

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ХАРАКТЕРОВ ЭКРАННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ (на материале телесериала «Твин Пикс»)

Телесериал *Twin Peaks* (далее — TP) вызвал лавину сопутствующей и интерпретирующей литературы. На волне *твинпиксомании* были составлены подробные путеводители* по сериалу и приквелу, справочники по типу «часто задаваемые вопросы» (FAQ)** , электронные энциклопедии*** , появились специализированные форумы**** . В результате сколько-нибудь важные сцены, мотивы и аллюзии буквально обсосаны до косточки. Выявлены параллельные связи между различными эпизодами, изучены сюжетные функции лиц, животных, помещений и предметов, проанализированы диалоги и отдельные реплики. Без преувеличения можно сказать, что TP — это самый изученный из всех существующих на сегодняшний день телесериалов. Поистине благодатный материал для структурного анализа характеров персонажей.

Специфика Вселенной «Твин Пикс»

Художественная Вселенная «Твин Пикс» шире, чем телесериал, и включает четыре «канонических» источника:

- телесериал *Twin Peaks* (TP, 30 серий, 1990–1991);*****
- приквел к TP — художественный фильм Дэвида Линча *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992)***** и сценарий;*****
- книга Дженнифер Линч *The Secret Diary of Laura Palmer* (1990)¹;
- книга Скотта Фроста *The Autobiography of FBI Special Agent Dale Cooper* (1991)².

* Существуют «краткий» путеводитель, написанный Джимом Пеллманом, и «длинный» путеводитель, содержащий описания каждой серии, запись диалогов, положения на шахматной доске, карты и диаграммы красной комнаты, даты и время большинства действий (редактор — Эд Номура).

** Англоязычный ресурс: <http://www.twinpeaks.org/faqtop.htm>. Русский перевод: <http://twinpeaks.cinema.ru/TwinPeaks/faq.htm>.

*** Например, «Пиксепедия»: <http://david-lynch.info/wiki/doku.php>.

**** Например, русскоязычный форум «Красная Комната»: <http://david-lynch.info/forum/index.php>.

***** Мы используем нумерацию серий Линча/Фроста. Первый сезон: «пилот» и еще 7 серий (## 1–7). Второй сезон: 22 серии (## 8–29). «Пилот» и восьмая серия длятся два часа, все остальные серии — один час.

***** В российском прокате «Твин Пикс: Огонь, иди за мной», «Твин Пикс: Сквозь огонь» и другие варианты.

***** Оригинальный текст (англ.): <http://www.lynychnet.com/fwwm/fwwmscript.html>.

Дженнифер Чэмберс Линч (р. 1968) — дочь Дэвида Линча от первого брака с художницей Пэгги Риви*. Скотт Фрост — брат Марка Фроста и сценарист двух серий ТР (# 15 и # 21). Оба автора консультировались у Дэвида Линча и Марка Фроста, а «Тайный дневник Лоры Палмер» даже цитируется в телесериале.

Однако погружение в мир ТР оставляет щемящее чувство неудовлетворенности. Это закономерно. Во-первых, сценарий телесериала — это продукт коллективного творчества, результат наложения самых различных влияний, подходов и представлений о развитии сюжета. Хотя у ТР два отца-основателя (Дэвид Линч и Марк Фрост), но всего в его создании участвовало 8 сценаристов и 13 режиссеров. Как следствие, не существует такой смысловой координатной сетки, с помощью которой можно было бы обоснованным и непротиворечивым образом реконструировать события ТР.

Во-вторых, на развитии сюжета сказались внешние факторы. В частности, под давлением руководителей телеканала ABC сценаристам пришлось отказаться от первоначального соглашения о том, что личность убийцы Лоры Палмер навсегда останется тайной. В результате после #16 ТР утратил динамику, превратился в типичную мыльную оперу.

В заключительной серии Дэвиду Линчу требовалось решить непростую задачу: вернуть телесериалу цельность, глубину и, кроме того, создать завязку для так и не снятого продолжения. Но если спустя два десятилетия ТР по-прежнему вызывает у зрителей неподдельный интерес, то связано это, по-видимому, с тем, что Линч виртуозно справился с поставленной задачей.

Киносемиотика и структурный анализ характеров экранных персонажей

Однако нас интересует не сюжет, а характеры персонажей ТР. И сразу встает вопрос: в чем специфика структурного анализа характеров экранных персонажей по сравнению со структурным анализом литературных персонажей? Для этого выведем общую семиотическую формулу структурного анализа характеров персонажей.

Утверждение, что между планом выражения (Е) и планом содержания (С) существует отношение (R), в символической записи, предложенной Луи Ельслевым выглядит так: ERC³. Ролан Барт показал, что знаковая система ERC может служить планом выражения, или означающим, некоторой второй знаковой системы, что можно записать как (ERC) RC⁴. В нашем случае в качестве плана выражения второй знаковой системы можно рассматривать литературный текст или кинотекст, а в качестве плана содержания второй знаковой системы — совокупность характерологических признаков персонажей.

* Теперь Дженнифер Линч пишет сценарии и снимает остросюжетные фильмы («Елена в ящике», 1993; «Наблюдение», 2008; «Нагин», 2010; «На цепи», 2012).

