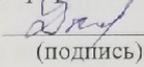


МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

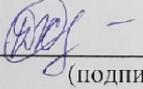
Факультет романо-германской филологии  
Кафедра теории и практики перевода

Допустить к защите  
Заведующий кафедрой,  
д-р филол. наук, профессор  
 А.Н. Дармодехина  
(подпись)

\_\_\_\_\_ 2019 г.

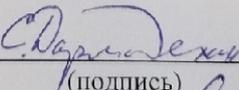
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(ДИПЛОМНАЯ РАБОТА)

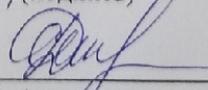
ФОНОВЫЕ ЗНАНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
БИОГРАФИИ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

Работу выполнил  \_\_\_\_\_ Д.Н. Хачатуров  
(подпись)

Специальность \_\_\_\_\_ 45.05.01 Перевод и переводоведение \_\_\_\_\_  
(код, наименование)

Специализация Лингвистическое обеспечение межгосударственных отношений

Научный руководитель  
канд. экон. наук, доцент  \_\_\_\_\_ С.В. Дармодехин  
(подпись)

Нормоконтролер  
ст. преподаватель  \_\_\_\_\_ Д.Ю. Сизонова  
(подпись)

Краснодар  
2019

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Фоновые знания, реалии, имплицитная информация.....	6
1.1 Общее определение понятий «фоновые знания» и «фоновая информация» в рамках переводческого дискурса.....	6
1.2 Определение понятий «реалия» и «имплицитная информация». Перевод реалий и экспликация информации .....	10
2 Трудности перевода фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark”.....	20
2.1 Жанрово-стилистическая характеристика исследуемого текста.....	20
2.2 Анализ переводческих приемов, использованных при переводе исследуемого текста .....	26
Заключение.....	38
Список использованных источников.....	41
Приложение А Оригинал фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark” (G. Olson).....	44
Приложение Б Перевод фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark” (G. Olson).....	72

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена вопросу роли фоновых знаний при переводе текста художественной биографии с английского языка на русский. Актуальность темы данной работы связана с возрастающей важностью информации в современном постиндустриальном обществе. Представители различных специальностей для максимально эффективного выполнения своей профессиональной деятельности должны обладать знаниями не только исключительно из сферы своей компетенции. Для переводчика же особенно важно иметь широкий кругозор и быть в достаточной мере эрудированным. В данной работе на конкретных примерах рассматривается значение экстралингвистических (неязыковых) факторов при переводе.

Материалом исследования настоящей выпускной квалификационной работы является фрагмент оригинального текста книги «Дэвид Линч: Прекрасная Тьма» (“David Lynch: Beautiful Dark”) (приложение А) и его перевод на русский язык, выполненный автором работы (приложение Б). Рассматриваемая книга написана работником художественного музея Сиэтла Греггом Олсоном (Greg Olson), на счету которого несколько киноведческих публикаций в периодических изданиях, в том числе в главном специализированном американском журнале о кино Film Comment. Произведение представляет собой биографию известного американского режиссера (а также художника, музыканта и актера), крупнейшего представителя современного независимого кинематографа Дэвида Линча. Автор, рассказывая о жизни и творчестве Дэвида Линча, также в некоторой степени описывает историю и культуру США XX века, чем обуславливается значительное количество американских реалий в тексте произведения. Содержание книги охватывает период с 1946 года (год рождения Дэвида Линча) по 2007 год и поделено на 12 глав, каждой из которых соответствует определенный отрезок времени. Фрагмент, вошедший в материал

исследования настоящей выпускной квалификационной работы, является отрывком первой главы книги Грега Олсона, озаглавленной «Ужасное чудесное начало» (“Fearfully and Wonderfully Made”). Данная глава повествует о детстве, отрочестве и юности Дэвида Линча (период с 1946 года по 1970 год), в ней автор рассказывает о первых потрясениях в жизни будущего режиссера, которые впоследствии в той или иной мере на него повлияют, о его первых творческих экспериментах и успехах. Также Грег Олсон описывает дом, семью и друзей Дэвида Линча, объясняет, какую роль они сыграли в формировании личности режиссера.

Целью настоящей выпускной квалификационной работы является исследование роли фоновых знаний при переводе текста художественной биографии с английского языка на русский, их влияния на выбор переводческих приемов.

Поставленная в данной работе цель предполагает ориентацию на решение следующих задач:

- рассмотреть определения понятий «фоновые знания» и «фоновая информация» и сопоставить их,
- рассмотреть определения понятий «реалия» и «имплицитная информация»,
- изучить способы перевода реалий и экспликации имплицитной информации,
- выявить основные жанровые и стилевые особенности исследуемого текста с целью определить его прагматическую функцию,
- провести анализ исследуемого текста на предмет использования различных переводческих приемов, в том числе при переводе реалий и экспликации имплицитной информации,
- определить влияние фоновых знаний на выбор тех или иных переводческих приемов.

Объектом исследования настоящей выпускной квалификационной работы являются фоновые знания, связанные с содержанием

рассматриваемого текста, и их влияние на выбор приемов в процессе перевода данного текста.

Следовательно, предметом исследования работы являются переводческие приемы, примененные при переводе оригинального текста, выбор которых в той или иной степени был продиктован связанными с текстом фоновыми знаниями.

Теоретической базой настоящей выпускной квалификационной работы послужили труды признанных ученых (например, В.С. Виноградова, М.М. Бахтина, Л.С. Бархударова и других), а также различные научные публикации и электронные источники.

## **1 Фоновые знания, реалии, имплицитная информация**

### **1.1 Общее определение понятий «фоновые знания» и «фоновая информация» в рамках переводческого дискурса**

Чтобы подойти к определению понятий «фоновые знания» и «фоновая информация» в рамках переводческого дискурса, следует сначала установить сущность самого процесса перевода и его цели.

Л.С. Бархударов пишет, что перевод – это «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» (Бархударов, Л. С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. С. 11). В процессе перевода неизбежны потери, то есть часть изначально выражаемых значений при преобразовании текста из одного языка в другой теряется. Всего Л.С. Бархударов выделяет три типа значений: референциальные, прагматические и внутрилингвистические. Последние в меньшей степени поддаются передаче в процессе перевода. Данные значения существуют непосредственно внутри системы одного конкретного языка. При переводе внутрилингвистические значения исходного языка (ИЯ) исчезают и заменяются соответствующими, но не аналогичными внутрилингвистическими значениями языка перевода (ПЯ). Наиболее «сохраняемыми» в процессе преобразования текста из одного языка в другой оказываются референциальные значения – отношения между знаком и его референтом (обозначающим и обозначаемом). Передать в процессе перевода прагматические значения – по Л.С. Бархударову, субъективные отношения между знаком и коммуникантами, его использующими или к нему обращающимися, – сложнее, чем референциальные (Бархударов, Л. С. Язык и перевод. С. 65 – 68).

Именно прагматическим значениям уделяет особое внимание в своих работах В.Н. Комиссаров, оперируя термином «прагматический аспект

(прагматический потенциал) текста», под которым понимает способность текста оказывать на получателя информации тот или иной коммуникативный эффект, закладываемый адресантом (но не всегда зависящий от него в полной мере); то есть осуществлять прагматическое воздействие. В.Н. Комиссаров считает реализацию прагматического воздействия на получателя информации важнейшей частью любой коммуникации, в том числе межъязыковой. Переводчик, выступая посредником между сторонами коммуникативного акта, должен в процессе своей профессиональной деятельности постараться сохранить максимум прагматических значений, заложенных в оригинальный текст (Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990).

Таким образом, в процессе преобразования текста переводчик, выступая промежуточным получателем информации, считывает внутрилингвистические значения языковых единиц, не пытаясь сохранить их при переводе, и получает сведения о референциальных и прагматических значениях. И именно эти значения он пытается передать итоговому реципиенту, используя единицы ПЯ (которые получают уже новые внутрилингвистические значения).

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать следующие тезисы: для извлечения референциальной и прагматической информации переводчик должен обладать долей тех же знаний, что и адресант, а при последующей передаче – учитывать знания реципиента; для успешного выполнения своей профессиональной деятельности (достижения основной прагматической цели перевода) переводчик должен не только в равной степени хорошо знать исходный язык и язык перевода, но и располагать определенным количеством экстралингвистической, то есть неязыковой, информации. Л.С. Бархударов утверждает, что даже самый «точный» перевод не достигнет цели, если он останется непонятным для реципиента (Бархударов, Л. С. Язык и перевод. С. 125).

Достижение взаимопонимания между коммуникантами обеспечивают те знания, которые являются для них общими. Именно общие знания участников коммуникативного акта Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров называют фоновыми знаниями. Если коммуникативный является межъязыковым, во внимание принимаются и знания переводчика, выступающего посредником (Верещагин, Е. М. Язык и культура. М.: Индрик, 2005).

Можно изучить другие определения понятия «фоновые знания». Например, специалисты по межкультурным коммуникациям В. Гудикунст и Й. Ким под фоновыми знаниями понимают все наши знания о мире. Можно заметить, что данное определение является более общим, чем вышеуказанное, не противоречит ему, а включает его в себя (Gudykunst, W. B. Communication with strangers: an approach to intercultural communication. N.Y.: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 2002).

С.Г. Тер-Минасова использует синонимично понятию «фоновые знания» понятие «вертикальный контекст» (под которым следует понимать экстралингвистический контекст) и указывает на существование ряда других синонимичных терминов, означающих так называемую картину мира, окружающего носителей конкретного языка. Изучение этого «мира» носителей языка дает представление о дополнительных смыслах, различных коннотациях (сопутствующих значениях) единиц рассматриваемого языка (Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово/Slovo, 2000. С. 30).

В.С. Виноградов, основываясь на определении Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, а также других авторов, выделяет три вида фоновых знаний: общечеловеческие, региональные и страноведческие фоновые знания, – и добавляет в эту классификацию социально-групповые фоновые знания (Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. С. 34).

Из вышеперечисленных видов фоновых знаний научный интерес для переводоведения представляют в первую очередь страноведческие. Страноведческие фоновые знания – это объем информации, которым располагают все (или подавляющее большинство) члены определенной этнической или лингвистической группы. Следовательно, данные знания являются частью массовой культуры конкретной общности. Их можно условно разделить на современные и являющиеся частью культурного наследия. При межъязыковом коммуникативном акте наиболее вероятно несовпадение именно страноведческих фоновых знаний адресанта и реципиента: коммуниканты, пользующиеся разными языками, скорее всего, относятся к разным культурам (Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). С. 35).

В.С. Виноградов, наряду с термином «фоновые знания», выделяет термин «фоновая информация» и разграничивает их, считая второй более конкретным. По В.С. Виноградову, фоновая информация – это «социокультурные сведения, характерные лишь для определенной нации или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной общности». Это не какие-либо абстрактные знания (которые, по В.С. Виноградову, тоже можно отнести к фоновым знаниям), а лишь сведения, отраженные в единицах национального языка (Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). С. 36).

Словарь социолингвистических терминов дает следующее определение понятия «фоновые знания»: «Обоюдное знание участниками коммуникативного акта реалий материальной жизни, ситуативных и коннотативных реалий, стоящих за обозначающими их языковыми знаками, необходимое для адекватной и полной интерпретации порождаемых высказываний» (Словарь социолингвистических терминов. М.: 2006. С. 234). Можно заметить, что в рамках переводческого дискурса и конкретно в данной работе на основании данного определения под словосочетанием «фоновые

знания» подразумевается именно та часть знаний, которая непосредственно принимается во внимание при вербальном коммуникативном акте и, следовательно, находит (или может найти) выражение в языке. Данное определение совпадает, по сути, с вышеуказанным определением понятия «фоновая информация», поэтому в данной работе понятия «фоновые знания» и «фоновая информация» будут использоваться синонимично.

Исходя из всего вышесказанного, можно принять вышеприведенное словарное определение как наиболее конкретное и емкое в рамках лингвистического и переводческого дискурса, не противоречащее указанным ранее, и основываться на нем при дальнейшем описании фоновых знаний (фоновой информации), а также связанных явлений и понятий в данной работе.

## **1.2 Определение понятий «реалия» и «имплицитная информация».**

### **Перевод реалий и экспликация информации**

С понятием «фоновые знания» («фоновая информация») тесно связаны понятия «реалия» (уже упоминаемое выше) и «имплицитная информация».

По Л.С. Бархударову, реалии – это слова, встречающиеся в одном языке и обозначающие предметы, явления и ситуации, которые не встречаются в практическом опыте людей, говорящих на другом языке. Реалии относятся к так называемой безэквивалентной лексике – лексическим единицам одного языка, не имеющим соответствий в словарном составе другого языка (Бархударов, Л. С. Язык и перевод. С. 95).

