Он одобряет Пинеля и его отношение к больным как к разумным существам, а не как к животным, и предполагает, что вылечить сумасшедшего можно наряду с лекарственными методами разговорными практиками, завоеванием его доверия и возвращения ему веры в стойкость рассудка и приведения в равновесие обеих частей души.

Учение о сумасшествии соответствует его диалектическому методу: оно возникает вследствие конфликта между двумя противоположными частями разума: его внутренним ощущением и пониманием внешней объективной реальности. У здорового же человека противоречие между этими частями снято, так как контролируется субъектом: «Будучи здоровым и здравомыслящим, субъект располагает наличным сознанием упорядоченной тотальности своего индивидуального мира, в системе которого он подчиняет всякое переживаемое им особенное содержание ощущения, представления, вожеления, склонности и т. д., помещая его в надлежащее место этой системы; субъект – гений, господствующий над этими особенностями»<sup>14</sup>.

Зигмунд Фрейд в начале XX века перевернул представления о человеке и психических отклонениях, распространив теорию развития невротической личности на социальные, исторические и культурные процессы общества. В «Тотеме и табу»<sup>15</sup> Фрейд использует миф о первородной орде, чтобы продемонстрировать свои идеи о происхождении общественной структуры и прилагает к этнографии теорию Эдипова комплекса: сыновья убивают отца-вожака, который запрещал им сношаться

---

<sup>14</sup> Там же, С.175.

<sup>15</sup> Фрейд З. Тотем и табу. Азбука, 2021. 320 с.

с остальными самками этой орды, но в итоге их настигает чувство вины, они создают в честь убитого тотем и вводят запрет на инцест – табу. В книге «Недовольство культурой»<sup>16</sup> он описал, почему считает невозможным счастливое существование в обществе: причиной является конфликт бессознательного, стремящегося к удовольствию, и культуры, подавляющей эти стремления. Революционные идеи Зигмунда Фрейда установили стандарт современного психоанализа, а его идеи распространились из области медицины в повседневную жизнь. Его исследования в таких областях, как бессознательное, сновидения, Эдипов комплекс и сексуальные расстройства, заложили основу для будущих исследований как человеческой личности, так и культуры. В своих исследованиях Фрейд сместил акцент с тяжелых психических заболеваний, которыми занималась психиатрия в то время, на “легкие” – истерию и неврозы. Революционная идея о том, что в каком-то смысле все общество является «больным», преобразила представление о человеке.

Обзор точек зрения на безумие в истории философской мысли нам показывает, как неоднозначно это явление воспринималось разными мыслителями в зависимости от контекста эпохи и методологии. У Платона безумие оказывается проводником в мир идей, «божественным знанием», снимается оппозиция между «разумием» и «неразумием». Интересно, что даже рационалистический поворот Декарта и его «*cogito*» можно рассматривать как возвышающееся над оппозицией безумия и разума, а у Гегеля помешательство трактуется как отсутствия тождества противоположностей внутреннего и внешнего в сознании человека, баланс которого и является психическим здоровьем. После открытия Фрейдом бессознательного и переноса развития невротической структуры личности на историю общества в целом, грань между сумасшествием и

---

<sup>16</sup> Фрейд З. Недовольство культурой. Фолио, 2013. 224 с.

здравомыслием стала еще призрачней. И хотя общество у Фрейда оказывается невротическим, а не психотическим, поставленная им проблема развития личности и детерминированность ее инстинктами, и конфликты, лежащие в ее основе, привели к переосмыслению психического здоровья и его диагностики, разработанных до появления психоанализа.

Как было сказано выше в рассуждении о «сogito», Мишель Фуко актуализировал проблему безумия во второй половине XX века. Рассмотрение истории безумия в контексте власти и знания, которая пронизывает все работы философа, привело его к выводу, что психическая болезнь была сконструирована социальными институтами для поддержания желаемого властной структурой порядка в обществе.

## 2.2. Психическая болезнь как социальный конструкт в теории Мишеля Фуко

Основной идеей работы Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху» является утверждение, что психического заболевания как мы его понимаем сейчас, не существовало, пока им не занялась медицина в XIX веке. «История безумия» – не столько исследование природы психического заболевания, сколько осмысление контекста, в котором формировалось сегодняшнее понимание сумасшествия. Это история отчуждения, подавления отклоняющихся форм мышления в пользу рациональности и господствующего дискурса «разума».