Поскольку отношение R в данном случае отсылает к различным планам содержания — соответственно, первого и второго уровня, — целесообразно добавить индексы. Получаем для системы характерологических признаков следующую семиотическую формулу: $(E_1 RC_1) RC_2$. Таким образом, система характерологических признаков персонажей является *коннотативной системой* в терминах Ельмслева и Барта, т. е. системой, план выражения которой сам является знаковой системой. Ч.С. Пирс ввел термин «семиозис» для обозначения процесса, в ходе которого знак оказывает когнитивное воздействие на своего интерпретатора⁵. Аналогичный процесс в отношении знаков более высокого уровня можно назвать *метасемиозисом*.

Структурный метод анализа характеров персонажей, по сути, является *метаязыком*, позволяющим описывать системы характерологических признаков, и, таким образом, представляет собой третью знаковую систему. В символической записи Ельмслева и Барта метаязык обозначается как ER (ERC). Подставляя теперь вместо плана содержания метаязыка семиотическое выражение, полученное для системы характерологических признаков, и расставляя индексы уровней, имеем:

$$E_3 R [(E_1 RC_1) RC_2].$$

Это и есть общая семиотическая формула структурного анализа характеров персонажей, справедливая как для литературы, так и для экранного искусства. Главное различие заключается в плане выражения знаковой системы первого уровня (E_1).

Воспользуемся второй трихотомией знаков Пирса, или делением знаков на иконические знаки, индексы и символы⁵. Тогда в случае литературы E_1 есть некоторая последовательность слов естественного языка, т. е. дискретных символов. Эти символы отсылают к индексам второго уровня — характерологическим признакам. Как подчеркивает Барт, индексы отсылают к «более или менее определенному представлению, необходимому для раскрытия сюжетного смысла; таковы характерологические признаки персонажей <...>»⁶.

Индексы второго уровня отсылают к символам метаязыка — характерам. Причем Барт делает важное замечание: «Корреляты индексов всегда располагаются «выше», чем они сами; иногда даже они остаются виртуальными, не входя ни в какую бы то ни было эксплицитную синтагму (“характер” персонажа можно прямо ни разу не назвать, но все время указывать на него) <...>»⁷. Несмотря на трехуровневую иерархию знаков структурный анализ характеров литературных персонажей в теоретическом плане не представляет большой проблемы.

Иначе обстоит дело в экранных искусствах. Кино и телевидение имеют принципиально мультимедийную природу. Здесь E_1 представляют собой сочетания знаков троякой природы: дискретных символов (произносимые слова, титры, субтитры), континуальных иконических знаков (движущееся изображение), континуальных акустических индексов (восклицания, шумы, модуляции голоса, музыкальное сопровождение). Трудности вызывает не континуальность сама по

себе, поскольку сегодня экранные произведения искусства чаще всего проходят оцифровку, т. е. превращаются в дискретные знаковые системы. Проблема заключается в том, что, как правило, знаковые системы, состоящие из иконических знаков, визуальных и акустических индексов, не имеют четкого синтаксиса. Барт пишет: «Разумеется, существуют элементарные знаковые системы с ярко выраженной дискретностью, например дорожный код, где по соображениям безопасности знаки должны быть четко отграничены друг от друга; но уже иконические синтагмы, основанные на более или менее полной аналогии с изображаемыми явлениями, гораздо труднее поддаются членению».

Именно с этим связано мнение, озвученное киноведом М. Б. Ямпольским, согласно которому семиотический проект потерпел крах в экранных искусствах: «Вначале я воспринял постулаты семиотики как своего рода святое писание. <...>. Поскольку мир окружающей нас культуры понимался семиотиками как совокупность различных знаковых систем, так или иначе соотносимых с метасистемой естественного языка, основной задачей исследования казалось описание языка кино, определение его различий и сходств с естественным языком. Было, однако, очевидно, что киноязык не оперирует такими же единицами, как естественный язык, он, например, не имеет значащих единиц, подобных фонемам. Его языковой механизм казался основанным на иных принципах. Но основой этого языка мы все же считали систему значащих оппозиций, которые Леви-Стросс обнаружил, например, в мифологии, также не знавшей элементарного фонематического членения... При этом в киноведении мы исходили из неотрефлексированного положения, что кинематограф оперирует «иконическими знаками». Иконические знаки, как известно, изображают те предметы, к которым отсылают, то есть вовсе не строятся на основе отношений означающего и означаемого (другими словами, как следствие идеи). Само понятие иконического знака было позаимствовано у американского логика Пирса и совершенно не вписывалось в сосюрговскую семиотику. Но все это нас несколько не смущало...

Каково мое отношение к киносемиотике сегодня? В первую очередь, я благодарен судьбе, что она позволила мне хотя бы «с галерки» понаблюдать за работой московско-тартуской школы и свела меня с плеядой великолепных ученых. <...> Несмотря на то что сегодня я ушел далеко от взглядов того времени, я до сих пор не считаю, что достигнутые в ту пору результаты не имеют ценности, другое дело, что они требуют коррекции и подлинно философского фундирования. Семиотика задохнулась от собственного сциентизма и отсутствия философского фундамента.