Следует сразу же заметить, что некоторые лингвисты причисляют к реалиям не только отдельные слова, но и словосочетания или даже целые фразы. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров считают, что реалиями могут быть так называемые номинативные словосочетания, то есть словосочетания, семантически равные отдельным словам и, следовательно, являющиеся лексическими единицами (Верещагин, Е. М. Язык и культура. 2005). В общем

и целом, когда говорят о реалиях как о словах, подразумеваются реалии как лексические единицы. Постоянное уточнение являлось бы излишним.

Также стоит отметить, что слово «реалия» обозначает не только лексические единицы, относящиеся к безэквивалентной лексике, как указано выше, но и сами предметы, явления и ситуации, встречающиеся в одной социокультурной среде и неизвестные представителям другой, то есть референты этих единиц. Однако, как считают С. Влахов и С. Флорин, в переводоведческой науке достаточно закрепилось использование слова «реалия» именно в первом из вышеуказанных значений, в значении «реалия-слово»; постоянное пояснение значения при использовании данного понятия в рамках лингвистического и переводческого дискурса было бы излишним (Влахов, С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. С. 10). В значении «реалия-слово» понятие «реалия» будет использоваться и в данной выпускной квалификационной работе.

Реалии не следует путать с терминами, несмотря на схожесть понятий. Главное различие между ними заключается в том, что термины обычно относятся к тем немногим единицам, которые, как можно наблюдать в процессе перевода, имеют полные эквиваленты в ПЯ. Реалии же (то, что обозначают слова-реалии) знакомы большинству представителей той социокультурной среды, в языке которой они существуют, однако для представителей другой общности, как отмечает В.П. Берков, данные слова будут чуждыми (то есть безэквивалентными) (Берков, В. П. Вопросы двуязычной лексикографии (словник). Л.: Издательство Ленинградского университета, 1973).

В.С. Виноградов отмечает связь реалий и фоновой информации в языке. По его мнению, в первую очередь именно в реалиях отражаются лингвистически характерные черты социокультурного уклада какой-либо национальной общности, составляя фоновую информацию, передающую сведения о явлениях материальной и духовной культуры. Также В.С. Виноградов проводит классификацию реалий, выделяя бытовые реалии,

этнографические и мифологические реалии, реалии мира природы, реалии государственно-административного устройства, реалии общественной жизни, ономастические реалии и ассоциативные реалии. (Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). С. 104 – 116).

Проблема перевода безэквивалентной лексики в общем и реалий в частности является одной из значимых в переводоведческой науке. Согласно С. Влахову и С. Флорину, ее сложность заключается, во-первых, в том, что реалии одного языка практически априори не имеют эквивалентов в другом языке (из-за отсутствия соответствующего референта), во-вторых, в необходимости передать при переводе также и коннотативное значение, которыми обладают реалии (как и многие другие слова). Лингвисты при этом отмечают, что некоторые реалии стали интернациональными, знакомыми представителями различных социокультурных групп. Перевод таких реалий обычно не вызывает много трудностей, однако переводчику следует быть внимательным, проверять наличие рассматриваемой реалии в ПЯ и обращать внимание в том числе и на ее коннотативное значение (Влахов, С. Непереводимое в переводе. 1980.).

Подходы к решению обозначенной выше проблемы достаточно похожи между собой. Решение логично сводят к использованию тех или иных переводческих приемов; количество и сущность же этих приемов разные ученые-лингвисты определяют по-разному (хотя часто обозначаются одни и те же приемы). Можно рассмотреть несколько конкретных подходов.

По мнению Л.С. Бархударова, безэквивалентная лексика может быть передана с помощью таких переводческих приемов, как переводческая транслитерация и транскрипция, калькирование, описательный перевод, приближенный перевод и трансформационный перевод, то есть перевод с использованием переводческих трансформаций. Л.С. Бархударов подразделяет все переводческие трансформации на четыре основные группы: перестановки, замены, опущения и добавления. (Бархударов, Л. С. Язык и перевод. С. 97 – 103).

А.В. Федоров выделяет четыре способа решения проблемы перевода слов-реалий (безэквивалентной лексики). По его мнению, при переводе подобных слов можно прибегнуть к полной или частичной транслитерации (транскрипции), описательному переводу, уподобляющему переводу (использованию единиц ПЯ со значением сходным, но не тождественным значению слова-реалии в ИЯ) и к гипонимическому или обобщенно-приблизительному переводу (когда единицы ИЯ, обозначающие видовые понятия, передаются в ПЯ единицами, обозначающими родовые понятия) (Федоров, А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Для институтов и факультетов иностр. Языков. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002).

С. Влахов и С. Флорин выделяют всего два основных приема передачи реалий при переводе: транскрипция и непосредственно перевод. В рамках второго приема выделяется несколько отдельных подприемов: введение неологизма, приблизительный перевод и контекстуальный перевод. К неологизмам в данном случае относятся так называемые кальки (слова, полученные в результате буквального перевода слова или словосочетания), полукальки (частичные заимствования из другого языка), семантические неологизмы (слова, созданные переводчиком для передачи смысла реалии в данном конкретном случае), а также адаптированные реалии, то есть слова, которым придается облик слов ПЯ (данный прием называется освоением). Приблизительный перевод может основываться на принципах родовидового либо функционального соответствия или же осуществляться описательно. Контекстуальный перевод часто характеризуется так называемым нулевым переводом – у отдельного переводимого слова отсутствует соответствие, его смысле передается с помощью подходящей трансформации контекста (Влахов, С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. С. 87 – 89).

Следует отметить, что ввиду специфики характера реалий переводчику в некоторых случаях приходится комбинировать различные переводческие

приемы с написанием пояснений в форме примечаний или комментариев, которые могут быть представлены с помощью сносок. Так осуществляется экспликация информации, заложенной в реалию, которую не удалось передать с помощью переводческих приемов (об этом речь пойдет ниже).

Можно увидеть, что описанные выше наборы приемов для перевода реалий схожи друг с другом. Во всех из них встречаются одинаковые приемы (например, транскрипция и транслитерация). Некоторые приемы из одного набора являются, по сути, тождественными приемам из другого набора, но лингвисты дают им разное название (например, генерализация у Л.С. Бархударова, гипонимический перевод у А.В. Федорова). При анализе текста изучаемого материала (перевода фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark” («Дэвид Линч: Прекрасная Тьма»)) будет использоваться в первую очередь классификация Л.С. Бархударова, как достаточно подробная и распространенная.

Можно рассмотреть пример перевода реалии в тексте изучаемого материала.

Ср.:

When he accepted the 1990 Cannes Film Festival’s highest honor, the Palme d’Or, for his flaming sex-and-violence road trip Wild at Heart, his biographical statement simply said: “Born in Missoula, Montana; Eagle Scout.”

Когда на Каннском кинофестивале 1990 года ему вручали главный приз, Золотую пальмовую ветвь, за его яркий, полный секса и насилия роуд-муви «Дикие сердцем», о своей биографии он сказал лишь: «Родился в Мизуле, штат Монтана; скаут-орел».

Словосочетание-реалия “eagle scout” было переведено одним составным словом с помощью частичного калькирования с перестановкой исходных частей местами (чтобы видовое понятие следовало за родовым). Выбор данного способа передачи реалии аргументирован тем, что обе части словосочетания по отдельности легко поддаются переводу (английское слово “eagle” имеет эквивалент «орел» в русском языке, а слово «скаут», само по

себе являющееся, по сути, реалией, стало интернациональным и знакомым в том числе и русскоязычным читателям; в русском языке оно традиционно передается транскрипцией), а полученное слово благозвучно. Но его смысл остается понятен все же не в полной мере. Поэтому данный перевод сопровождается сноской: «Высший ранг в американской организации бойскаутов» (Malone, M. S. *Four Percent: The Story of Uncommon Youth in a Century of American Life*. Dallas: WindRush Publishers, 2012). С помощью других приемов, вероятно, можно было бы осуществить понятный русскоязычному читателю перевод без использования сноски, однако пришлось бы либо прибегнуть к генерализации крайне высокой степени, либо многословно передавать смысл реалии, применяя подробный описательный или контекстуальный перевод непосредственно в соответствующем отрывке текста. Сноска же в комбинации с частичным калькированием позволяет осуществить перевод максимально емко и благозвучно и в то же время сделать реалию понятной для русскоязычного читателя.

Понятие импликации, используемое в рамках лингвистического дискурса, заимствовано из логики и основывается на некоей причинно-следственной связи, один из элементов которой не выражен, а только подразумевается. А.Д. Швейцер определяет импликацию как тенденцию к подразумеванию семантических компонентов. Данное понятие используется антонимично понятию «экспликация», обозначающему тенденцию к открытому вербальному выражению семантических элементов (Швейцер, А. Д. *Перевод и лингвистика. (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод)*. М.: Воениздат, 1973).

И.Р. Гальперин отмечает синонимичность понятий «импликация», «подтекст» и «пресуппозиция» в рамках теории перевода и теории текста. По И.Р. Гальперину, импликация предполагает, что подразумеваемое может быть опущено (не выражено вербально), поскольку и так известно коммуникантам (Гальперин, И. Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. М.: Наука, 1981).

Эксплицитная информация – это информация, непосредственно выраженная вербальными средствами. Имплиcitная же информация, исходя из вышесказанного, может быть определена в рамках лингвистического дискурса как сведения, не выражаемые напрямую вербальными средствами, но тесно связанные с ними и выводимые из них участниками коммуникативного акта. Имплиcitная информация выводится из эксплицитного содержания языковой единицы при его взаимодействии со знаниями реципиента, в том числе с информацией, которую данный реципиент получает из экстралингвистического контекста, ситуации общения (Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. М.: Просвещение, 1988).

При рассмотрении явления имплиcitности в рамках переводческого дискурса следует учитывать не только исключительно языковые факторы. «Подразумеваемое» известно коммуниканту как часть его фоновых знаний. Как было указано ранее, при межъязыковом коммуникативном акте высока вероятность несовпадения фоновых знаний участников. Следовательно, имплиcitная информация может быть утеряна ввиду отсутствия у реципиента экстралингвистических данных, необходимых для ее выведения из эксплицитных сведений. Таким образом, для наиболее полного выполнения основной прагматической задачи перевода переводчик в ходе своей профессиональной деятельности должен не только адекватно интерпретировать все языковые единицы, выраженные вербально, но и в случае необходимости эксплицировать, то есть вербализировать, имплиcitную (фоновую) информацию.

Стоит обратить внимание на связь реалий и имплиcitной информации. Как уже отмечалось, реалии обозначают вещи, явления и ситуации, встречающиеся лишь в среде, в которой используется рассматриваемый язык. Следовательно, сведения об этих референтах реалий относятся к фоновым знаниям представителям этой среды, но не относятся к фоновым знаниям представителей среды другого языка, то есть являются имплиcitной

информацией, для передачи которой при переводе необходима экспликация. Можно сделать вывод, что перевод реалий – это практически всегда, по сути, экспликация фоновых знаний (однако экспликация фоновых знаний – это не всегда перевод реалий).

На основании вышесказанного можно заключить, что эксплицирование фоновой информации в процессе перевода в некоторых случаях (когда необходимо передать реалию) априорно с помощью приемов, описанных выше при рассмотрении проблемы перевода реалий. Следует обратиться к случаям, когда речь идет не о переводе реалий. В.Н. Комиссаров понимает под эксплицированием имплицитной информации введение в текст перевода определенных дополнений и пояснений (которые позволяют реципиентам среды ПЯ понять смысл, заложенный в понятные представителям среды ИЯ имплицитные сведения) (Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. С. 257). Основываясь, например, на классификации Л.С. Бархударова, под введением дополнений и пояснений можно понять в первую очередь использование соответствующих переводческих приемов, таких, как описательный перевод, добавления, генерализация и конкретизация (данные две трансформации относятся к категории переводческих замен). Эти приемы являются частью набора приемов для перевода реалий. Основываясь на этом, можно считать справедливым, что в большинстве случаев эксплицирование имплицитной информации и перевод реалий осуществляется одинаковыми приемами, обозначенными выше.

Можно рассмотреть следующий пример экспликации имплицитной информации из текста материала исследования.

Ср.:

Donald earned a master's degree in forestry at Duke and studied engineering at the Annapolis Naval Academy before being stationed as an officer on a South Pacific battleship during World War II.

Дональд получил магистерскую степень в сфере лесоводства в Дюкском университете и учился на инженера в Военно-морской академии США, пока не был направлен в качестве офицера на линкор на юге Тихого океана во время Второй мировой войны.