Представление психической болезни как социального конструкта – это спорное утверждение, ставящее под вопрос само существование психиатрии. Целью Фуко было пошатнуть авторитет господствующего дискурса и обнаружить заключение и отчуждение душевнобольных как проявление власти. «Казалось бы, совершенно очевидно, что, независимо от психиатрических или любых иных концептуализаций, человек обладает сознанием, а коль скоро есть такая функция, как сознание, то может быть и дисфункция – безумие»<sup>17</sup>. В своей работе Фуко исследует не внутренний мир и переживания больных, а образ психической болезни в современной системе представлений. История проведения границы между рациональным и иррациональным мышлением, момент концептуализации психических заболеваний, построение правил общения с психически больными и в принципе исключение голоса безумия из науки, социума и культуры представляет для него исследовательский интерес.

---

<sup>17</sup> Сокулер З.А. Структура субъективности, рисунки на песке и волны времени // Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф, вступ. ст. З.А. Сокулер. СПб., 1997. С. 4–20.

Фуко прослеживает эту историю через череду диспозитивов – системы ориентиров целеполагания, задаваемой характерным социума комплексом «власти – знания» – в которых безумие занимало разное положение, показывая продвижение его к современному состоянию. Он рассматривает эпохи Возрождения, «Классическую эпоху», которую можно определить как период от Нового времени до конца 18 века, и эпоху Модерна.

В эпоху Возрождения искусство изображало безумцев как обладающих мудростью (знанием границ мира), тогда как литература изображала безумцев как людей, которые обнаруживают различие между тем, чем люди являются, и тем, кем они притворяются. Искусство и литература эпохи Возрождения также изображали безумных людей как находящихся в интеллектуальном диалоге с людьми разумными, потому что их безумие представляло собой таинственные силы космической трагедии. Тем не менее, интеллектуализм Ренессанса положил начало развитию объективности как способа мышления, начиная разделять разум и неразумие с этой точки зрения.

На заре эпохи разума в XVII веке произошло «Великое заточение» душевнобольных в странах Европы. Сначала контроль за душевнобольными заключался в изоляции их на окраинных позициях социума, а затем их и физически изолировали путем насильственного заключения вместе с другими людьми, представляющими угрозу обществу (проститутками, бродягами, богохульниками и др.) в новые учреждения, такие как Главный госпиталь Парижа. Христианское европейское общество воспринимало таких антиобщественных людей как находящихся в моральном заблуждении, за то, что они свободно выбрали жизнь проституции, бродяжничества, богохульства, неразумия. Чтобы исправить такие моральные ошибки, новые социальные институты, предназначенные

для содержания изгоев, предполагали для них перевоспитательные программы, основанные на наказании и вознаграждении, которые были призваны заставить заключенных изменить свой образ жизни.

Социально-экономические силы, способствующие институциональному заключению, включали потребность во внесудебном социальном механизме с законными полномочиями физически отделять социально нежелательных людей от основного общества и для контроля заработной платы и занятости бедняков, живущих в работных домах, наличие которых снижало заработную плату свободных рабочих. Концептуальное различие между душевнобольными и психически здоровыми было социальным конструктом, созданным практикой внесудебного отделения человека от свободного общества до институционального заключения. В свою очередь, тюремное заключение сделало душевнобольных доступными для врачей, которые начали рассматривать безумие как естественный объект изучения, а затем как болезнь, которую нужно лечить.

Эпоха Модерна началась в конце XVIII века с создания медицинских учреждений для содержания душевнобольных под наблюдением врачей. Эти учреждения были продуктом двух культурных мотивов: новой цели излечить душевнобольных и старой цели заключения социально нежелательных людей для защиты общества. Эти две различные социальные цели вскоре были забыты, и медицинское учреждение стало единственным местом, где можно было проводить терапевтическое лечение безумия. Несмотря на то, что современные медицинские учреждения номинально являлись более просвещенными в научной и диагностической сфере, клиническом лечении душевнобольных, они оставались такими же жестокими, как и средневековые методы лечения безумия.

Таким образом, у Фуко мы можем проследить эволюцию безумия поэтапно: во времена Средневековья оно воспринимается как господство глупости, затем у него появляется возможность высказаться в период Возрождения, где оно полноценно облекается в слова и образы, и в итоге безумие оказывается исключенным и уходит в безмолвие. Рационалистический поворот Декарта, который был рассмотрен в предыдущем параграфе, послужил толчком к этому заточению, равно как и социально-экономические реалии того времени.

Одновременно с формированием представлений о безумии и психической болезни идет формирование определенного представления о человеке. Безумие рассматривается как отчуждение человека от его человеческой природы, показывая проявление социального «дна», темной глубины, присутствующей в каждом человеке. Сумасшествие обнажает дурные инстинкты не только безумца, но и всего человечества. Поведение психически больного несовместимо с общественными нормами и требованиями морали, поэтому с представлением о безумии неразрывно связана тема вины. В XIX веке невольно был создан такой образ психического заболевания, в который можно заглянуть, ища подсказки о собственной сущности, потому что психическое заболевание понимается как проявление этой самой сущности. Данное представление лежит в основе видения психического заболевания в искусстве, философии и, как хочет показать Фуко, также проблем и концепций психиатрии.