Сегодня мне представляется важным прежде всего окончательно избавиться от представления, что сущность кино заключается в оперировании знаками, пусть иконическими, и что его следует рассматривать главным образом как особую знаковую систему. <...> Мы никогда не оперируем в нашем сознании иконическими знаками, то есть изображениями, которые даны нам как

указатели на нечто отсутствующее. Конечно, в какие-то моменты мы осознаем, что имеем дело только с изображениями, но это сознание знаковости в обычном режиме восприятия не застигает самих вещей...»⁸.

Ямпольский отметил действительно очень важную проблему, но мы и не настаиваем на том, что кино следует рассматривать главным образом как знаковую систему. Мы вычленяем в экранных искусствах систему специфических индексов второго уровня — характерологических признаков. Эти индексы при некотором навыке не составляет особого труда идентифицировать, хотя это конечно искусство, в котором можно и нужно совершенствоваться. Но это является искусством в том смысле, в каком Майкл Полани называл искусством всякий акт денотации⁹. В этом смысле оперирование любой знаковой системой и умение интерпретировать ее, конечно, основано на «личностном знании».

Но прежде, чем мы займемся структурным анализом характеров главных персонажей Вселенной TP, нам необходимо лучше понять внутренние законы этого художественного мира.

Жанровые особенности и метасемиозис

Анализ художественных произведений обычно начинается с вопросов о теме, главном герое и жанре. Расхожие ответы: телесериал рассказывает о жизни в небольшом американском городке Твин Пикс (штат Вашингтон), о расследовании убийства школьницы Лоры Палмер и последующих событиях, а также о роли потусторонних сил в жизни людей и т. д. Протагонист — это специальный агент ФБР Дэйл Купер.

С жанром сложнее. Система экранных жанров конструируется, как правило, по аналогии с существующими системами литературных жанров. Но не существует общепринятой теории литературных жанров. Употребляются, как минимум, четыре разнородных жанровых логики, что порождает колоссальную путаницу¹⁰. По отношению к TP чаще всего используют выражения: мистический детектив*, психологический триллер, магический реализм.

Ключи к правильному пониманию телесериала, на наш взгляд, были даны Линчем в приквеле, который является творением одного создателя и поэтому лишен недостатков TP. В приквеле главный мотив** — потребление обитателями Черного Вигвама (Black Lodge) гармонбозии (*garmonbozia*). Это некоторая таинственная субстанция, которая в субтитрах расшифровывается как боль и печаль (*pain and sorrow*).

* А еще ближе метафизический реализм с его конструктивными признаками: метафизический саспенс, трансцендентный МакГаффин, непропорциональность причины и следствия, мотива и действия¹².

** Этот термин мы употребляем в том же смысле, что и русские формалисты: мотив — это более не разложимая тематическая единица (самое мелкое дробление тематического материала)¹³.

Наша гипотеза заключается в том, что главный «персонаж» ТР — это не кто, а что. А именно — гармонбозия. Главная тема — процесс производства гармонбозии. Соответственно, наиболее близкий литературный жанр — производственный роман. Мы имеем в виду, конечно, не идеологизированный советский суррогат,* в котором основное внимание уделялось социальным отношениям в процессе производства и направляющей роли коммунистической партии. Чистые образцы жанра — это романы французского писателя Пьера Ампа «Свежая рыба» (1908), «Шампанское» (1909), «Рельсы» (1912) и др., в которых описывается не жизнь людей, занятых трудом, но сам технологический процесс, а роль человека сводится к производственной функции**.

Мир ТР вращается вокруг процессов производства и потребления гармонбозии. Конечные потребители этого продукта — обитатели Черного Вигвама. Они же и производители. Люди представляют собой, по сути, сырье. Производство гармонбозии — это что-то вроде бродильного процесса в чане виноградного сока, только вместо чана — человеческая психика. В этом ракурсе Лора Палмер, Лиланд Палмер, Джози Пэккард и Дэйл Купер представляют собой фабрики по производству гармонбозии. Страдания — это процесс брожения, а смерть — сцеживание гармонбозии, пригодной для конечного потребления.

Как можно заключить из приквела, гармонбозия — это эманация человеческой психики, некая духовно-слизистая субстанция. Соответственно, процесс поглощения ее можно изобразить только символически — например, как выпитывание крови или поедание кукурузного пюре. Крови издревле приписывались мистические функции: отсюда представление о вампирах, которым употребление крови дает сверхчеловеческие способности. Выбор кукурузного пюре также не случаен. Для обитателей Черного Вигвама гармонбозия — это обычная пища, заурядная, как кукурузное пюре для простых американцев***.

Мы уже писали о метасемиозисе. Изображение кукурузного пюре — это иконический знак, отсылающий к кукурузному пюре. А кукурузное пюре — это знак второго уровня, а именно символ в терминологии Пирса, отсылающий к знаку третьего уровня — гармонбозии. Гармонбозия — символ в терминологии Пирса, отсылающий к словосочетанию «боль и печаль». Словосочетание «боль и печаль» — это знак четвертого уровня (опять-таки символ в терминологии Пирса), отсылающий к боли и печали, знакомой каждому по личному опыту. На этом метасемиозис заканчивается.

* Несомненное исключение — произведения Андрея Платонова («Ювенильное море», «Котлован» и др.).