Для американцев ясно, что слово “Duke” обозначает Дюкский университет (университет Дьюка). Это знание является частью их фоновых знаний и заложено в тексте имплицитно, следовательно, требует экспликации для русскоязычных читателей, которая в данном случае была достигнута путем добавления слова «университет» и замены части речи (существительное “Duke” было заменено на прилагательное «Дюкский»). Информация о местоположении университета была дана в сноске: «Университет, расположенный в городе Дарем, Северная Каролина» (URL: <https://facts.duke.edu/>).

Словосочетание же “Annapolis Naval Academy” было переведено как «Военно-морская академия США»; это официальное название рассматриваемого учебного заведения. Слово “Annapolis” из исходного текста само по себе является неофициальным названием данной академии (знакомым американцами, но не русскоязычным читателям), а в контексте указывает на ее местоположение (URL: <https://www.usna.edu/USNAHistory/>). Было решено заменить данное слово на слово «США», чтобы использовать именно официальное название и подчеркнуть общегосударственное значение учебного заведения (изначально понятное для американцев).

Учитывая тесную взаимосвязь фоновых знаний, реалий и имплицитной информации можно выдвинуть тезис, что для успешного выполнения своей профессиональной деятельности, часто сопряженной с переводом реалий (экспликацией информации), переводчик должен обладать определенным запасом знаний (и относящихся к среде ИЯ, и относящихся к среде ПЯ) и опираться на них, выбирая наиболее подходящий переводческий прием в каждом конкретном случае. Это утверждение будет дополнительно аргументировано в следующей главе настоящей выпускной

квалификационной работы; в ней же будут приведены с пояснениями другие примеры эксплицирования имплицитной информации, а также перевода реалий их текста исследуемого материала.

## **2 Трудности перевода фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark”**

### **2.1 Жанрово-стилистическая характеристика исследуемого текста**

Чтобы установить, какого рода фоновые знания заложены в книге “David Lynch: Beautiful Dark” («Дэвид Линч: Прекрасная Тьма»), отрывок из которой и его перевод на русский язык являются материалом исследования данной выпускной квалификационной работы, и продемонстрировать, как наличие у переводчика необходимых фоновых знаний позволяет определить и в максимальной степени сохранить в процессе перевода текста художественной биографии исходные прагматические функции, а также помогает передать встречающиеся в оригинальном тексте реалии и эксплицировать заложенную имплицитную информацию, стоит дать общую характеристику рассматриваемого произведения, выявить его жанрово-стилистические особенности.

Как было отмечено во введении, опубликованная в 2008 году книга работника художественного музея Сиэтла Грега Олсона описывает весь жизненный и творческий путь американского режиссера независимого кинематографа Дэвида Линча от его рождения в 1946 году до 2007 года (к материалу исследования относится отрывок из первой главы произведения, посвященной периоду с 1946 по 1970 год, то есть детству, отрочеству и юности Дэвида Линча). Также автор рассказывает о среде, в которой родился и рос Дэвид Линч, о семье режиссера, его отношениях с родителями и окружением. Грег Олсон дает характеристику Соединенных Штатов Америки середины XX века, отмечая влияние событий того времени на жителей страны, включая Дэвида Линча, на их мировосприятие.

На основании приведенной выше информации можно убедиться, что книга “David Lynch: Beautiful Dark” является биографией. Словарь литературоведческих терминов определяет биографию как литературный

жанр научной и художественной прозы; описание жизни человека. В нем также отмечается, что современная биография выявляет психологический тип личности, ее причинно-следственные связи с социокультурным миром (Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 90). В рамках литературного жанра биографии выделяется несколько ее разновидностей, например, научная биография, беллетризованная биография, биография-роман (Бочаров, С. Г. Биография в истории культуры. СПб.: Рутения, 2019). По ряду признаков можно понять, что рассматриваемое произведение относится в большей степени к поджанру беллетризованной (художественной) биографии. Данный поджанр возник в западной литературе в начале XX века. В нем, в отличие от, например, биографического романа, нет вымышленных событий, однако присутствуют характерные для художественной литературы черты. Так, например, автор произведения, написанного в данном поджанре, создает художественный образ героя (реального человека), дает свое субъективное представление об этом образе (Лотман, Ю. М. Биография - живое лицо. Новый мир, 1985. № 2. С.228 – 236). Хотя Грег Олсон в своей книге излагает факты из истории США и жизни Дэвида Линча объективно, автор периодически рассуждает о влиянии тех или иных эпизодов жизни Дэвида Линча на личность режиссера, довольно часто прибегает к красочным описаниям и применению средств художественной выразительности, рассуждает о связи жизни и творчества режиссера. Следующие отрывки показывают, как используемые автором лексические единицы создают мрачные, темные образы, которые коррелируют с атмосферой большинства произведений Дэвида Линча.

Ср.:

Parents and children, straining their eyes in the dim light, can make out nothing but the endless repetitions of dark vertical pine tree shapes. Yet there it is again — an eerie low moan that isn't all human or all animal. In the hushed, shivery air, David Lynch's mother, Sunny, nervously makes a joke: "I hope those are friendly sounds".

Родители и дети всматриваются в тусклом свете, но не видят ничего, кроме бесконечно повторяющихся темных вертикальных силуэтов сосен. Но вот опять: жуткий низкий стон – не человеческий и не звериный. Тишина и промозглый воздух; мать Дэвида Линча, Санны, нервно шутит: «Надеюсь, эти звуки предвещают что-то хорошее».

And as is common in Lynch's art works, the town had a double life, for beneath the surface streets was a netherworld of steam-heat tunnels, where Chinese laborers used to huddle on cold nights, and others, leading a secret life of drink, drugs, and worse, would lurk.

И, как это часто бывает в работах Линча, город жил двойной жизнью: под его улицами был другой мир, мир пара и туннелей, где холодными ночами ютились китайские чернорабочие и таились алкоголики, наркоманы и кто похуже.

How appropriate a core self-image for an artist who today plunges into the messy stuff of life and shapes it to the contours of his unique vision.

Какое подходящее проявление самосознания для художника, который сейчас погружается в грязный хаос жизни и своим уникальным видением придает ему форму.

Так как главная задача переводчика – передать заложенную в оригинальном тексте прагматическую функцию, а в текстах, принадлежащих к разным функциональным стилям, заложены разные, характерные для данных стилей прагматические функции, определение функционального стиля, к которому принадлежит исходный текст, является важным элементом предпереводческого анализа текста. Прежде чем продолжить стилистический анализ текста произведения “David Lynch: Beautiful Dark”, перейти к определению его функционального стиля со всеми характерными особенностями, следует сопоставить значения понятий «жанр» и «функциональный стиль», узнать, к какому стилю принадлежит поджанр беллетризованной биографии.

М.М. Бахтин, занимавшийся вопросами теории жанров, называет так называемыми первичными речевыми жанрами характерные для каждой конкретной сферы языкового человеческого общения относительно устойчивые типы высказываний (которые сами по себе являются индивидуальными). Помимо жанров как классов высказываний, по М.М. Бахтину, существуют и так называемые вторичные (производные) жанры, являющиеся, по сути классами текста (текстотипами). В рамках филологического и переводоведческого дискурса разумно понимать под понятием «жанр» именно классы текстов. Жанр складывается на основании экстра- и интралингвистических факторов, его понятие является важным для создания и восприятия текста. М.М. Бахтин отмечает диалогичность языковых произведений (и жанров): и автор, и реципиент оказывают влияние на форму и содержание произведения (и, в конечном итоге, на жанр) (Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 251).

У жанра выделяют три компонента: тематический, связанный с раскрытием темы в рамках данного класса текстов; композиционный, связанный с соотношением и связью частей произведения; стилистический, отражающий особенности отбора языковых средств для произведения (Бахтин, М. М. Собрание сочинений. М.: Русские словари, 1996. Т.5. С. 159 – 206). Какой-либо автор, работая над конкретным произведением в конкретном жанре, нацелен на то, чтобы его работа оказала на получателя тот или иной заложенный прагматический эффект, и при этом сам определяет приемы, которыми будет пользоваться для выполнения данной задачи. Жанр, сформированный диалогично, предлагает (но не обязывает использовать) характерные для него стилистические средства. Под функциональным стилем М.М. Бахтин понимает совокупность жанровых стилей, характерных для определенных сфер деятельности и общения, то есть соотносит стиль и жанр как общее и частное (Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. С. 241).

По другому определению, не противоречащему данному выше, функциональный стиль – это разновидность литературного языка,

обслуживающая ту или иную сферу общения и обладающая тем или иным набором языковых единиц, с помощью которых выполняются характерные для этой сферы коммуникативные задачи. Разные ученые-лингвисты (например, В.В. Виноградов, И.В. Арнольд, Л.Г. Барлас) по-разному устанавливают границы стилей, но на сегодняшний день обычно принято выделять пять функциональных стилей: разговорный, официально-деловой, газетно-публицистический, научный и художественный (Кожина, М. Н. *Стилистика русского языка*. М.: Флинта: Наука, 2008).

Между уровнем жанров и функциональных стилей выделяют средний уровень обобщения, который формируется из подстилей (жанровых типов). Даже в рамках одной сферы человеческой деятельности складываются различные жанры, из которых группы близких друг к другу называют жанровыми типами. Если рассматривать функциональный стиль как группу жанров, то можно выделить у него есть «ядро» из наиболее характерных жанров и «периферию», которые составляют так называемые межстилевые жанры (Кожина, М. Н. *Стилистика русского языка*).

Основываясь на приведенной выше информации, можно отнести поджанр художественной биографии именно к межстилевым жанрам. Для него характерны черты как научной, так и художественной литературы. Следовательно, тексту книги “David Lynch: Beautiful Dark”, относящейся к жанру художественной биографии, также присущи характерные черты двух функциональных стилей.

Из характерных черт научного стиля, описанных М.Н. Кожиной, Л.Р. Дускаевой и В.А. Салимовским (Кожина, М. Н. *Стилистика русского языка*), тексту произведения присущи в первую очередь объективность изложения и строгость композиции. Все события, описываемые автором, реальны, в тексте отсутствует вымысел (некоторые эпизоды, имевшие место в действительности, приукрашаются, как показывают данные выше примеры, но данное приукрашивание является исключительно эстетическим и никак не искажает смысл информации). Строгость композиции выражается в том, что

все события из жизни Дэвида Линча даются в хронологическом порядке. Периодически автор забегают вперед или возвращается назад по хронологии, но лишь с целью проиллюстрировать какой-либо тезис событием, принадлежащим к другому временному периоду, например, показать, как эпизод из детства Дэвида Линча повлиял на уже взрослого режиссера. В целом же сохраняется четкая последовательность, в каждой главе автор концентрируется на отдельном отрезке биографии режиссера. Главной же целью написанного в научном стиле произведения является донесение до реципиентов определенных объективных фактов; так, Грег Олсон доводит до читателей сведения о жизни Дэвида Линча (и сопутствующую информацию).

Художественный стиль имеет яркую отличительную черту: в художественной речи могут встречаться языковые средства, характерные для других стилей, но они выполняют исключительно эстетическую функцию. В написанном в художественном стиле произведении создается художественный образ, эстетическая экспрессивность. Это характерно и для книги Грега Олсона, как показывают приведенные выше примеры.

Итак, тексту книги Грега Олсона “David Lynch: Beautiful Dark” присущи прагматические функции, характерные для текстов, написанных в научном и художественном стиле, то есть его основная задача – передать читателям определенную объективную информацию, отмеченную эстетической экспрессивностью. Переводчику, который должен достичь главной цели перевода и сохранить прагматическую функцию исходного текста, нужно правильно проанализировать и понять оригинальный текст, учитывая его стилистические особенности. При этом крайне важную роль играет запас фоновых знаний. Как показывает данная выше характеристика текста произведения, для его максимально корректного и адекватного перевода необходимо располагать в первую очередь фоновой информацией о Соединенных Штатах Америки XX века, а также в некоторой степени об особенностях творчества Дэвида Линча (на которые Грег Олсон опирается при создании художественных образов).