Несмотря на научность психиатрии как дисциплины, она в своей теории, как утверждает Фуко, основывается на принципе виновности больного в своей болезни. Человек состоит из двух частей: «нормальной» и «ненормальной», то есть безумной. Отсюда возникает тема греха, формируется представление о «дурной и грязной» сущности не только безумца, но и человека априори. Перед лицом отклонений и мобилизуется

психиатрическая власть, ограждающая «нормальных» от «ненормальных», и приводящая отклоняющихся к норме.

На протяжении книги Фуко не дает четкого и единственного определения безумия. Как замечает Морис Бланшо, «Фуко рассуждал о безумии лишь косвенно, в первую же очередь занимала его та способность к исключению, которая была в один прекрасный (или нет) день пущена в ход простым административным указом»<sup>18</sup>. Определение безумия он прослеживает в динамике развития представлений о нем.

---

<sup>18</sup> Бланшо, М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю. СПб.: Machina, 2002. С. 11.

## Глава 3. Язык безумия как средство художественной выразительности в кино

### 3.1. Безумие фильма: использование иррациональности повествования как попытка прорваться к Реальному

Когда говорят о связи искусства и безумия, то чаще всего вспоминают о сюрреализме. Поэтому важно рассмотреть его отношение к безумному как реальной психической болезни и определить их взаимосвязь, выявить сходства и различия. Об этом пишет К. А. Семенюк в своей статье «Безумная реальность шизофрении и “сконструированное безумие” сюрреалистов (к вопросу об интерпретации образов в творчестве душевнобольных)», где она дает критическую оценку сюрреализму как подражанию, но никогда не как продукту реальной психической болезни. Анализируя реализацию теории Андре Бретона и природу рисунков пациентов психиатрической клиники, Семенюк сопоставляет их и выделяет принципиальные различия. По Лакану, в психозе у человека происходит смешение знака, денотата и значения, знак и предмет для него неразличимы, а символы, которыми говорят шизофреники, не являются знаками: «Психотик не знает языка, на котором говорит»<sup>19</sup>. В рассказе психотика исследователь слушает само бессознательное, «Оно, Реальное», так как «Я» – распалось: как пишет автор, «нет смысла разбираться в том, *что* конкретно выражает тот или иной рисунок, так как *выражать* уже нечего и некому»<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 3: Психозы (1955/1956). М., 2014. С. 20.

<sup>20</sup> Семенюк К. А. Безумная реальность шизофрении и «Сконструированное безумие» сюрреалистов (к вопросу об интерпретации образов в творчестве душевнобольных) // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2016. №4 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bezumnaya-realnost-shizofrenii-i-skonstruirovannoe-bezumie-syurrealistov-k-voprosu-ob-interpretatsii-obrazov-v-tvorchestve> (дата обращения: 20.05.2022).

Сюрреализм же предлагает нам ребус, символ, за которым стоит некая осмысленная реальность. По мнению Семенюк, сюрреализм является выражением не психотического, а невротического, относительно здорового сознания. Сюрреализм появился вследствие разочарования в рационализме начала XX века, который привел мир, посредством науки и технического прогресса, к Первой мировой войне. Основываясь на теории бессознательного Фрейда и психическом автоматизме, технология построения сюрреалистического образа предполагает художника как регистратора бессознательного, приходящего в состояние психической пассивности. Сама преднамеренность автоматического письма, по мнению Семенюк, показывает, что сюрреализм является симуляцией голоса безумия, но никогда не самим безумием.

Она раскрывает свой аргумент, сравнивая рисунки настоящих больных с картинами Сальвадора Дали, которые имеют различную природу и оказываются схожими только на визуальном уровне: «Декларируя психотическое поле игры, сюрреалисты остаются в поле невротическом, потому что там, где в рисунке сюрреалиста стоит знак, указывающий на некую реальность, некий смысл, в рисунке шизофреника ничего подобного быть не может»<sup>21</sup>. Там, где у шизофреника «говорит» болезнь, у художника присутствует образ, служащий идее произведения. Таким образом, когда мы встречаемся с безумием фильма, можно предположить, что это безумие всегда сконструировано и, несмотря на кажущуюся иррациональность, отражает замысел режиссера.