** Впрочем, и производственные романы Пьера Ампа не являются идеологическими нейтральными. Советские критики видели в них идеализацию и апологию капитализма. Во время Второй мировой войны Амп сочувствовал режиму Виши.

*** Мне известно еще только одно произведение, в котором абстрактное понятие имеет метафорический материальный эквивалент, — роман Егора Радова⁴⁴, в котором сущность бытия, жизни и мироздания распространяется в виде кристаллов.

Таким образом, боль и печаль (pain and sorrow) в TP — это четырехуровневая коннотативная система (по Барту), описываемая семиотической формулой: $[[[(E_1 RC_1) RC_2] RC_3] RC_4]$.

Во Вселенной TP нам не удалось обнаружить эксплицированных (т. е. декодированных создателями) коннотативных систем с большим числом уровней. Это указывает на наш взгляд на ключевую роль проблематики боли и печали для этого художественного мира.

Из приквела можно заключить, что гармонбозия поддается только мистическому восприятию и магическому манипулированию. Само слово *garmonbozia*, очевидно, не имеет прямого отношения ни к гормонам (*hormones*), ни к гармонии (*harmony*), ни к амброзии (*ambrosia*), хотя, по-видимому, и вбирает в себя их смысловые оттенки. Как подсказывает Дэвид Линч, прямое отношение гармонбозия имеет к тому, что мы называем болью (*pain*) и печалью (*sorrow*). Строго говоря, перевод не совсем корректен, поскольку русское слово «боль» имеет более широкий смысл, чем английское слово *pain*, и охватывает также душевные страдания. Таким образом, *sorrow* — это тоже боль, только психическая, эмоциональная^{11, 12, 13}. Речь, таким образом, идет о давно известных разновидностях боли — физической и психической. «Разница между чисто физической и эмоциональной болями заключается в том, что первая из них четко локализована и воздействует на ограниченный участок тела, в то время как эмоциональная боль, также проявляющаяся в теле, носит генерализованный, обобщенный характер. Головная боль — это боль, локализованная в голове, зубная боль ограничивается челюстью и прилегающими областями, боль в шее воздействует только на шею. В противоположность этому боль, испытываемая от одиночества, ощущается во всем теле»¹⁴.

Физическая боль вызывает изменения в психике, а психическая боль может соматизироваться (например, при истерии). Различие между двумя разновидностями настолько зыбкое, что повсюду, за исключением узких областей медицины (анестезиология, алгология и т. д.)¹⁵, им можно пренебречь. Часто это даже желательно, как отмечает норвежский исследователь (его даже можно назвать алгософом) А. Ю. Ветлесен: «<...> разделение боли на физическую и психическую приносит на самом деле больше вреда, чем пользы, как для понимания, так и для лечения»¹⁶.

Но «гармонбозия» — это не просто аналог русского слова «боль», обозначающего как физические мучения, так и душевные страдания. Вероятно, *pain* и *sorrow* — это воспринимаемая внешняя сторона боли, а гармонбозия — умопостигаемая внутренняя сущность боли.

Алгофагия в американском городке

Таким образом, обитатели Черного Вигвама питаются человеческой болью. По аналогии с терминами, употребляемыми в биологии (зоофаг, антропофаг,

ихтиофаг, энтомофаг, фитофаг и т. д.), можно сконструировать термин «алгофаг» (<др.-гр. *άλγος* «боль» + *φάγειν* «поедание»). Корень «алг(о)-» встречается довольно часто: алгология, алголагния, альгоменорея, альгин, баралгин, гастралгия, гипералгезия, каузалгия, невралгия, ностальгия, пенталгин и т. д.

Обитатели Черного Вигвама — это существа-алгофаги, которые, подобно вампирам и лярвам в европейской мифологии, занимают более высокое место в пищевой цепочке, чем люди. В отличие от вампиров алгофаги являются бесплотными духовными существами, хотя способны вселяться в различных живых существ (как минимум, в людей и в сов).

Глубже сравнение с лярвами. В европейском оккультизме и демонологии так называют астральных паразитов, питающихся страданием от дурных или неутолимых желаний (страстей). Чем интенсивней разгорается страсть, тем ненасытней становится лярва. Человек полагает, что страсть исходит от него самого, а на самом деле это голод присосавшегося к нему духовного паразита. Когда человек одолевает страсти или умирает, лярва отделяется от породившего ее человека и отправляется искать нового хозяина.

Именно это пытается объяснить персонаж ТР Филипп Жерар (вернее, его субличность — Майк): «Вы понимаете, что такое паразиты? Они поселяются в тех или иных живых существах и кормятся их соками. БОБ неизменно паразитирует на людях. Его пища — страхи и удовольствия. Он их порождение. Я такой же, как БОБ. Когда-то мы были партнерами» (ТР, #13). Аналогично мыслит персонаж Уиндом Эрл: «Эти ночные существа, что таятся у грани наших кошмаров. Мы привлекаем их, когда источаем страх. Для них это хлеб с маслом, идеальный симбиоз. Природа, непогрешимая в своих целях и формах» (ТР, #28).

Правда, в этом смысле можно сказать, что люди — это паразиты по отношению к коровам, молоко и мясо которых они употребляют в пищу. Но люди не проникают в психику коров и управляют ими посредством физического принуждения, а алгофаги способны проникать в психику людей и овладевать ею.