## 2.2 Анализ переводческих приемов, использованных при переводе исследуемого текста

Одной из интересных переводческих проблем, связанных с фоновыми знаниями, является проблема перевода имен собственных в целом и названий каких-либо произведений в частности. Отдельный интерес представляет собой перевод названий кинофильмов. Как отмечает Е.Ж. Бальжинимаева, русские локализаторы для решения данной проблемы пользуются тремя стратегиями: прямым переводом (переводом названия как обычных лексических единиц), трансформацией названия (переводом с помощью замены или дополнения лексических элементов названия) и полной заменой оригинального названия на абсолютно новое. В последнем случае происходит, по сути, нулевой перевод: не сохраняются оригинальные значения ни одного типа (Бальжинимаева, Е. Ж. Стратегии перевода названий фильмов. Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2009. С. 35 – 45). Переданные тем или иным образом названия закрепляются в среде ПЯ, становятся частью фоновых знаний ее представителей. Следовательно, когда переводчик сталкивается в переводимом тексте с названиями фильмов, он должен быть крайне внимателен: если у названия есть устоявшийся вариант передачи в ПЯ, для выполнения прагматической функции перевода нужно использовать именно его, даже если этот вариант не является как таковым переводом названия. Таким образом, становится понятно, что фоновые знания помогают при переводе названий фильмов (и других произведений).

Помощь фоновых знаний при переводе названий произведений видна и при рассмотрении перевода с английского языка на русский фрагмента книги Грега Олсона “David Lynch: Beautiful Dark”. Ввиду специфики содержания оригинального текста в нем встречается достаточно много разнообразных названий, в том числе названий кинофильмов (самого Дэвида Линча и других режиссеров). У большинства из этих названий есть устоявшийся вариант перевода на русский язык. Например, “The Thing” – «Нечто»; “Mulholland

Drive” – «Малхолланд Драйв»; “Wild at Heart” – «Дикие сердцем». Хотя в приведенных случаях названия были изначально переданы прямым переводом, а не, например, заменой, при их непосредственном переводе в тексте вследствие незнания устоявшегося варианта могли бы возникнуть трудности, помешавшие достигнуть максимальной точности. Например, словосочетание “Wild at Heart” само по себе могло быть переведено совершенно разными способами: «Дикий сердцем», «Дикая сердцем» или, например, «Дикое сердце», «Дикость в сердце» и т. д. Лингвистический контекст, который мог бы помочь выбрать наиболее подходящий вариант, отсутствует; все перечисленные версии могут расцениваться как адекватный перевод рассматриваемого словосочетания, но не как адекватный перевод названия ввиду существования устоявшегося в русском языке варианта. Вероятно, читатель, знакомый с фильмом и его оригинальным названием, увидев один из данных вариантов, понял бы, о каком именно произведении идет речь, но, учитывая существование устоявшегося названия «Дикие сердцем», такой перевод нельзя было бы назвать полностью корректным.

В некоторых случаях у фильмов (или других произведений) нет устоявшегося варианта названия на русском языке, например, если фильм не выходил в российском прокате.

Ср.:

At the age of six, Lynch saw Henry King’s 1952 film *Wait ’Til the Sun Shines*, Nellie with his parents at a drive-in theater.

В возрасте шести лет Линч посмотрел фильм Генри Кинга 1952 года «Подожди, пока воссияет солнце, Нелли» со своими родителями в автокинотеатре.

Упомянутая в данном отрывке кинокартина Генри Кинга, скорее всего, неизвестна для большинства русских читателей (и, вероятно, для американцев тоже). Нет никаких сведений о выходе картины в российский прокат или ее официальном переводе на русский язык. Следовательно, нет и устоявшегося варианта перевода ее названия. Когда устоявшегося варианта перевода нет,

переводчик текста, в котором упоминается название, выступает в полной мере и переводчиком данного названия. В рассматриваемом случае, если опираться на классификацию Е.Ж. Бальжинимаевой, был применен прямой перевод. Сноска со сведениями о фильме не была использована, поскольку необходимая минимальная информация (год выхода, режиссер и сам факт того, что название относится именно к фильму) дается уже в самом переводимом тексте, поэтому читатель поймет, о чем идет речь.

В некоторых же случаях, когда в тексте не дается никаких сведений о произведении, с целью экспликации имплицитной информации наряду с прямым переводом его названия стоит прибегать к использованию сноски. Например, название “The Living Bible” из текста исследуемого произведения было переведено как «Живая Библия», а в сноске была дана минимальная информация об этой книге: «Перефразированный английский перевод Библии, сделанный Кеннетом Н. Тейлором» (Taylor, K. N. My Life: A Guided Tour (The Autobiography of Kenneth N. Taylor). Cambridge: Tyndale House Publishers, Inc., 1991. P. 212).

Прямой перевод был использован также для передачи встречающихся в тексте произведения названий работ Линча, не связанных с кинематографом, например, его рисунков. Например, “Shadow of a Twisted Hand Across My House” – «Тень искореженной руки на моем доме».

Ср.:

One of Lynch’s 1988 canvases, peopled with a rudimentary stick figure a child might paint and title, is called Oww, God, Mom, the Dog He Bited Me.

Одно из полотен Линча 1988 года со схематичной фигурой из палочек называется «Ауу, Боже, мама, песик укусил меня» – так нарисовать и дать картине такое название мог бы ребенок.

В данном случае перевод названия осуществлен с сохранением упоминаемой в предложении инфантильности, которая выражается в намеренной неграмотности (использовании некорректной формы “bited” вместо верной “bit”, излишнем употреблении личного местоимения

непосредственно после существительного, к которому оно относится (“dog he”)); на русский язык она передана использованием уменьшительно-ласкательной формы «песик» вместо нейтрального слова «пес» («собака»).

В оригинальном тексте можно выделить неоднократно встречающееся словосочетание, которое не является само по себе названием произведения, но получило более или менее устоявшийся в русском языке вариант перевода. Это словосочетание “Art Life”, которым сам Дэвид Линч называет свою мировоззренческую, творческую установку, совокупность своих креативных идей, свой путь художника. Это довольно-таки сложное (и не совсем ясное) понятие, перевод которого также может вызвать затруднения. В 2016 году был снят документальный биографический проект о Дэвиде Линче, озаглавленный “David Lynch: The Art Life”. В российском прокате данный фильм получил название «Дэвид Линч: Жизнь в искусстве» (URL: <https://www.imdb.com/title/tt1691152/>). В переводе текста оригинального материала используется именно такой вариант передачи словосочетания “Art Life” – «жизнь в искусстве», поскольку он является благозвучным, понятным настолько, насколько это возможно, учитывая специфику понятия, и может отослать читателя к вышеупомянутому фильму, перевод названия которого устоялся.

Ср.:

Lynch stopped building literal bombs as his explosive creative fires found more potent and far-reaching expression in his Art Life, which would launch him to world-renowned status as a popular culture icon.

Линч перестал мастерить настоящие бомбы, когда его запал нашел более сильное и масштабное выражение в его жизни в искусстве, что сделало его поп-культурной иконой с мировым именем.

В рамках проблемы перевода имен собственных можно выделить проблему перевода брендов.

Ср.:

We both suddenly felt very American, and David said, 'I want some J.C. Penney's khakis and blue work shirts.'

Мы оба внезапно почувствовали себя настоящими американцами, и Дэвид сказал: «Я хочу пару голубых и цвета хаки рабочих рубашек из «Джей Си Пенни»».

Иногда названия брендов передаются в исходном виде, то есть не переводятся, однако в практике перевода художественных произведений (а книге Грега Олсона присущи черты художественного произведения) применяются и другие методы, например, транскрипция, как в рассматриваемом случае. В случае с известными брендами, распространенными в большей части мира и являющимися частью фоновых знаний многих людей, не нужны какие-либо дополнительные пояснения. Однако сеть магазинов "J. C. Penney" существует только в Соединенных Штатах Америки, следовательно, является американской реалией. Поэтому для осуществления полной передачи смысла изначальной лексической единицы была использована сноска: «Американская фирма, специализирующаяся на одежде и товарах для дома».

Отдельную трудность представляет перевод игры слов, связанный с названиями произведений.

Ср.:

A child of Big Sky Country, David Keith Lynch entered the world on January 20, 1946, in Missoula, the Garden City of Montana, which nestles between Mount Sentinel and Mount Jumbo. Aside from having twin peaks, Missoula possessed other characteristics that resonate with David Lynch's legend.

Уроженец Страны большого неба Дэвид Кит Линч появился на свет 20 января 1946 года в Мизуле, городе-саду штата Монтана, лежащем между горой Сентинел и горой Джамбо. Кроме двух вершин у Мизулы были и другие пересечения с миром Дэвида Линча.

Читателю перевода может быть не совсем ясно, как именно две упомянутые горы связаны с жизнью и творчеством Дэвида Линча. Автор Грег Олсон в данном фрагменте, очевидно, ссылается на известное произведение Дэвида Линча – телесериал “Twin Peaks” («Твин Пикс»). Название можно перевести как «Две вершины», «Парные вершины», «Вершины-близнецы». Но Твин Пикс – это вымышленный город, в котором разворачиваются действия сериала; как в случае со многими топонимами, его название (а, следовательно, и само название сериала) было передано с помощью переводческой транскрипции. Именно такой вариант перевода устоялся в русском языке. Таким образом, заложенная автором в тексте оригинала игра слов при переводе теряется. Лучшим вариантом решения возникшей проблемы представилось использование сноски, объясняющей авторский каламбур: «Имеется в виду телесериал Дэвида Линча «Твин Пикс» («Две Вершины»)».

В приведенном выше переведенном отрывке использовалась еще одна сноска, поясняющая смысл словосочетания «Страна большого неба»: «Прозвище штата Монтана». У всех штатов США есть прозвища, то есть описательные названия, используемые наряду с самим названием (URL: <https://statesymbolsusa.org/symbol-official-item/montana/state-nickname/treasure-state>). Сам факт существования данных прозвищ достаточно известен, однако большинству русских читателей, вероятно, неизвестно, какие именно прозвища у штатов. Прозвище в рассматриваемом фрагменте не было переведено непосредственно в тексте самим названием штата с целью сохранения авторского стиля, а сноска позволила эксплицировать имплицитную информацию.

Сноски используются не только для экспликации информации, но и как вспомогательный прием при переводе реалий (как показано на примере из первой главы настоящей выпускной квалификационной работы). Их можно комбинировать с различными переводческими приемами, например, транскрибированием или транслитерацией.

Ср.:

They play Red Rover and seven-year-old David Lynch, spotting the weakest link in the opposing line of kids, breaks through their defenses where a little girl stands.

Они играют в ред-ровер, и семилетний Дэвид Линч, заметив слабое место в цепочке противников, прорывает их оборону там, где стоит маленькая девочка.

В сноске, относящейся к «ред-ровер» указано: «Подвижная детская игра, цель которой – «разорвать» цепочку команды противников. Российский аналог – али-баба». Устоявшегося перевода названия игры “Red Rover” в русском языке нет (поскольку игра является реалией США и некоторых других стран). Вместо того чтобы создавать сноску и указывать, что аналогом данной реалии является игра али-баба, можно было бы использовать этот русскоязычный аналог как вариант перевода (то есть прибегнуть к приближенному переводу); но данный вариант не был применен, поскольку смотрелся бы странно и даже комично: американские дети играют в али-бабу. Из соображений лаконичности не был использован и описательный перевод. Наиболее приемлемым путем перевода с точки зрения благозвучия представилась транслитерация; смысл же лексической единицы, как было отмечено выше, передается с помощью сноски.

Можно выделить необычное использование сноски в процессе перевода, связанное с фоновыми знаниями, но не связанное непосредственно с процессом перевода.

Ср.:

In 1965, after completing his freshman year, Lynch and Jack Fisk set off for Europe to be schooled by Viennese Expressionist master Oskar Kokoschka (1869–1980).

В 1965 году после завершения первого курса Линч вместе с Джеком Фиском отправился в Европу, чтобы учиться у венского мастера экспрессионизма Оскара Кокошки (1869 – 1980).

В оригинальном отрывке автор (или, вероятно, редактор) допускает фактическую ошибку: на самом деле, австрийский художник Оскар Кокошка родился не в 1869 году, как пишет Грег Олсон, а в 1886 году (URL: <https://www.oxforddnb.com/abstract/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-31325>). Переводчик должен передать именно ту информацию, которая заложена в конкретном тексте, он не вполне вправе изменять смысл исходного высказывания, даже если его автором допущена объективная ошибка. Однако можно решить проблему с помощью сноски, она дает переводчику некоторую степень свободы, поскольку находится за рамками переводимого текста. Так что сноска была применена и в рассматриваемом случае: «Сохранена авторская ошибка. На самом деле, Оскар Кокошка родился в 1886 году».

Переводчик должен учитывать не только локальный, но и временной аспект фоновых знаний.

Ср.:

In the 1950s and early 1960s, America's homogenized self-image started to split into squares and hipsters. <...> Hipsters questioned everything that squares solemnly stood for, opening themselves to idiosyncratic promptings of desire and soul-quest. They embraced earthiness, follow-your-bliss pantheism, situational ethics, sexual experimentation, the wild "jungle music" of jazz and rock and roll, and racy cars.