В кино сумасшествие чаще всего присутствует не как подход к съемке фильма, а на уровне сюжета. Сегодня существует множество

---

<sup>21</sup> Семенюк К. А. Безумная реальность шизофрении и «Сконструированное безумие» сюрреалистов (к вопросу об интерпретации образов в творчестве душевнобольных) // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2016. №4 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bezumnaya-realnost-shizofrenii-i-skonstruirovannoe-bezumie-syurrealistov-k-voprosu-ob-interpretatsii-obrazov-v-tvorchestve> (дата обращения: 20.05.2022).

фильмов о психических больных, лечебницах, использование ментальной нестабильности персонажа как инструмента для продвижения сюжета. Стремление к визуальной репрезентации безумия можно расценивать как попытку перевести его из регистра непонятого и пугающего, неосмысляемого, объяснить и показать. Безумие, будучи стигматизированным на протяжении долгого времени, представляется как что-то опасное, – эта мысль, встречающаяся у Фуко, находит реализацию в популярных фильмах массовой культуры о сумасшедших. От «Кабинета доктора Калигари» (реж. Р. Вине, 1920) и «Психо» (реж. А. Хичкок, 1960) до «Сплита» (реж. М. Найт Шьямалан, 2016) на главных героев переносится представление о душевнобольных как о чужих, непонятных, представляющих опасность, подлежащих изгнанию. В других кинокартинах сумасшествие, наоборот, романтизируется, используется как способ сделать персонажа интересней за счет его ментальных расстройств и душевных переживаний: примерами таких фильмов могут быть «Бойцовский клуб» (реж. Д. Финчер, 1999) и «Прерванная жизнь» (реж. Д. Мэнголд, 1999).

Тем не менее уникальность самого медиума кино, его синтетические характеристики, способность переносить зрителя в мир образов, позволяющая ему выпасть из повседневности и погрузиться в кинематографическое пространство не позволяет нам отсекал сюрреалистическое кино только на основе того, что оно напрямую не совпадает с характеристиками безумия как психической болезни. Сюрреалистические фильмы используют иррациональность как способ транслировать видение действительности зрителю и противостоять логоцентризму как преобладающему способу мышления – это попытка осмыслить реальность, предложить свои философские идеи миру.

Связь между рациональной/лингвистической структурой и реальностью отрицалась предложенной Де Соссюром лингвистической моделью и фрейдистской и лакановской психоаналитическими моделями. Фердинанд де Соссюр полагает, что язык – это иллюзия контроля, за которую общество отчаянно цепляется, чтобы избежать ощущения потерянности в мире<sup>22</sup>. Психологические модели, предложенные Зигмундом Фрейдом и Жаком Лаканом, утверждают, что люди изобретают многочисленные способы воображения такого контроля, в то время как неизбежные разделения между человеческим подсознанием и его сознательными символическими процессами делают его тщетным, неистребимым стремлением. Соссюр, Фрейд и Лакан – и их ученики – определяют культуру как разновидность солипсизма, язык – как разновидность химеры, а смысл – как фантом. Эти широко принятые интеллектуальные позиции предполагают положение дел, при котором мы по существу отчуждены друг от друга, несмотря на кажущийся богатый репертуар языковых и эстетических форм общения. Кроме того, при таком легком освещении массовая культура считается заблуждением: что что-то *говорится*, когда на самом деле *ничего не сказано*.

Соответственно, попытка прорваться к Реальному через кажущуюся логичность голливудских классических нарративов, через понятный нам язык, оборачивается провалом. Дэвид Линч, противостоящий в своем творчестве репрессивной и логоцентричной голливудской модели, демонстрирует ее хрупкость, переворачивая ее привычные сюжеты и образы.

Важной составляющей киновселенной Линча является его апелляция к бессознательному и сновидениям. Фильмы Линча побуждают зрителей

---

<sup>22</sup> Nochimson, M., 2005. The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood. University of Texas Press. P. 19.

осознать пустоту языковой структуры, а затем обнаружить более сложную форму связи через бессознательное. Желание Линча представить смысл, уравновешивая энергию бессознательного и логику языка, наполняет его нарративы. В его фильмах знакомое кажется незнакомым, обыденное пространство наполняется мистическим смыслом, когда ожидания зрителя насчет того, что он увидит, обманываются. Так, «Твин Пикс» поначалу кажется обычной детективной историей, но в процессе развития сюжета ожидания зрителя все меньше оправдываются, все больше затрудняя для него понимание того, что «на самом деле» происходит.