В отличие от лярв обитатели Черного Вигвама — это вполне разумные существа, планирующие и налаживающие эффективное производство. Но, как и лярвы, они приближают смерть *алгодонора*. Это маскирует их подлинные мотивы и вызывает недоумение Лоры Палмер: «Я начинаю становиться тем существом, которым, по словам БОБА, и должна была стать. <...> Ты что, не видишь, что убиваешь меня, БОБ? Ты к этому стремишься?»¹⁷.

Используя марксистскую терминологию, можно сказать, что производство гармонбозии — это экономический базис Вселенной «Твин Пикс», а все остальные сюжетные перипетии — это всего лишь надстройка, маскирующая базис. Мы уже говорили, что главные персонажи ТР — это, по сути, сырье для производства гармонбозии. Конечные потребители — это обитатели Черного Вигвама. Рабочая сила — это... как ни странно, БОБ, практически в одиночку выполняющий всю черную работу. Можно заметить, что он подчиняется многим другим

алгофагам, а те относятся к нему с заметным презрением. Иными словами, в потустороннем мире Черного Вигвама БОБ играет роль пролетариата, а Майк, Карлик (Человек Из Другого Места) и другие составляют привилегированный класс, присваивающий прибавочный продукт.

В первом томе «Капитала» Карл Маркс записал «всеобщую формулу капитализма» в виде $D - T - D'$, где $D' = D + \Delta D$. Здесь D — это первоначально авансированный капитал, а ΔD — некоторое приращение, или избыток первоначальной стоимости, названный Марксом *прибавочной стоимостью*¹⁸.

Алгоэкономика ТР основывается на аналогичной формуле: $G - X - G' = G + \Delta G$. Не сразу понятно, что является промежуточным звеном. Однако нам известно, что необходимым условием производства гармонбозии является вторжение в психику человека (потенциального алгодонора) некоторой сущности по имени БОБ. Подробнее всего этот процесс представлен в «Тайном дневнике», содержащим целые диалоги Лоры Палмер и БОБА.

Вообще говоря, существуют две конкурирующие гипотезы: 1) БОБ — это самостоятельная сущность, приходящая из другого слоя реальности (Черного Вигвама) и вторгающаяся в человеческую психику; 2) БОБ — это автономный фрагмент человеческой психики, отщепившийся от основной личности. Нам с точки зрения характерологии персонажей интересней второе объяснение.

Промежуточная фаза X внешне напоминает клиническую картину расщепления личности с прогрессивным течением. Первоначально это расстройство называли шизофренией [*др.-гр. σχιζω «раскалываю» + φρήν «ум, рассудок»*], что этимологически правильно, однако сегодня соответствующий комплекс симптомов чаще называют *диссоциативным расстройством идентичности или расстройством множественной личности*^{19, 20}, что приводит к значительной путанице. Отличить шизофрению от расстройства множественной личности при диагностике непросто. Путеводной нитью может служить то, что больными шизофренией соответствующие симптомы (голоса, неконтролируемые мысли и желания, провалы в памяти и т. д.) воспринимаются как воздействия извне, а не как проявления той или иной субличности.

В ТР мы видим, что болезнь начинается как шизофрения (БОБ воспринимается как нечто внешнее), но развивается в сторону диссоциативного расстройства идентичности. Границу между состояниями обозначает тяжелый психический кризис, который изображается как проникновение в психику БОБА (с психиатрической точки зрения БОБ присутствует в психике алгодонора с момента заболевания, но после кризиса начинает доминировать). Интересно, что в ТР только у мужчин болезнь переходит во вторую стадию (Лиланд Палмер, Дэйл Купер), а женщины гибнут во время психического кризиса (Лола Палмер, Джози Пэккард). Правда, при такой скудной статистике (всего четыре случая) трудно решить, имеем ли мы дело с закономерностью или случайностью. Двое из заболевших близкие родственники, но, поскольку еще одна

заболевшая — китайка из Гонконга (Джози Пэккард), речь не идет о генетическом заболевании.

Секрет Лоры Палмер

Как мы показали, болезнь в телесериале начинается как шизофрения. Первоначально Лора Палмер воспринимает БОБА как преследующего и насилующего ее человека, но постепенно осознает, что это зло коренится где-то в глубинах ее собственной психики. Этому множество свидетельств в телесериале, но цитировать проще текст, чем киноэпизоды.

«Ничуть не сомневаюсь, что БОБ следит за каждым моим движением. Этот кошмар, зовущийся Мужчиной, сидит высоко, невидимый в лучах солнца, или, может быть, свернувшись в клубок, прячется где-то внизу. Неважно, где он. Важно, что он так и сверлит меня своим взглядом, проникая в самую глубь, распознавая даже малую толику сомнения в моей душе, отмечая самое слабое биением моего сердца <...> Чья-то неведомая воля снова и снова повергает меня на землю в чаще леса»²¹.

«Какая-то часть меня продолжает сомневаться, что он действительно существует, а значит — нечего бояться того, кто стоит сейчас за окном, и незачем опасаться уходить в лес на мое обычное место, и не стоит сопротивляться»²¹.