В 1950-е, начале 1960-х однородное американское общество начало делиться на консерваторов и хипстеров. <...> Хипстеры подвергали сомнению все, что было важно для консерваторов, отдаваясь индивидуалистским порывам желаний, слушая свою душу. Для них были характерны приземленность, сугубо личные пантеистические взгляды, гибкая мораль, сексуальные эксперименты, яркая, «дикая» музыка – джаз и рок-н-ролл – и скоростные автомобили.

В приведенном отрывке и его переводе речь идет о субкультуре хипстеров XX века; это люди, любившие джаз и принимавшие образ жизни

джазовых музыкантов (включая, например, одежду и сленг). Однако в XXI веке зародилась и развилась другая субкультура с таким же названием (как и на английском, так и на русском языке). Современные хипстеры – это в основном молодые люди, увлекающиеся инди-роком, независимым (артхаусным) кинематографом и любящие все винтажное (URL: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>). Вероятно, читатели, увидев слово «хипстеры», подумают в первую очередь именно о современной субкультуре. К тому же старая субкультура хипстеров может быть вообще неизвестна для русских читателей, поскольку является реалией США; наиболее близким ее аналогом в России (вернее, в СССР) была субкультура стилиг. Из контекста следует, что речь идет о субкультуре, зародившейся именно в XX веке, и в тексте кратко дается ее общая характеристика. Однако, чтобы у читателей все же не возникло недоумений какого-либо рода, была использована сноска: «Не следует путать с одноименной субкультурой XXI века».

Слово “squares” из приведенного выше отрывка не является названием какой-то определенной субкультуры, имеются в виду просто все люди, противопоставленные хипстерам. В данном случае “square” имеет разговорное значение «скучный человек, не открытый для новых, интересных веяний» (URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/square>). Наиболее подходящим контекстуальным эквивалентом “squares” оказалось слово «консерваторы».

Существуют языковые единицы, постепенно становящиеся частью фоновых знаний представителей той или иной языковой среды, но еще не совсем укрепившиеся в них.

Ср.:

Lynch isn't the first grown-up baby boomer to find himself championing attitudes and values that were uncool and irritating when his parents broadcasted them day and night around the house.

Линч не первый представитель послевоенного поколения, поддерживающий взгляды и ценности, которые были противными и раздражающими, когда его родители говорили о них дома день и ночь.

Термин “baby boomer” относится к теории поколений и имеет транскрибированный устоявшийся перевод на русский язык – «бэби-бумер». Он обозначает поколение людей, родившихся в период с 1944 по 1963 годы (данные рамки не являются строгими), которое характеризуется оптимизмом, верой в светлое будущее и заинтересованностью в личностном росте (URL: <https://www.smh.com.au/politics/federal/greed-of-boomers-led-us-to-a-total-bust-20110925-1krki.html>). Теория поколений еще не так развита в России; термин «бэби-бумер» («бэби-бум») в современном русском языке употребляется, но встречается все же не так часто. Чтобы большинству читателей был понятен смысл исходного высказывания, был использован синонимичный перевод «послевоенное поколение» – данная лексическая единица стала устоявшейся в русском языке, а ее смысл понятен из формы. При этом никаких значимых смысловых потерь при таком переводе не возникает.

В следующем примере показано, как происходит экспликация фоновых знаний без использования сноски и с сохранением эстетики исходного текста.

Ср.:

Unlike Douglas fir trees in the western region of the Northwest, which grow close together and interweave their branches into a solid visual mass, the eastern Northwest’s pines grow with airy spaces in between, so that you can see deep into the woods between their trunks.

В отличие от растущих в северных Тихоокеанских штатах псевдотсуг Мензиса, которые стоят так близко друг к другу, что ветви их переплетаются, образуя на вид единое целое, северо-западные сосны растут на расстоянии друг от друга, так что меж их стволами хорошо виден лес.

Буквально словосочетание “western region of the Northwest” переводится как «западный регион северо-запада». Слово “Northwest” в контексте географии США может обозначать (и в рассматриваемом случае обозначает)

культурно-исторический регион Северо-Запад США. Таким образом, путем добавления слова «США» при переводе данного словосочетания может осуществиться экспликация подразумеваемой информации. Однако фраза все-таки не была переведена как «на западе Северо-Запада США». Здесь сыграл роль эстетический аспект перевода. Проблема в том, что фраза «запад Северо-Запада США» является тавтологичной и потому не совсем благозвучной (к тому же далее в приведенном отрывке встречается определение «северо-западные»). Можно заметить, что западом Северо-Запада США являются два штата: Орегон и Вашингтон. Они также относятся к так называемым Тихоокеанским штатам (Западному побережью) США и при этом являются самыми северными из них (Merriam-Webster's Geographical Dictionary. Springfield: Merriam Webster, Incorporated, 2001. P. 876). Ввиду этого факта фраза “in the western region of the Northwest” была переведена с помощью переводческой замены как «в северных Тихоокеанских штатах». При этом достигается экспликация подразумеваемой информации: русскоязычному реципиенту становится понятно, что речь идет о северных штатах США, расположенных у Тихого океана. Вариант перевода «в Орегоне и Вашингтоне» был рассмотрен как удовлетворяющий требованиям экспликации и эстетики и потому возможный, но не использован из соображений сохранения в максимальной степени стиля автора, не прибегающего к полной конкретике.

Можно рассмотреть случай применения такого приема, как генерализированный описательный перевод, с целью перевода реалий и экспликации имплицитной информации.

Ср.:

He calls his childhood “‘Good Times On Our Street.’ It was ‘See Spot Run’”.

По его словам, детство его представляло собой «Счастливые деньки на родной улице». «Все было прямо как в детских книжках».

“Good Times On Our Street” – это название американской детской обучающей книги (Gates, A. I. Good times on our streets. N.Y.: The MacMillan Company, 1955); “See Spot Run” – известная (для американцев) фраза из серии

других американских детских обучающих книг под названием “Dick and Jane” (URL: [https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2004-02-25-dick-and-jane-main\\_x.htm](https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2004-02-25-dick-and-jane-main_x.htm)). Данные произведения являются американскими реалиями (причем начала и середины XX века) и, предположительно, неизвестны русским читателям. В данном отрывке Дэвид Линч ссылается на эти книги, подчеркивая радостные и светлые моменты своего детства. Именно эту мысль нужно в первую очередь передать при переводе. Передача прагматической функции удастся при прямом переводе названия книги “Good Times On Our Street” – «Счастливые деньки на родной улице». В сноске дается поясняющая информация: «Название американской детской развивающей книги середины XX века». Прямой перевод фразы “See Spot Run” – «Смотри, как бежит Спот» (Спот – это кличка собаки из произведения) – не дает русскому читателю никакой информации. Даже если использовать сноску, поясняющую рассматриваемую фразу, перевод непосредственно в тексте был бы неадекватным (а информация в сноске получилась бы слишком объемной). Было решено опустить словосочетание “See Spot Run” и передать исходную мысль описательно: «Все было прямо как в детских книжках».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей выпускной квалификационной работе был рассмотрен и решен ряд комплексных задач. В первой главе работы были изучены различные определения понятий «фоновые знания» и «фоновая информация», предлагаемые учеными (например, Е.М. Верещагиным, В.Г. Костомаровым, В.С. Виноградовым). После сопоставления данных понятий было решено, что в рамках переводческого дискурса допустимо использовать их синонимично. Также были рассмотрены определения понятий «реалия» и «имплицитная информация» и изучены взгляды ученых на проблему передачи при переводе реалий (в рамках проблемы передачи безэквивалентной лексики) и экспликации имплицитной информации. В общем и целом, разные ученые предлагают схожие методы решения обозначенной проблемы (например, методы Л.С. Бархударова по своей сути довольно похожи на методы С. Влахова и С. Флорина).

Во второй главе данной выпускной квалификационной работы был проведен жанрово-стилистический анализ текста книги Грега Олсона “David Lynch: Beautiful Dark”. Было решено, что рассматриваемое произведение относится к жанру биографии, поджанру беллетризованной (художественной) биографии; его тексту присущи черты научного функционального стиля и художественного функционального стиля. Были сформулированы главные прагматические функции, заложенные в тексты, принадлежащим к данным функциональным стилям, которые нужно учитывать при переводе. Затем был проведен анализ текста материала исследования на предмет использования различных переводческих приемов с целью достижения адекватного перевода и сохранения прагматических функций оригинального текста. Значительное внимание было также уделено вопросу использования сносок в качестве вспомогательного приема при переводе (а именно при экспликации имплицитной информации и при передаче реалий). Сноски использовались в

большинстве (~60%) рассматриваемых в работе примеров перевода реалий и экспликации имплицитной информации.

В заключительной подглаве также был поднят вопрос перевода имен собственных в целом и названий художественных произведений в частности. Была дана краткая характеристика предложенным Е.Ж. Бальжинимасовой стратегиям перевода названий кинофильмов (применяемым и при переводе названий других произведений).

В рамках работы было определено, какие именно фоновые знания связаны с содержанием книги «Дэвид Линч: Прекрасная Тьма». Это знания о географии, истории и культуре США, а также об искусстве в целом и кинематографе в частности (в том числе о творчестве Дэвида Линча). Было изучено, как эти фоновые знания повлияли на выбор тех или иных переводческих приемов. Исследование показало, как именно функционируют в переводческом процессе фоновые знания, как они на него влияют. Было выявлено, что при переводе ту или иную роль играют фоновые знания всех участников коммуникативного акта: и адресанта, и реципиента, и переводчика как промежуточного агента, посредника между адресантом и реципиентом. Была отмечена важность как локального, так и временного аспекта фоновых знаний.

Результатом данной выпускной квалификационной работы стала иллюстрация влияния фоновых знаний на процесс перевода текста художественной биографии с английского языка на русский.

В ходе исследования были успешно выполнены все предварительно обозначенные задачи, был изучен на конкретных примерах установленный предмет исследования (переводческие приемы, выбор которых зависел от фоновых знаний).

Исходя из полученной во время выполнения работы информации, можно сделать следующий основной вывод: при переводе текста художественной биографии переводчику следует обращать особое внимание на неязыковые факторы, непосредственно связанные с выполнением задачи.

Он должен обладать определенным запасом фоновых знаний, связанных с переводимым текстом, а также учитывать фоновые знания теоретического получателя информации, чтобы верно подобрать переводческие приемы, корректно передать реалии и эксплицировать по мере необходимости сведения, заложенные в исходный текст имплицитно; то есть чтобы добиться максимальной адекватности перевода и успешно достичь основную цель перевода – передать в полной мере прагматические функции оригинального текста.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Бархударов, Л. С. Язык и перевод [Текст] / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
- 2 Бальжинимаева, Е. Ж. Стратегии перевода названий фильмов [Текст] / Е.Ж. Бальжинимаева // Сравнительное правоведение в странах России, Монголии, Японии и КНР: материалы междунар. студенч. науч.-практ. конф. – Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2009. – с. 32–45.
- 3 Бахтин, М. М. Собрание сочинений [Текст]: в 7 томах / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996. – Т.5. – с. 159–206.
- 4 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- 5 Берков, В. П. Вопросы двуязычной лексикографии (словник) [Текст] / В.П. Берков. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1973. – 190 с.
- 6 Бочаров, С. Г. Биография в истории культуры [Текст] / С.Г. Бочаров, В.Н. Дядичев, Е.В. Иванова. – СПб.: Рутения, 2019. – 504 с.
- 7 Верещагин, Е. М. Язык и культура [Текст] / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Индрик, 2005. – 1038 с.
- 8 Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) [Текст] / В.С. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
- 9 Влахов, С. Непереводимое в переводе [Текст] / С. Влахов, Флорин С. – М.: Международные отношения, 1980. – 343 с.
- 10 Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст]: Монография / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981 – 140 с.
- 11 Дэвид Линч: Жизнь в искусстве [Электронный ресурс] // IMDb. – Режим доступа: <https://www.imdb.com>.

12 Кожина, М. Н. Стилистика русского языка [Текст]: учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский В.А. – М.: Флинта: Наука, 2008 – 464 с.

13 Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) [Текст] / В.Н, Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.

14 Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

15 Лотман, Ю. М. Биография - живое лицо [Текст] / Ю. М. Лотман // Новый мир. – 1985. – № 2. – с. 228–236.

16 Словарь социолингвистических терминов [Текст] / В.А. Кожемякина, Н.Г. Колесник, Т.Б. Крючкова и др. – М.: 2006 – 312 с.

17 Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация [Текст]: учеб. пособие / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово/Slovo, 2000. – 624 с.

18 Федоров, А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Для институтов и факультетов иностр. языков [Текст]: Учеб. Пособие / А.В. Федоров. – 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 416 с.