Природа бессознательного у Линча скорее ближе к теории Мерло-Понти, чем Фрейда и Лакана, пишет Марта Ночимсон в своей книге, посвященной творчеству режиссера: «В “Отношениях ребенка с другими” Мерло-Понти теоретизирует, что, когда дети впервые узнают свое отражение в зеркале, они приобретают способность видеть сходство между собой и другими, что менее возможно, пока зеркало не даст им ощущение целостности. В этот момент становится возможным развитое чувство связи – зрелое чувство связи со вселенной. Здесь Мерло-Понти предлагает альтернативную, не фрейдовскую связь между прекрасным образом и подсознанием, которая выходит за рамки языковых ограничений»<sup>23</sup>. Для Линча ближе эта теория, чем лакановское зеркало, в момент отражения в котором субъект отделяется от Реального. Его вера в образ как в возможный мост к реальности зависит скорее от интуитивного ощущения сущностной истины эмпатического, а не солипсического отношения к искусству. Через соприкосновение с образом, обращаясь к бессознательному, у субъекта есть возможность прикоснуться к Реальному.

---

<sup>23</sup> Nochimson, M., 2005. The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood. University of Texas Press. P. 9.

В фильмах Дэвида Линча персонаж, который слишком сильно верит в волю или логику, часто оказывается мужчиной, классическим героем-мачо из голливудских фильмов. Но этот персонаж не двигается по обычной своей траектории, логика его подводит, потому что в линчевском кино традиционные роли переворачиваются, и непобедимые герои блокбастеров теряются в лабиринтах собственных решений и приходят к краху. Идеал, противоположный преобладающему голливудскому пониманию героя как того, кто берет власть в свои руки с помощью стратегий насильственного господства, для Линча, как правило, является тем, кто может забыть этот абсурдный культурный урок, тем, кто может стать восприимчивым к жизни. Зрителю предлагается приостановить стремление к контролю, вступив в эмпатические отношения с главным героем, который ради выживания должен научиться открывать канал к подсознанию, чтобы открыть себя Вселенной.

В фильмах Линча мотив безумия также часто используется на уровне сюжета, либо отдельные персонажи оказываются сумасшедшими. В следующем параграфе будут проанализированы два таких фильма: «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв».

### **3.2. Фильмы Дэвида Линча «Шоссе в никуда» и «Малхолланд драйв»: пропасть между реальностью и фантазией**

Фильмы «Малхолланд Драйв» и «Шоссе в никуда» близки по визуальному стилю и сюжету. В обеих история строится вокруг убийства партнера на почве ревности, невозможности свыкнуться с ужасом совершенного и уход главного героя/героини в фантазмический мир грез, в котором предпринимается попытка убежать от реальности. Структурно они также похожи: разделены на две части – реальную и фантазмическую. Безумие в них представлено и на уровне повествования (аудио-визуальный ряд), и на уровне сюжета.

В рекламной кампании «Шоссе в никуда» использовался медицинский термин, описывающий фильм – «психогенная fuga». Хотя Линч узнал о нем уже после съемок фильма, режиссер все же утверждал, что он вполне подходит для его описания. Психогенная, или диссоциативная fuga – расстройство, при котором человек вследствие психологической травмы впадает в состояние частичной амнезии, теряя связь с реальностью. Главный герой фильм Фред подвергается подобным метаморфозам, не справившись с убийством жены, но в его фантазии трансформация заходит дальше: он превращается в другого человека, Пита, и перемещается в другой, параллельный мир.

Свое объяснение «Шоссе в никуда» дает Славой Жижек в работе «Искусство смешного возвышенного», анализируя фильм через психоаналитический подход Жака Лакана. Он формулирует фабулу для себя так: «Нужно абсолютно точно констатировать, что мы имеем дело с реальной историей (страдающего импотенцией мужа и т. д.), переходящей в некоторый момент (убийство Рене) в психотическую галлюцинацию, в

которой герой восстанавливает параметры эдипова треугольника, что возвращает ему потенцию: Пит снова превращается во Фреда, то есть мы возвращаемся к реальности точно в тот момент, когда в психотической галлюцинации невозможность отношений подтверждает себя, и блондинка Патрисия Аркетт (Элис) говорит своему молодому любовнику: “Я никогда не буду твоей!”»<sup>24</sup>. Он трактует сюжет через эдипов комплекс, представляя весь фильм как попытку главного героя его разрешить. Фред отправляется в путешествие в мир фантазма, чтобы убить там «отца» Дика Лорана, который является экстернализацией его проблем в супружеских отношениях. Здесь Жижек также отмечает частую для фильмов Дэвида Линча оппозицию двух миров: извращенного мира секса и убийств Фреда и серого отчужденного мира пригородов Пита, а также оппозицию двух половых актов – первого холодного (Фред и Рене) и второго страстного (Пит и Элис). Оба они заканчиваются неудачей, герою не удается преодолеть свои проблемы ни в одной из реальностей.