«Можно было бы вызвать полицию, чтобы они устроили засаду, но ему это стало бы известно, как становится известным все, что происходит в моей голове <...> Он снова проник на страницы моего дневника... Ведь это же совсем не то, что я хотела написать! Я схожу с ума от страха при мысли, что БОБ нашел лазейку, позволяющую ему хозяйничать в моем дневнике, как будто это он вкладывает в мою голову слова за несколько секунд до того, как я записываю их в дневнике в качестве моих собственных»²².

«Я сошла с ума! Ты не существуешь! Все очень просто. А мне надо отправиться к доктору, потому что я страдаю галлюцинациями. <...> БОБА не существует в реальной жизни»²³. Лора заблуждается. БОБ действительно существует, но он отнюдь не другое существо, а отщепившийся фрагмент ее собственной психики.

Дело, конечно, не в самом расщеплении, а в его патологической степени. Строго говоря, все люди обладают зачатками множественной личности. Это было несомненно уже для Фридриха Ницше. «Допущение единого субъекта, пожалуй, не является необходимым; может быть, не менее позволительно принять множественность субъектов, солидарные деятельность и борьба которых лежат в основе нашего мышления и вообще нашего сознания. Некоторого рода аристократия «клеток», в которых заложена власть? <...> Мои гипотезы: Субъект как множественность <...>»²⁴.

Наиболее последовательно этот тезис был развит в аналитической психологии. Карл Густав Юнг полагал, что «любой автономный или хотя бы только от-

носителем автономный комплекс может выступать в качестве личности, то есть оказываться персонифицированным»²⁵. Более того: «Не только бессознательные процессы часто поразительно независимы от переживаний сознания, но и процессы сознания уже обнаруживают явную разрыхленность, а соответственно разорванность. <...> Если случаи *double conscience*, в которых так сомневался Вундт, все-таки имели место в действительности, то такие случаи, когда расщеплению подвергается не вся личность, а от нее отщепляются мелкие фрагменты, много более вероятны, а на практике и чаще встречаются. Речь идет даже об исконном опыте человечества, отражающемся в повсеместно распространенном убеждении, будто в одном индивиду обитает множество душ. Как показывает тот факт, что на первобытной ступени душа ощущается состоящей из множества компонентов, это изначальное состояние соответствует весьма слабой взаимной связности психических процессов, а отнюдь не их полному единству. Да и, кроме того, опыт, накопленный психиатрией, доказывает, что нередко достаточно незначительного воздействия, чтобы расщепить с таким трудом достигнутое в ходе лечения единство сознания и разложить его на изначальные элементы»²⁶.

Главное открытие Юнга состояло в том, что человеческое бессознательно прямо-таки кишит автономными комплексами, или архетипами, которые представляют собой, по сути, зачатки альтернативных личностей (субличностей). Если сознательное начало ослаблено (алкоголизм, наркомания, стресс, болезнь, тяжелая утрата), то они могут стать центрами кристаллизации альтернативных личностей, что выливается в диссоциативное расстройство идентификации. Судя по всему, именно это и происходит с Лорой Палмер в процессе полового созревания.

Наркотики — это катализаторы расщепления, хотя бы уже потому, что расщепляют самоощущение человека на две контрастные половины — блаженство и невыносимое страдание.

Мысли Лоры навязчиво вращаются вокруг боли: она боится ее и неистово жаждет, избегает и повсюду ищет. Мы видим, как усиливается и разжигается этот всепоглощающий интерес: «Меня интересует вот что: может ли боль — не такая, какая бывает, когда у тебя погибает кошка или умирает тетя, но такая, с какой надо жить постоянно, — стать... твоим другом? Тенью или твоим вторым я. Возможно ли это?»²⁷. «Лучше уж эту боль причину себе я сама. Мне известны все наиболее уязвимые места, которые у меня есть. И я сама буду делать себе больно, пока все это ни кончится!!!»²⁸, «Мне требуются действительно острые ощущения, сказала я. У меня их давно не было. Я только и делала, что давала эти ощущения другим»²⁹. «Неужели все они не видят, что меня пожирает боль?»³⁰.

Интересно, что БОБ постоянно упрекает Лору за ее жажду боли, за садомазохистские игры, т. е. выступает как карающее и отчужденное Сверх-Я. Лоре все труднее поддерживать самообман и изобретать самооправдания: «Я не хочу,

чтобы мне причиняли боль. И никогда этого не хотела. Все, чего мне хочется, — это просто играть в игры, где по ходу дела иногда требуется произносить грязные слова. Грязные, но не подлые, как думает БОБ. И если меня наказывают, то наказанием служит секс, а не боль»³¹; «Люблю, чтобы было не совсем, а только почти плохо. Не играть с плохим, а лишь заигрывать. Чтобы око не заполняло тебя»³²; «Вся причина, по которой меня так тянет на эти оргии у Лео, причина, по которой я позволяю ему привязывать меня и даже иногда бить, заключается, кроме странного наслаждения, испытываемого мною, в том, что я чувствую: вот тот мир тьмы, которому я принадлежу»³³.