19 Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте [Текст]: учебное пособие по спецкурсу / М.Ю. Федосюк. – М.: Просвещение, 1988. – 189 с.

20 Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика. (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод) [Текст]: Учебник / А.Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – 280 с.

21 Cambridge Dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org>.

22 Duke Facts [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://facts.duke.edu>.

23 Fletcher D. Hipsters [Электронный ресурс] / D. Fletcher // Time – Режим доступа: <https://time.com>.

24 Gates, A. I. Good times on our streets [Text] / A.I. Gates, G.B. Huber, M.C. Peardon et al. – N.Y.: The MacMillan Company, 1955. – 218 p.

25 Gudykunst, W. B. Communication with strangers: an approach to intercultural communication [Text] / W.B. Gudykunst, Y.Y. Kim. – N.Y.: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 2002. – 448 p.

26 Malone, M. S. Four Percent: The Story of Uncommon Youth in a Century of American Life [Text] / M.S. Malone. – Dallas: WindRush Publishers, 2012. – 250 p.

27 Merriam-Webster's Geographical Dictionary [Text] – 3rd ed. – Springfield: Merriam Webster, Incorporated, 2001. – 1369 p.

28 Oxford Dictionary of National Biography [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.oxforddnb.com>.

29 Sheehan, P. Greed of boomers led us to a total bust [Электронный ресурс] / P. Sheehan // The Sunday Morning Herald – Режим доступа: <https://www.smh.com>.

30 State Symbols USA [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://statesymbolsusa.org>.

31 Taylor, K. N. My Life: A Guided Tour (The Autobiography of Kenneth N. Taylor) [Text] / K.N. Taylor – Cambridge: Tyndale House Publishers, Inc., 1991. – 401 p.

32 Toppo G. See 'Dick and Jane' — again [Электронный ресурс] / G. Торпо // USA Today – Режим доступа: <https://www.usatoday.com>.

33 United States Naval Academy [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.usna.edu>.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

Оригинал фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark” (Greg Olson)

1

### FEARFULLY AND WONDERFULLY MADE

1946–1970

(The Alphabet, The Grandmother)

It’s the early 1950s, in the woods outside of Idaho City, Idaho, where families of National Forest Service employees are vacationing in simple little white houses among the trees. The Curtises have invited the Lynches over for dinner, and as dusk begins to chill the air, the parents fire up the barbecue and sip cocktails, while nearby their children yell and cavort in the twilight. They play Red Rover and seven-year-old David Lynch, spotting the weakest link in the opposing line of kids, breaks through their defenses where a little girl stands.

Out of nowhere, a sound silences the buzz of the grown-ups’ chitchat and the kids’ playful taunts and shouts. Unlike Douglas fir trees in the western region of the Northwest, which grow close together and interweave their branches into a solid visual mass, the eastern Northwest’s pines grow with airy spaces in between, so that you can see deep into the woods between their trunks. Parents and children, straining their eyes in the dim light, can make out nothing but the endless repetitions of dark vertical pine tree shapes. Yet there it is again—an eerie low moan that isn’t all human or all animal. In the hushed, shivery air, David Lynch’s mother, Sunny, nervously makes a joke: “I hope those are friendly sounds.”

A child of Big Sky Country, David Keith Lynch entered the world on January 20, 1946, in Missoula, the Garden City of Montana, which nestles between Mount Sentinel and Mount Jumbo. Aside from having twin peaks, Missoula possessed other characteristics that resonate with David Lynch’s legend. The town grew up around

a lumber mill, as have a number of the settlements in Lynch's fictions. And with its dusty streets, weathered two-story brick buildings, and rodeos, and with its site at the convergence of the Blackfoot and Bitterroot rivers and proximity to Rattlesnake Creek, the Deer Lodge and Pioneer mountains, grazing buffalo, and ghost towns, it evokes the Western American spirit Lynch loves. And as is common in Lynch's art works, the town had a double life, for beneath the surface streets was a netherworld of steam-heat tunnels, where Chinese laborers used to huddle on cold nights, and others, leading a secret life of drink, drugs, and worse, would lurk. Missoula was the perfect birthplace for Lynch, who sees the world as a flow of wonder and mystery, for the Salish Indian name for the city is "In-mis-sou-let-ka": "river of awe."

His father, Donald Lynch, grew up on a Montana farm during the Great Depression, but financial hardship didn't hinder him from pursuing the life he wanted. Donald earned a master's degree in forestry at Duke and studied engineering at the Annapolis Naval Academy before being stationed as an officer on a South Pacific battleship during World War II. He was in Cuba with the Navy when the United States dropped the atom bombs on Japan, ending the war.

Western and Eastern America merged when Donald married Brooklyn-born Edwina (Sunny) Sundholm, who he met on a nature hike in North Carolina, and who also served in the Navy during the war. After the war, Donald returned to his roots in Montana, which he calls "the garden spot of the whole world." He and Sunny settled in Missoula, where, as Donald says, they "eagerly got back into regular life and wanted to do the normal human things: build a home and raise children. Living a good, healthy, happy home life" was important to Donald, but he also had a deep personal need to "advance my knowledge and ability, to do good work in the forest. I felt my life had a dual purpose." While Donald was in the woods employing the scientific method to combat "insect problems, root rots, and contagious diseases, and striving to grow healthy trees," Sunny, who had a degree in English and foreign languages, was busy tutoring English and being a housewife.

Donald's research-scientist job kept the family—which, in addition to David, included his younger brother, John, and sister, Martha—moving around the lush,

green Pacific Northwest landscape, from Sandpoint, Idaho, to Spokane, Washington, to Boise, Idaho. David attended elementary and junior high school in Boise and finished his high school career in Alexandria, Virginia.

Lynch's earliest memory is of himself and a friend sitting in a mud puddle, "kind of working the mud." How appropriate a core self-image for an artist who today plunges into the messy stuff of life and shapes it to the contours of his unique vision. The adult Lynch is still moved by the elemental "idea of man and earth together." As a boy growing up in the 1950s Northwest, Lynch and his native earth maintained an idyllic balance — with a twist. He calls his childhood "'Good Times On Our Street.' It was 'See Spot Run.' It was beautiful old houses, tree-lined streets, the milkman, building forts, lots and lots of friends. It was a dream world, those droning airplanes, blue skies, picket fences, green grass, cherry trees. Middle America as it was supposed to be. But then on the cherry tree would be this pitch oozing out, some of it black, some of it yellow, and there were millions and millions of red ants racing all over the sticky pitch, all over the tree. So you see, there's this beautiful world and you just look a little bit closer and it's all red ants."

These few sentences conjure up the universe of Lynch's films. The sense of a dreamy, yet familiar world; the small-town landscape; the vivid, saturated hues of his cinematography; the droning sounds, usually of electricity and industry, that he melds with his images; the detailed, close-up fascination with textures. Most fundamental is the thrust of the wounded, ant-swarmed tree into a picture of an American paradise. A feeling of apprehensive alertness to an intriguing, yet threatening otherness within a realm of everyday safety. Even as a boy, Lynch had an extraordinary ability to sense the hum of malevolent, invisible energies at work in the world, a poetic gift he shared with two artistic giants he would someday idolize: Czechoslovakian writer Franz Kafka (1883–1924) and English painter Francis Bacon (1909–1992). French critic Gilles Deleuze speaks of Kafka and Bacon's ability to detect "the diabolic powers of the future knocking at the door." Lynch, as well as the Diane Selwyn character he created for his film *Mulholland Drive* (2001), can also hear that monstrous pounding at the door.

The young Lynch was sensitive to the mysterious strangeness of life, and he lingered at the point where reality becomes surreal. When his father took him into the woods where Donald probed beneath tree bark for hidden pockets of disease, David saw sections of the living forest in which everything was labeled — and a furnished office among the trees, whose walls were covered with mounted and catalogued insects. In 1993, Lynch appeared on *The Tonight Show* with Jay Leno, sporting his typical black suit, white, top-buttoned shirt, and tall topknot of graying sandy hair. Projecting a wry, polite, laconic manner, he showed Leno his Bee Board, a collage from his current art exhibit. Lynch had mounted symmetrically spaced dead bees on a white background and attached little white nametags (“DON,” “BING,” “PHIL”) below each one. Lynch’s show-and-tell displayed the reflexive sequence-building tendency of a born director. Lynch had arranged for (1) Leno to show a close-up of the bees; (2) Bandleader Branford Marsalis to play “Flight of the Bumble Bees”; with the result that, (3) the audience laughed. More importantly, the linkage between the young Lynch’s observance of labeled trees and insects and the bemused adult Lynch’s Bee Board showed the creative interplay between his life experiences and what he calls his “Art Life.” In 1992, Lynch said that “a lot of my art work comes from memories of Boise, Idaho, and Spokane, Washington.”

Frightful sights also riveted the boy’s attention and he learned that fear- some forces can invade a seemingly secure environment. At the age of six, Lynch saw Henry King’s 1952 film *Wait ’Til the Sun Shines*, Nellie with his parents at a drive-in theater. “I remember this scene where a guy was machine-gunned while relaxing in a barber chair, and a scene where a little girl is playing with a button and suddenly her parents realize she’s gotten it caught in her throat. I remember feeling a real sense of horror.” As a boy, Lynch “had a touch of that disease where you are afraid to go out of the house.” This fear, which he came to realize was agoraphobia (a panic that grips the sufferer when they venture outside self-defined “safe” precincts), persisted into adulthood. Speaking of a period when he consistently wore three neckties, he said, “That’s the sign of a person who’s very insecure and needs protection. I would have worn three coats if it wasn’t so warm. I felt vulnerable, I

had things I wanted to do outside, but I didn't like being out in the world. I liked being inside. There are many things to deal with outside the house; bad things can happen. Why bother with that? Why not stay inside and do your work?"

Traveling with his parents from the "perfect world" of his safe, sylvan home to his grandparents' house in Brooklyn "scared the hell" out of him. "Going into the subway, I felt I was really going down into hell. As I went down the steps, going deeper into it, I realized it was almost as difficult to go back up and get out of it than to go through with this ride. It was the total fear of the unknown. I could feel this wind coming from the train down the tunnel. First the wind and then a smell and then a sound. I had lots of tiny tastes of horror every time I went to New York."

Characteristically, Lynch, though apprehensive, went through with his subway ride and, years later, profited artistically from this intense, formative experience. For those spooky subway winds have become the soul-chilling, almost subliminal air currents that course through Lynch's filmscapes like the underworld's dark breath. As he matured, Lynch intuitively grasped the saving grace of transmuting his chaotic fears and unruly emotions into art: "the gift of feeling that you're in control, even if it's an illusion." As he says, "It's too frightening to really go certain places, so we can only go there in the movies." Control is a key concept in Lynch's psychology. The process of his life organizes the chaotic fragments of existence into artistic forms, thus dealing with explosive, threatening actions and emotions in a manageable way. An abstract, invasive force of irrational, haphazard disorder is out beyond his carefully structured zone of safety, hungry to harm him and everything he loves. As he says, "the world outside, it's too random. I lose a bit of control thinking of the word 'outside.'" In 2004, Jennifer Lynch, his daughter, adds that "he's afraid of things coming at him." Because Lynch is so sensitive to the menace of uncontrollable randomness, he's able to portray it artistically with stunning, harrowing power, and the dynamic interplay between this threat and the haven of well-organized security drives his work. It's vitally important for Lynch to control his little portion of the world, the home base that generates his sacred creative ideas, so the worst thing this abstract force of randomness could do is to break in

and control him, thus destroying the purity of his art. Lynch's house and head are well-guarded fortresses.

Lynch's youthful perception of the threatening big city did not formulate a simplistic "cities are bad, small towns are good" equation in his mind. Lynch feels that films should "obey certain rules, and one of the main ones is contrast," — for "when the contrast is great, the elements stand out." His movies are driven by the charged, high-definition opposition of light and darkness, good and evil, innocence and knowledge, exhilaration and terror. But his sense of human complexity knows that beneath the surface of one side of a duality can flow symbiotic undercurrents of its opposite. In *Blue Velvet*, upright Jeffrey Beaumont can develop a taste for his loathsome nemesis Frank Booth's style of sadistic sexuality. Dr. Treves, savior of the monstrously deformed, sweet-souled Elephant Man, can fear that he is also that creature's exploiter. And *Wild at Heart*'s Lula, feeling alienated from her good, loving Sailor, can have an against-her-will orgasm while being held in the assaultive grip of leering Bobby Peru. Reviewing his childhood homescape through bipolar glasses, Lynch said, "There is a goodness like those blue skies and flowers and stuff, but there is always a force, a sort of wild pain and decay, accompanying everything."