Философ называет свою книгу «Искусство смешного возвышенного» – именно этим словосочетанием, по его мнению, можно охарактеризовать творчество Линча. Он делает знакомое незнакомым, обманывает ожидания зрителей и низвергает пафос классических голливудских тропов. Одним из примеров можно назвать сцену, где Дик Лоран угрожает пистолетом человеку, который неуважительно повел себя с ним на одной дороге. Истеричность его криков, устрашающее сотрясания пистолетом и угрозы для «соблюдения закона» выглядят для нас не страшно, но непонятно и смешно. Фигура гангстера становится комичной, но при этом сохраняет свою серьезность в рамках сюжета. Такое нелепое насилие маскулинных персонажей, «отцов» и носителей закона,

---

<sup>24</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. С. 68.

пытающихся утвердиться так же, как у них это получается в массовом кино, оказывается перевернутом в пространстве линчевского фильма.

Выше мы писали, что безумие обычно рассматривается в контексте оппозиции к знанию: Жижек предлагает интерпретировать фигуру Таинственного человека «как безвременное/беспространственное синхронизированное знание». Связь его с кинокамерой подтверждает, что он видит то, что Фред предположительно пытается скрыть, а именно убийство Рене. Когда в дом к супругам приходят детективы, мы узнаем, что Фред не любит кинокамеры, потому что ему нравится «запоминать вещи так, как он хочет». Таинственный человек предстает нам пугающим, таким его видит и главный герой. Он способен проникать в любые пространства: в дом Фреда, в хижину в пустыне, он единственный кто может пребывать и в мире реальности и мире фантазии: «Его вневременной и внепространственный характер (он может находиться в двух местах одно временно, что и доказывает Фреду в кошмарной сцене телефонной беседы) свидетельствует о вневременности и внепространственности всеобщей синхронной символической сети регистрации»<sup>25</sup>. В конце Фред воссоединяется с Таинственным человеком, чтобы вместе с ним убить Дика Лорана. Если искать объяснение во фрейдистской психоаналитической модели, то Таинственного человека можно понимать как «Ид», «Оно», инстинктивную темную часть Фреда, существование которой он в итоге признает.

Дэвид Линч всегда оставляет открытым путь к интерпретации своих фильмов для зрителей, не раскрывая свой замысел, и тем самым делая возможной любую из них. Таким образом режиссер апеллирует к бессознательному каждого зрителя, придерживаясь концепции «открытого

---

<sup>25</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». - М.: Издательство «Европа», 2011. С.84.

произведения»: кино приобретает разные смыслы в зависимости от того, кто его смотрит. Этому способствует нелинейность повествования и отсутствие прямой логической связи между событиями, структура, похожая на сновидение или разум сумасшедшего, каким мы можем его себе представить. Здесь можно вспомнить Декарта, который писал, что во сне можно испытать и более невероятные вещи, чем безумец испытывает наяву.

Первую часть «Малхолланд драйва» исследователи обычно трактуют как сон, от которого во второй части героиня просыпается. Во сне, в своей фантазии, она пытается сбежать от реальности, где она заказала убийство своей любовницы и соперницы.

Фильмы Линча, благодаря специфике своей структуры и интенции режиссера интерпретировать их как угодно, могут представляться чистой метафорой человеческих отношений. Так, по сюжету разные люди Дайен/Бетти и Камилла/Рита могут быть разными сторонами одной девушки, которая приехала покорять Голливуд и вынуждена убить свою наивную часть (Дайен/Бетти), которая потерпела поражение, так как Камилла/Рита – это часть девушки которая победила, проложив себе путь к славе через постель. Эта версия вполне сочетается с общей линией Линча насчет критики голливудской системы. Таким образом, фабула не совпадает с сюжетом, повествование раскалывается, и весь фильм можно представить как внутренний мир героини, которую мы даже не видим: безумие здесь является инструментом для трансляции художественного замысла, как и ее сон.

Линч обращается к теме безумия как к форме, в которую можно заключить размышления о человеческой природе и жизни вообще: сумасшествие становится удобной рамкой, чтобы сделать пространство

фильма неудобным, не поддающимся прямому объяснению, нелогичным. Также использование персонажа, который сошел с ума, у Линча используется для того, чтобы продемонстрировать «темную сторону» человеческой личности, что соответствует современным представлениям об усматривании в безумии загадки человеческой природы, как писал Фуко. «Фильмы Линча как будто говорят нам о том, что в сущности представляет собой наша жизнь. Если преодолеть фантазмический экран, который создаёт ложную ауру, мы встаем перед выбором между плохим и худшим, между стерильной и бессильной тусклостью социальной реальности и фантазмической Реальностью самоубийственного насилия»<sup>26</sup> – говорит Славой Жижек. Иррациональность, «странность» мира транслируется через сознание безумца, раскрывая нам нюансы человеческой природы, как их видит режиссер.