Можем предположить, что темная сторона психики Лоры отщепляется именно для того, чтобы она могла галлюцинаторно реализовывать свои мазохистские фантазии. Впоследствии, чтобы реализовать их на практике, она проецирует свои мазохистские ожидания на самых brutальных и аморальных мужчин. Интересно, что в «Тайном дневнике» отношения Лоры с Лео Джонсоном выглядят гораздо более теплыми, чем можно заключить из приквела и TP. Лора не просто боится его потерять, но и ревнует к его жене Шелли³⁴.

В роковую ночь Лора проецирует свои фантазии на отца, но Лиланд реализует их не в безобидной игровой форме (как это неоднократно проделывали Лео Джонсон и Жак Рено), а доводит их до логического завершения — убийства. Таким образом, с психиатрической точки зрения Лора Палмер покончила самоубийством, спроводив своего отца-шизофреника на жестокий, но втайне желаемый ею поступок.

В одной из статей мы ввели представление об алгохарактерах и разработали типологию³⁵. Алгохарактер обозначается прибавлением к ядру характера «мазо-» в случае мазохистического уклона (мазоциклоид, мазошизоид, мазоистерик и т.д.), «садо-» в случае садистического уклона (садоциклоид, садошизоид, садоистерик и т.д.), «алго-» в смешанном случае (алгоциклоид, алгошизоид, алгоистерик и т.д.). Нами показано, что в романе «Венера в мехах» Леопольд фон Захер-Мазох дал клинически точное описание трех алгохарактеров: Северин — мазошизоид, Ванда — алгоциклоид, Грек — садошизоид.

А как быть с Лорой Палмер? Строго говоря, у шизофреников нет характера. Психиатр П. В. Волков поясняет: «Также при шизофреническом процессе наблюдается переслаивание «характера»: какие-то характерные особенности человека исчезают, и на их место приходят совершенно новые, дотоле человеку несвойственные. Например, у спокойного, уверенного человека появляются «полосы» тревожных сомнений, эти полосы сгущаются, и постепенно он становится настолько тревожным, мелочным, обидчивым и педантичным, как если бы стал другим человеком.

Вследствие болезненного переслаивания «характера» ядро его становится мозаичным. Шизофренический человек в разное время может быть совершен-

но разным: с утра, предположим, он — «шизоид», днем — «истерик», вечером — «эпилептоид», и весь день наблюдает за собой как психастеник. Каким он будет завтра — он и сам, к своему ужасу и растерянности, не знает»³⁶.

Лора Палмер шизофреничка с мазохистским комплексом. Для подобных комбинаций мы предлагаем общее название *алгошизофрения*. Таким образом, открывается новая перспектива. Леопольд фон Захер-Мазох сделал предметом художественного исследования алгохарактеры — сильно акцентуированные характеры (на грани психопатии). А Дэвиду Линчу и Марку Фросту принадлежит аналогичная заслуга в области *алгопсихозов*.

Видения агента Купера

Дэйл Купер не имеет навязчивых представлений, связанных с болью. Поэтому его болезнь менее интересна, чем у Лоры Палмер, — это обычная шизофрения. Продуктивная симптоматика: истинные и ложные галлюцинации (псевдогаллюцинации)³⁷. Еще в юности при очень незначительных поводах он впадает паранойяльный бред с истинными галлюцинациями. Не мог вспомнить, как съел арбуз после 44-часового голодания³⁸ (органическая амнезия). В юности просыпается в руке с неизвестно как оказавшимся там золотым колечком покойной матери³⁹ (наиболее вероятная интерпретация — психогенная амнезия, т. е. Купер достал его из ящика письменного стола, но забыл об этом). Истинные галлюцинации: «На улице, прямо напротив общежития, стоит какой-то очень странный человек... стоит и смотрит на мои окна... Он выкрашен в синий цвет. Не понимаю, что ему от меня нужно <...> Вчера ночью я опять видел в окне синего человека»⁴⁰.

Псевдогаллюцинациями с психиатрической точки зрения является серия встреч с Великаном (всего их пять: две в серии # 8, по одной в сериях # 14, # 16, # 21). Как правило, они происходят в субъективном пространстве и не воспринимаются никем из других персонажей. При этом тело Купера остается в поле восприятия других людей. Шестая встреча с Великаном происходит во время пребывания в Красной Комнате, которое также можно считать псевдогаллюцинацией. Но на этот раз тело Купера не воспринимается внешними наблюдателями — Гарри Труменом и Энди Бренноном. Этот сюжетный элемент не удается объяснить в рамках современной естественнонаучной парадигмы.

До развития болезни в характере Купера присутствовали два ярко и сильно выраженных радикала — шизоидный и анакастический*, т. е., согласно типологии характеров, разработанной В. П. Рудневым и автором данных строк, был шизоананкастом⁴¹.

* Купер подсчитывает трещины на тротуаре, звезды, другие предметы, скрупулезно записывает на диктофон свои мысли, составляет нелепые перечни, суеверен, одолевает тяжелыми предчувствиями, имеет «самый вычищенный пистолет».

Можно предположить, что обитатели Черного Вигвама неспроста заинтересовались возлюбленной Купера — Энни Блэкберн. Энни — латентно расщепленная личность, как можно заключить из восхитительного диалога в лодке: «ЭННИ. Я жила в собственном мире.

КУПЕР. Это неплохое место.