In his art career, Lynch will give form to this malevolent force in paintings (*Shadow of a Twisted Hand Across My House*), photographs (the shadow of an unseen hand taints a lovely woman's face), films (a shadowy figure stains the window shade of a sunny suburban house; a dusky shape "who's causing all the fear" haunts Hollywood), and soundtracks (disturbing tones invade hypnotically beautiful melodies). As a boy, the world struck Lynch as being a composition in primal Light and Darkness, and, like William Blake, he grew to become an artist who expresses his perceptions and intuitions of elemental energies through his own unique myth systems. It takes the powers of Hell and Heaven to make powerful, resonant art, and Lynch would certainly agree with Blake's declaration that "Fear and hope are — vision."

Young Lynch may have sensed the presence of this dark, hidden force but he couldn't find any evidence of it under his own roof. He likens his memory of home

life to archetypal 1950s advertising images: “a well- dressed woman bringing a pie out of an oven — with a certain smile on her face — or a couple smiling, walking together up to their house with a picket fence. Those smiles were pretty much all I saw.” He remembers, “My parents didn’t drink. They didn’t smoke, they never argued. And I wanted them to smoke, I wanted them to drink, I wanted them to argue, but they never did.”

Like many children of the 1950s, Lynch was raised in a church-going household. Donald Lynch was a Christian who believed that “God created the universe and all of us,” and that even a lowly kangaroo rat was “part of God’s world.” But he was also a scientist who knew that creation did not happen in a week. “He, or It, made everything through the process of evolution over a span of millions of years. You don’t have to leave God out of the picture if you don’t believe in instant creation.” David’s family practiced the Presbyterian faith, which he calls “a perfect Northwest sort of religion,” relating it in his mind to the 1950s and woodsy small towns. It’s not surprising that a boy who sensed invisible forces in his backyard would be interested in spiritual matters, and as a youngster Lynch crafted striking Crucifixion and Resurrection pictures that hang in his parents’ house to this day. As he entered adulthood, Lynch turned toward Asia and embraced Hindu beliefs and practices, but a number of films he has made since then exhibit Christian themes and motifs, and certain precepts of Presbyterian-ism are central to his artistic and personal worldview.

The concept of inspiration, a quickening surge of thought and feeling, is vital to Lynch, and as American theologian John S. Bonnell says, Presbyterians “believe in the ‘inspiration’ of the Scriptures: that God spoke through men whose minds and hearts He had touched. They therefore emphasize inspired men, not inspired words.” Presbyterians’ conviction that “we are living in a moral universe where sin carries its own appropriate penalty and righteousness its own reward” is in harmony with both Lynch’s fictional universe and his adult belief in karmic justice. For Presbyterians, a vision of the Divine is the highest reward of virtuousness and, in Lynch’s films, seemingly fallen souls are sometimes allowed to behold entities of

heavenly grace. Lynch's artistic urge to make "abstractions" of thought and feeling visible, and to expressionistically represent them in the material world, is congruent with the Presbyterian belief that, as Bonnell says, Heaven and Hell are "states of mind and character."

Lynch's reflexive way of seeing the world in dualistic and moralistic terms was reinforced by Presbyterianism, which is based on the principles of Protestant reformer John Calvin (1509–1564), who believed humanity was divided into absolutist categories of good and evil, the righteous and the depraved, those worthy and unworthy of salvation. But Calvin, like Lynch, also had a subtler, paradoxical train of thought. As Oxford theologian and Calvin's biographer, Alister E. McGrath, says, "Calvin displays a pervasive tendency to distinguish radically between the human and the Divine realms — yet insists upon their union."

Calvin taught that, due to Adam and Eve's fall from Eden, "natural human gifts and faculties have been radically impaired," as McGrath says. This thought echoes in Lynch's fictional portrayal of special people having extrasensory visionary abilities. And Lynch, who certainly subscribes to Presbyterianism's emphasis on self-education and individual improvement, may feel he's metaphorically glimpsing Eden while meditating. Often unhappy in conventional schools, Lynch has been homeschooling himself at his own Institute of Ideas for decades.

Presbyterianism and Lynch were right on the same page in holding the individual as sacred, with inviolable rights and privileges. Bonnell adds, "The Presbyterian Church does not legislate for its people on personal moral issues."

Like the patriotic Lynch's beloved America, the Presbyterian Church government was a representative democracy, and Presbyterians reflexively acted against forces of oppression, being seminal participants in the Revolutionary War and architects and signers of the United States Constitution. For young Lynch, Presbyterians made God and country inseparable — why even Dwight D. Eisenhower, the president of David's favorite decade, was practicing the Lynch family religion.

In spite of the comforting familiarity of Lynch's wholesomely "square" household, "I was ashamed of my parents for being the way they were. I longed for something out of the ordinary to happen in my life, something strange. I knew nothing was as it seemed, not anywhere, but I could never really find proof of it. It was just a feeling."

As Lynch matured, his youthful yearning for something extraordinary to galvanize his life would be realized in his growing artistic ability to create strikingly personal worlds of unique form and substance. Rather than go through life like a passive movie watcher to whom "something happens," he would make every effort to become the show's director. In the meantime, the early teenaged Lynch fed his imagination and taste for the beyond at Boise's Vista Theatre, where he saw *The Fly* and *The Creature From the Black Lagoon*, and thrilled to a character's final admonishment in *The Thing* (from another world): "Keep watching the skies, we must keep watching the skies!" As an adult artist, Lynch, and his fictional characters, "long to see" other worlds beyond mundane reality, and in his film and TV stories many heads, in an attitude of mysterious anticipation, tip back to look upward.

Young David was proud to look up to the American flag. The cherished fact of being an American is a primal aspect of Lynch's self-image. When he accepted the 1990 Cannes Film Festival's highest honor, the *Palme d'Or*, for his flaming sex-and-violence road trip *Wild at Heart*, his biographical statement simply said: "Born in Missoula, Montana; Eagle Scout." Lynch admires Ronald Reagan for being "a cowboy and a brush-clearer." And in *Twin Peaks*, the character Lynch plays, FBI Chief Gordon Cole, and the character of the director's screen alter-ego, Special Agent Dale Cooper (Kyle MacLachlan), are bracingly patriotic and arrow-straight. Lynch isn't the first grown-up baby boomer to find himself championing attitudes and values that were uncool and irritating when his parents broadcasted them day and night around the house.

Today, Lynch's fondest memory of his father is of Donald Lynch donning his Forest Service suit and big ten-gallon cowboy hat and walking several miles to work across Alexandria's George Washington Bridge after the family's move from Idaho

to Virginia. But young David was deeply embarrassed by this public spectacle (“He wouldn’t go in a car or a bus”). To Lynch, it made no difference if his father stuck out like a sore thumb one minute or, with his mother, was “too conventional” the next: The teenager had started to rebel “against those near and dear”<sup>44</sup> before they left Boise. But it was defiance devoid of confrontational histrionics. Lynch, who’s known as a peacemaker among his friends and collaborators, will only say that he started doing “many things that I figured my parents would not enjoy knowing about.” Aiming his angst out into the world, Lynch began his adolescent process of independent self-definition by “getting into a few dangerous things that I don’t talk about.” One of those dangers, however, is recorded on the Boise police blotter.

Lynch started playing with fire, despite having witnessed a horrific cautionary incident. One day, one of Lynch’s young friends was using a metal rod to pack match heads into the shaft of a homemade rocket. As Lynch and the boy’s pregnant mother watched, “the rocket went off, and these match heads had such a force that they drove the rocket right through his ankle and it blew fire and burnt match heads all over the porch. He fell down because he couldn’t stand up. His foot was almost severed from his ankle, and he was in a pool of blood with dim little burned match heads and smoke all around. When his mother saw that, she almost lost the baby. But they took my friend to the hospital and sewed his foot back on, and he was OK after that.” Lynch and his friends kept advancing into the realm of deadly hazard. They started making pipe bombs that would explode “about eye level with such a force that the pipe would turn completely inside out, and shrapnel would fly.” In order to contain the blast of “a big bomb,” they tossed it into the South Lake Junior High swimming pool one Saturday morning. The explosion shook houses for blocks, Lynch was arrested, and the incident was splashed across the Idaho and Salt Lake City newspapers.

Lynch stopped building literal bombs as his explosive creative fires found more potent and far-reaching expression in his Art Life, which would launch him to world-renowned status as a popular culture icon. He had been drawing “since I was very small.” And, though he may have been deeply frustrated by his parents’

unwavering normalcy, he gives them much credit for encouraging his talents. “They were very supportive of my early art interest. My mother probably saved me: she refused to give me coloring books. Which is pretty interesting, because there was lots of school pressure to color—and once you have that coloring book the whole idea is to stay between the lines. So I didn’t have the restriction of the lines. My imagination was never ruined, never limited by preconception. I could just go free. And my father would bring home paper that was blank on one side, so I was able to draw whatever I wanted all the time.”

Donald Lynch recalls that “David drew lots of airplanes and pistols and machine guns — I don’t know why.” Lynch’s adult art concerns the shifting balance of power between people, and senses the flow and accumulation of forces within objects and atmospheres. Planes and pistols vibrate with latent and active energy, and both will adorn Lynch’s mature paintings, films, and a stage performance piece, often as agents of death. Donald also remembers that his son was not the sort of creator who eschews the commercial potential of art-making, for young David used colored felt- tip markers to draw the extreme facial expressions of wild and crazy Mad magazine characters on white sweat shirts, then sold each one for five big 1950s dollars.

Childhood drawing and dreaming is one thing, but the only Boise adults Lynch saw applying color with a brush for a living were house painters. It took having his girlfriend stolen to expand his artistic horizon. Lynch believes in fate, the way that events can coalesce in the time stream, forming a meaningful pathway into the future. After the Lynches moved to Alexandria, Virginia, fifteen-year-old David was standing with his girl, Linda Styles, in her snowy front yard when same-aged, tow-headed Toby Keeler sauntered up, became Lynch’s fast friend, and stole Linda’s heart. Still, knowing Toby brought David a priceless treasure: the certainty of what he was going to do for the rest of his life. One day, after school, Toby took Lynch to meet his father. For Lynch, stepping into the studio of professional artist Bushnell Keeler “thrilled my soul.” This event “completely changed my life,” for David realized that he too could devote himself to art. Keeler (b. 1925) was one of those

rare American men who followed a nonconformist path after World War II. An economics graduate from Dartmouth, he “got my ass way up the ladder too soon” and dropped out of a management-level position at a big Cleveland bearing-manufacturing plant when “I thought I had the call to become an Episcopalian minister.” Keeler realized that seminary studies were not for him when an intuitive “little lightbulb went off” and he decided to “go into art,” a pursuit he had loved as a teenager. In his mid-thirties, Keeler sampled both the world of commercial art and illustration and the fine arts courses at Virginia’s American University. The university’s philosophical approach of relating the acts of seeing, feeling, and painting to the primal nature of being, the fundamental first principles of existence, excited Keeler’s spiritual self and he emerged from his schooling as a full-time painter with his own studio and gallery. Keeler’s almost religious zeal for the poetics of art-making was reinforced by Robert Henri’s book *The Art Spirit*. And, in turn, when Lynch met Keeler, he was inspired by “the miracle” of the man’s lifestyle and the book that the painter urged him to read.

Henri (1865–1929) was a leader of New York’s Ash Can School of urban realist painters and was a beloved art teacher and philosopher. *The Art Spirit* proclaimed his deepest convictions and the book became Lynch’s “bible.” Lynch has said that a stimulating, metaphorical “jolt of electricity” is good for the mind. We can imagine the high voltage that surged through his cranium when he read words that validated his dreamy childhood sense of mysteries hidden beneath the surfaces of life, and which today crystallize his credo. “There is an undercurrent, the real life, beneath all appearances everywhere. I do not say that any master has fully comprehended it at any time, but the value of his work is that he has sensed it and his work reports the measure of his experience.”

Henri admonished artists to retain a child’s innocent eye and sense of wonder at the world, and today Lynch, now in his sixties, still says, “I feel like I’m between six and seventeen.” Like an awestruck child, pondering a world in which not all forces and feelings have names yet, Lynch conveys the humming charge of power barely contained within the shapes of people and things. *Blue Velvet*’s almost

supernatural first image, looking up at red flowers, white picket fence, and blue sky is, in Lynch's eye, "a kid's view." The characters in his films, like adults looming over a child, spew out volcanic emotions in a visual vocabulary of intensified gestures and facial expressions. One of Lynch's 1988 canvases, peopled with a rudimentary stick figure a child might paint and title, is called *Oww, God, Mom, the Dog He Bited Me*. Henri's reference to the inability of any single artist to fully comprehend the universe's mysteries is central to Lynch's vision. Truth-seekers pursuing secrets keep Lynch's world spinning. His actual and metaphorical detectives read clues and make connections, but they are never able to expose all of the universe's dark hiding places to the harsh, reasoned light of absolute comprehension. And Lynch's sense of aesthetic and metaphysical proportion shapes his creative process: He likes to "float into strange intuitions and inspirations" that he cannot explain to himself, nor to his audience.