---

<sup>26</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». - М.: Издательство «Европа», 2011. С.64.

## Заключение

В первой главе данного исследования кино рассматривается как пространство для концептуализации философских феноменов. Обозреваются кино-теория представителя континентальной философии Жюльена Делёза и психоанализ Жака Лакана и последователей, который является распространенным инструментом для изучения кино. Эта часть исследования необходима, чтобы выделить два способа говорить о кино и философии: в первом случае философия выступает как медиум для трансляции существующих философских теорий, во втором кино выступает как текстовое философское высказывание, а режиссер – как философ.

В термине «безумие» отсутствует медицинская коннотация, что позволяет рассматривать данный феномен вне психиатрического дискурса, более широко, в рамках философского знания, искусства и истории. В процессе развития философской мысли понятие безумия трансформировалось, пройдя путь от источника философского откровения и истины до полного исключения из дискурса. Этот путь в своей работе «История безумия в классическую эпоху» рассмотрел Мишель Фуко, обвиняя главенствующее положение рационализма в западной мысли в отчуждении безумия и рассматривая психическую болезнь как социальный конструкт.

Также нами было рассмотрено, каким образом безумие находит отражение в кинематографе: показаны примеры романтизации и стигматизации психической болезни на экране, а также восприятие безумия не как ментального заболевания, а как способа мышления. В искусстве безумие находит голос в творчестве сюрреалистов. В работе К.

А. Семенюк, которая сравнивает творчество настоящих больных и сюрреалистов, делается вывод, что сюрреализм имеет не психотические, а невротические корни, являясь не голосом безумия, а имитацией такого типа мышления.

При анализе фильмов Дэвида Линча «Малхолланд драйв» и «Шоссе в никуда» мы обнаруживаем безумие на двух уровнях: художественном и сюжетном. Центральной темой обоих фильмов является раскол сознания, схождения главных героев с ума, а также нелинейность повествования и отсутствие в нем логики. Преодоление логоцентрической модели Голливуда становится основной константой в творчестве Дэвида Линча, он обманывает ожидания зрителя с помощью кинематографического медиума и предоставляет альтернативные методы построения повествования. Линч обращается к теме безумия как к форме, в которую можно заключить размышления о человеческой природе и жизни вообще: сумасшествие становится удобной рамкой, чтобы сделать пространство фильма неуютным, не поддающимся прямому объяснению, нелогичным. Иррациональность, «странность» мира транслируется через сознание безумца, раскрывая нам нюансы человеческой природы, как их видит режиссер.

Таким образом, безумие в фильме не обязательно означает его присутствие на экране в буквальном смысле, например посредством показа персонажей, сошедших с ума; оно также может заключаться в следовании за отсутствием желания смысла/знания и объективности. В фильмах Дэвида Линча предпринимается попытка вернуть разговор о безумии в рамки культуры и преодоления логоцентрической модели мышления.