ЭННИ. Там бывают странные соседи» (# 26).

Заключение

Наш подход, конечно, не объясняет всех загадок ТР, но огромный эвристический потенциал налицо. Мы узнали об алгофагах — отщепившихся фрагментах человеческой психики с зачатками личности (БОБ, Карлик, Великан), ведущих паразитическое существование. Алгофаги подпитываются неизвестным гормоном (гармонбозией), синтезирующимся при переживании физической или психической боли. По мере прогрессирования болезни алгофаги начинают овладевать сознанием человека и подавлять его основную личность. Таким образом, Вселенная ТР — это художественный мир, в котором значительная часть персонажей (обитатели Черного Вигвама) являются... частями психики других персонажей, т. е. субперсонажами!

Резюмируем, чем нас так привлекает ТР. Почему миллионы человек во всем мире до сих пор пытаются проникнуть в тайны вымышленного американского городка?

1. ТР — это художественный мир, в котором наряду и вперемежку с персонажами действуют субперсонажи, т. е. субличности отдельных персонажей. Таким образом, мы видим расщепленную психику изнутри.

2. Лора Палмер — это, возможно, самый первый и, уж несомненно, самый яркий и обаятельный образ алгошизофренички в мировой культуре.

Возможно, что... мы все немного алгодоноры и алгофаги. И в этом смысле ТР подобен свитку, съеденному Иезекиилем. Написано на том свитке было: «плач, и стон, и горе» (Иез. 2:10), но в устах он оказался сладок, как мед (Иез. 3:3).

¹ Линч Дж. Тайный дневник Лоры Палмер // Линч Дж., Фрост С. Твин Пикс. — М.: Вагриус; Ростов н/Д: Гермес, 1993

² Фрост С. Воспоминания специального агента ФБР Дэйла Купера // Линч Дж., Фрост С. — М.: Вагриус; Ростов н/Д: Гермес, 1993.

³ Барт Р. Основы семиологии // Барт Р. Нулевая степень письма. — М., 2008. С. 308.

⁴ Там же. С. 341.

⁵ Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*, vols. 1–8. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press., 1931–1958.

⁶ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Барт Р. Нулевая степень письма. — М., 2008. С. 366.

⁷ Там же.

⁸ Ямпольский М. Б. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004.

⁹ Полани М. Личностное знание: На пути к посткритической философии. — М.: Прогресс, 1985. С. 156.

¹⁰ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? — М.: Едиториал УРСС, 2010.

¹¹ Бойко М. Е. Царство Алгоса // «НГ-Ex libris», 28 апреля 2011;

¹² Бойко М. Е. Шизосемиотика и реальность // «НГ-Ex libris», 2 июня 2011;

¹³ Бойко М. Е. Импульсы из алгосферы // «НГ-Ex libris», 5 июля 2012.

¹⁴ Лоуэн А. Радость. — Минск: Попурри, 2009. С. 140.

¹⁵ Кассиль Н. Г. Наука о боли. 2-е изд. — М.: Наука, 1975; 17. Боль: Руководство для студентов и врачей / Под ред. Н. Н. Ярхо. М.: МЕДпресс-информ, 2010.

¹⁶ Ветлесен А. Ю. Философия боли. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 46.

¹⁷ См. п. 1. С. 119.

¹⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 23. — М.: Издательство политической литературы, 1960. С. 161, 166.

¹⁹ Киз Д. Множественные умы Билли Миллигана. — М.: Эксмо, Домино, 2004.

²⁰ Патнем Ф. В. Диагностика и лечение расстройства множественной личности. — М.: Когито-Центр, 2003.

²¹ См. п. 1. С. 94.

²² Там же. С. 114.

²³ Там же. С. 176.

²⁴ Ницше Ф. Воля к власти. — М., 2005. С. 286.

²⁴ Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. — М., 2010. С. 224.

²⁶ Юнг К. Г. Теоретические рассуждения о сущности психического, § 365 // Юнг К. Г. Об энергетике души. — М., 2010. С. 200-201.

²⁷ См. п. 1. С. 46.

²⁸ Там же. С. 64.

²⁹ Там же. С. 139.

³⁰ Там же. С. 239.

³¹ Там же. С. 111.

³² Там же. С. 159.

³³ Там же. С. 154.

³⁴ Там же. С. 168.

³⁵ Бойко М. Е. Метод структурного анализа характеров литературных персонажей: Апробация и первые итоги // Культура и искусство, № 1 (7), 2012

³⁶ Волков П. В. Разнообразие человеческих миров: Руководство по профилактике душевных расстройств. — М., 2000.

³⁷ Кандинский В. Х. О псевдогаллюцинациях. — Н. Новгород, 2001.

³⁸ См. п. 2. С. 330-331.

³⁹ Там же. С. 294.

⁴⁰ Гиляровский В. А. Учение о галлюцинациях. 3-е изд. — М., 2011.

⁴¹ Бойко М. Е., Руднев В. П. Реализм и характер // «Знание. Понимание. Умение», № 3, 2011.

⁴² Бойко М. Е. Мастер ключей (Мамлеев и мамлеевщина) // Вопросы литературы, № 4, 2009.

⁴³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. С. 182.

⁴⁴ Радов Е. Суть. — М., 2003