## Список литературы

1. COVID-19 pandemic triggers 25% increase in prevalence of anxiety and depression worldwide // World Health Organisation. URL: [www.who.int/news/item/02-03-2022-covid-19-pandemic-triggers-25-increase-in-prevalence-of-anxiety-and-depression-worldwide](http://www.who.int/news/item/02-03-2022-covid-19-pandemic-triggers-25-increase-in-prevalence-of-anxiety-and-depression-worldwide) (дата обращения: 15.04.2022).
2. Fuery, P., 2004. Madness and cinema: psychoanalysis, spectatorship, and culture. Palgrave Macmillan. 177 p.
3. Nochimson, M., 2005. The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood. University of Texas Press. 272 p.
4. Shortland, M. Screen Memories: Towards a History of Psychiatry and Psychoanalysis in the Movies. // The British Journal for the History of Science, 20(4), Cambridge University Press, 2009. pp. 421-452.
5. Аронсон, О. В. Кино и философия: от текста к образу. Институт Философии РАН, 2018. 109 с.
6. Аронсон, О. В. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. 264 с.
7. Аязбекова Дж. С. Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делёза и Ж. Деррида // Вестник МГУКИ. 2018. №4 (84). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-i-kino-postmodernizma-v-kontekste-tvorchestva-zh-deleza-i-zh-derrida> (дата обращения: 20.05.2022).
8. Бегалинов, А. С. "Педагогика перцепции", или кинофилософия Ж. Делёза // Философия образования. 2013. № 4(49). С. 44-53.
9. Билибенко А. В. Эпистемология болезни Мишеля Фуко: безумие как истина человека // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. №4. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/epistemologiya-bolezni-mishelya-fuko-bezumie-kak-istina-cheloveka> (дата обращения: 20.05.2022).
10. Бланшо, М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю. СПб.: Machina, 2002. 96 с.
  11. Бронников А., Зайцева О. От Локка к Лакану // Философско-литературный журнал «Логос». 2016. №6 (115). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-lokka-k-lakanu> (дата обращения: 20.05.2022).
  12. Брудный А. А., Демильханова А. М. Феномен двойника и «стадия зеркала» // Историческая психология и социология истории. 2009. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-dvoynika-i-stadiya-zerkala> (дата обращения: 20.05.2022).
  13. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Отв. ред. Е. П. Ситковский. Ред. коллегия: Б. М. Кедров и др. М.: Мысль, 1977. 471 с.
  14. Глушнева, Ю. Д. Кинематографическое означающее сквозь призму психоаналитической философии в концепции Кристиана Метца // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 5. 658 с.
  15. Глушнева Ю. Д. Философия кино: сопротивление онтологии // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-kino-soprotivleniya-ontologii> (дата обращения: 15.05.2022)
  16. Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом // Декарт Р. Соч. в двух томах. Т. 2. М., 1994. С. 3-72.
  17. Делёз, Ж. Кино. Ад Маргинем, 2019. 560 с.

18. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. 495 с.
19. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. С. 43-83.
20. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. 166 с.
21. Жижек С. (ред.) 2004. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока), Логос, 336 с.
22. Жижек С. Кукла и карлик: христианство между ересью и бунтом. М., 2009. С. 131.
23. Зброжек, Е. А. Основные философские идеи Славоя Жижека // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2014. № 1. С. 34-41.
24. Карачевцева Л. Н. Разум и безумие в структуре картезианского cogito. Три опыта истолкования «Метафизических размышлений» Рене Декарта // Studia Humanitatis. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razum-i-bezumie-v-strukture-kartezianskogo-cogito-tri-opyta-istolkovaniya-metafizicheskikh-razmyshleniy-rene-dekarta> (дата обращения: 20.05.2022).
25. Корнев В. Гении авторского кино. СПб.; Канон, 2022. 664 с.
26. Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 232 с.
27. Лакан Ж. Семинары. Книга 3: Психозы (1955/1956). М., 2014. 432 с.
28. Мазин В. А. Введение в Лакана. Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. 202 с.
29. Мазин В. А. Лакан в кино. СПб: Сеанс, 2015. 336 с.
30. МакДональд К. Теория фильмов. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 236 с.

31. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., , 2013. 334 с.
32. Наумова Е. И. Cogito и объект а: судьба картезианской парадигмы в XX в. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2009. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sogito-i-obekt-a-sudba-kartezianskoj-paradigmy-v-xx-v> (дата обращения: 20.05.2022).
33. Обидина Ю.С. «Mania» в древнегреческой культуре: эволюция безумия в историческом и религиозно-антропологическом контексте // Вестник Марийского государственного университета. Серия «Исторические науки. Юридические науки». 2018. №4 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mania-v-drevnegrecheskoj-kulture-evolyutsiya-bezumiya-v-istoricheskom-i-religiozno-antropologicheskom-kontekste> (дата обращения: 20.05.2022).
34. Платон. Федр // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1993. 528 с
35. Северцев, В. В. Кино и философия: модусы взаимного отражения // Научный поиск. 2020. № 1(35). С. 47-49.
36. Семенюк Ксения Анатольевна Безумная реальность шизофрении и «Сконструированное безумие» сюрреалистов (к вопросу об интерпретации образов в творчестве душевнобольных) // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2016. №4 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bezumnaya-realnost-shizofrenii-i-skonstruirovannoe-bezumie-surrealistov-k-voprosu-ob-interpretatsii-obrazov-v-tvorchestve> (дата обращения: 20.05.2022).
37. Тузова А.П. Воображаемое, символическое и реальное в кино // Артикульт. 2018. 31(3). С. 45-51.

38. Фрейд З. Недовольство культурой. Фолио, 2013. 224 с.
39. Фрейд З. Тотем и табу. Азбука, 2021. 320 с.
40. Фуко, М., 2010. История безумия в классическую эпоху. АСТ Москва. 704 с.
41. Хренов, Н. А., Хренов А. Н. Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом? // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13. № 3(49). С. 96-114.
42. Эльзесер. Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб: Сеанс, 2021. 440 с.