Nor to his parents. Lynch's teenage "rebellion" sharpened its obsessive focus: "I just didn't want anything to do with anything except painting, and living the Art Life." In *The Art Spirit*, Robert Henri encouraged the artist to seek a state of consciousness in which he has "a grip on the fundamentals of nature, the spirit of life, the constructive force, the secret of growth, an understanding of the relative importance of things, order, balance." This mandate set Lynch on a straightforward path: "The art comes first. In the Art Life, you don't get married and you don't have families. You have studios and models, and you drink a lot of coffee and you smoke cigarettes and you work mostly at night. Your place smells like oil paint, and you think beneath the surface of things and you live a fantastic life of ideas. And create stuff." Lynch's inclusion of smoking in his creed was a palpable stroke of differentiation from his nicotine-spurning parents. (Lynch stopped smoking for many years, but took it up again as a mature adult, a fact that he confessed to his parents in a letter; these days family members assume he wears a nicotine patch when he attends Lynch family gatherings). Inhaling cigarette smoke and puffing it out was a gesture of behavioral and spiritual kinship with the family maverick, Grandfather Austin Lynch.

Along with Bushnell Keeler and Robert Henri, Lynch's paternal grandfather was one of the grown-ups that the youth wanted to be like. "He was a tremendous influence. I thought he was one of the coolest guys. He always drove these big black cars and he'd wear these thin leather driving gloves, and real, real good suits and engraved cowboy boots. He was fantastic." As an adult, Lynch brought his detailed sensitivity to his grandfather's sartorial image to the careful creation of his own generic look. He typically wears a simply tailored black suit and a white shirt with the collar buttoned up ("I feel protective of my sternum"), sometimes accompanied by a black tie. This black-and-white uniform so bespeaks Lynch that he has clothed his cinematic alter-egos in it for decades. Also, Grandfather Lynch's love of cars lives on in David, who casts vehicles in his films as precisely as he does actors. In *Twin Peaks*, Laura Palmer's outwardly wholesome, yet evil-possessed, incest-committing, child-murdering father, Leland, drives a dark convertible (two forms in one) whose Washington State license plate screams EAK. Driving around at night later than his parents wanted him to was one way Lynch expressed his youthful sense of independence, and when his freedom flights were threatened with grounding, he kept their duration secret. His parents went to bed early, so Lynch mastered the art of turning off the family car's motor as he approached home and silently coasting into the garage, then slowly turning all of the doorknobs he encountered inside the sleeping house, and softly creeping into his bed.

In the 1950s and early 1960s, America's homogenized self-image started to split into squares and hipsters. Squares were conforming upholders of the traditional status quo. Cleanliness, Judeo-Christian godliness, law and order, marriage-sanctioned sexuality, tame music, and station wagons were cardinal virtues. Hipsters questioned everything that squares solemnly stood for, opening themselves to idiosyncratic promptings of desire and soul-quest. They embraced earthiness, follow-your-bliss pantheism, situational ethics, sexual experimentation, the wild "jungle music" of jazz and rock and roll, and racy cars. Along with most children of America's postwar baby boom, David Lynch was a mixture of hip and square. Like a character in the 1950s family-values TV show *Father Knows Best*, he cheerfully

ran for high school treasurer (“Save With Dave”), and cheerfully lost. He and his sweetheart, photographed on a bicycle-built-for-two, were chosen his class’s “Cutest Couple.” And, just like Jimmy Stewart in *It’s a Wonderful Life*, he worked behind the soda fountain counter at the corner drugstore. But winds that would steer Lynch away from the mainstream were stirring, and Grandfather Lynch was one cool breeze. The article accompanying Lynch’s October 1, 1990, *Time* magazine cover appearance finishes with the director enthusing over rejuvenation techniques that could someday make it possible for a “ninety-five-year-old mind” to enjoy a body reconditioned to twenty-five-year-old spryness. With a seeming nod of affection to his un-conventional forefather, Lynch concludes: “Granddad would start breaking into liquor stores and staying out late.”

Elvis Presley was a powerhouse of raw sexual energy who shivered and shook the teenaged Lynch’s generation and American culture at large. The church-going Tupelo truck driver who became the king of rock and roll was the perfect amalgamation of hip and square. A devotee of both heavenly gospel music and down-and-dirty blues tunes, the sneering singer with the anarchic, thrusting pelvis was the same kid who worshipped his mother and responded to interviewers with a polite, soft-spoken humility. Along with 1950s sci-fi monsters, young Lynch watched Elvis on the silver screen. He loved Elvis’s performing persona and music and would incorporate both into his cinematic reshaping (1990) of Barry Gifford’s novel *Wild at Heart*. Lynch’s most potent screen evildoers, with their violent, insatiable hungers of body and soul, are perfect personifications of Elvis’s lyrics: “If you’re looking for trouble, just look right in my face.”

As a teenager, Lynch had a hard time getting his parents to understand and sympathize with his immersion in the Art Life. Lynch habitually describes his youthful home life in rosy terms and speaks of his parents being “supportive” of his artistic endeavors. But Bushnell Keeler remembers Lynch as “a young fellow with a battle going on inside him” because of family tension over his art-making obsession. Lynch’s home was, as he would as an adult say of households in his fictions, “a place where things can go wrong.”

While still in high school, Lynch was already spending some time away from the family hearth, painting in the room he and his same-age friend and fellow artist Jack Fisk rented from Bushnell Keeler, but relations in the Lynch house became so strained that David asked if he could move in with the Keelers for a while. He ended up staying for most of the school year.

Keeler recalls that “David didn’t want to be with his family, because they were upset with him. They felt that art was something you do after you get your work done, and David’s first order of business should be to do well in school. They thought he just wasn’t producing at the academic level he ought to be. David was getting Cs on his report card, and he was having to compete against his extremely brilliant brother and sister.”<sup>80</sup> His parents’ dissatisfaction with his school performance only served to energize Lynch’s desire to devote himself to painting, so he moved into the Keelers’ home.

The elder artist immediately became aware of how much stress Lynch was feeling, for “every morning, as soon as David would wake up, he’d get sick.” Keeler decided he should talk to Lynch’s father about the situation, so he and Donald met. David had told Keeler about his father living for two years in an Oregon Forest Service observation tower and “letting his beard grow down to his knees.” So Keeler reminded Donald of this wild-bearded mountain-man period of his life and averred that, just as with David, “there was something in him that was rather nonconformist.” Donald, who retired early (in 1975) from the “the rat race of bureaucratic administration,” smiled and nodded, and listened to Bushnell Keeler make his case “as nicely as I could.” Keeler told David’s father that “Your son is trying to maintain a vocation as a painter, and at the same time meet the standards laid down by the high school, and he is meeting them, he’s doing his obligation there. At the same time, he’s doubling in brass in terms of being a real painter, not a dilettante. He’s trying to carry two vocations, and you’re not helping him. He’s got more talent in his little finger than I’ll ever have, and he needs encouragement, not discouragement.” Donald silently absorbed what Keeler had told him, thanked him for speaking his mind, and, according to Keeler, “seemed to feel better after our

conversation.” Donald remembers that as they parted, Keeler asked him, “if it was okay for David to take part in drawing sessions which included nude models. What could I say but yes?” Thirty-four years later, David Lynch made a TV commercial for the Honda CR-V sport utility vehicle that shows a corporate man in a business suit transforming into a woodsman-costumed fellow with a supernaturally fast-growing beard after he gazes at the adventurous CR-V in a showroom window, clearly a loving homage to his father’s independent spirit and bearded-frontiersman days.

Lynch credits his father with instilling in him the methodical work habits that have furthered his career and provided a soothing psychological refuge from emotional pain and a sometimes fearsome outside world. “My father taught me that if you want to do something, first you sit down and make a plan. Then you pull together the materials and tools you’ll need, and go to work. This process applies to anything you want to do.” Like his father, Lynch became a woodworker at a young age, and once, to aggravate his mother, he drew up plans for a “Bird-Killing Machine.”

Over the years, Donald and Sunny Lynch clearly came to terms with their son’s dedication to art, and they proudly displayed a range of his paintings, drawings, and prints in their suburban ranch house that’s a five- freeway drive east of Los Angeles. The teenage Lynch’s flair for realistic, representational work is evident in a carefully shaded graphite drawing of a New England wharf and sailboat, his easily readable signature merging with a sketched paintbrush and palette in a touching youthful declaration of his self-image as an artist. The Eagle Scout proclaims his love of America in a small rendering of the Washington, D.C. Capitol dome that appears to be skillfully composed of a single black ink line that intricately scrambles and tangles itself to form the familiar breastlike dome shape. Another Washington monument is the Friendship Fire Department Founded in 1774 by George Washington, which Lynch renders as a spatially flat, black-and- white structure with small, washed touches of mauve and blue. A building that houses men who battle chaotic flames should be a comforting place, and the worlds “Friendship” and

“George Washington” are reassuring. But Lynch gives the image an eerie, haunted air, as though the malevolent forces he sensed but couldn’t see in his own neighborhood lurked in the firehouse’s dark abysslike windows and the twisted black, barren trees that will appear in artworks to come over the years.

As he matured, Lynch embraced eastern religious philosophies and practices, but he was raised in a Christian household (there was a copy of *The Living Bible* on a family room table when I visited his parents) and as a young artist he did a striking interpretation of the Crucifixion and the Resurrection, each in moderated shadings of black, white, and gray, and segmented in a tripartite icon-like fashion. These two works, which hang prominently in Donald and Sunny’s living room, show Lynch’s gift for abstraction, as he presents the archetypical images of Christ on the cross and rising from the cave of the dead as an organic melding of transforming flesh and spirit that feels like it’s in motion—no wonder he made the natural next step to animate his drawings. Crucifixion and Resurrection also introduce motifs that will grace many future Lynch works: parting stage curtains, luminous spirit-light, a lone, simple peak-roofed house form, and star fields. Lynch’s fascination for that unadorned house form may have originated on the plains of eastern Montana, for to the left of Donald and Sunny’s star-motif quilt-covered bed hangs David’s graphite drawing of the ranch house where his father grew up (yes, there are twin mountain peaks in the far horizon, and a welcoming, stairway-to-heaven sky occupies more than half of the image). Hanging beneath this picture of his father’s origins is a companion drawing of the Brooklyn rowhouse street where Sunny was raised, and which was the Lynch family’s destination when young David had his urban-fright, down-into-the-dark-subway-tunnel panic experience. Both of these parent-honoring drawings are superbly detailed: They look like slightly softened photo-realist works, and you expect the fulsome trees—blurred as though in motion and arching over the parked Model A Fords on Edwina’s New York street—to gently sway and sigh as they will in *Blue Velvet*, *Twin Peaks*, and *The Straight Story*. The tangible tracings of love between two parents and their son that adorn Donald and Sunny’s home (David signed some of the works as birthday and Christmas presents) culminate in

a black-and-white photograph of mature film director David Lynch sitting with a big 35mm movie camera and grinning like he did as a five-year-old towhead. On the photo, Lynch has written in large letters, "To the Best Mom and Dad in the World." Lynch, who in the public world cares passionately about every small detail of the way his work is presented, loves his parents so much that he lets them hang a relatively recent \$4,000 abstract painting upside down over their living room sofa because "that's the way we like it."

Ninety-five percent of Lynch's early artwork hanging in his parents' house is monochromatic or a subdued shade of blue. Only one piece screams with vibrant color: a self-portrait of an unsmiling young man looking straight at us, sporting Beatle-style hair covering his forehead and wearing a top-buttoned shirt and suit coat. For decades, the world has known Lynch to present himself in clothing shades of black, white, and khaki. However, in a family photo, the teenaged Lynch sports a lilac-pink shirt, and his portrait shows him in a red shirt, canary-yellow sweater vest, and a peacock blue-green jacket, and behind him, a bright orange color field. The contrast in Lynch's early artwork between a dark palette and a light-splashed one reflects his lifelong sense that the realms of phenomena and emotions balance shadowy and radiant elements and forces, but his color-burst of a self-image may have an art historical motivation. Three of the fundamental hues of his self-portrait (red, orange, blue-green) are the primary color areas of Vincent Van Gogh's self-portrait from 1889, one year before the agonized artistic genius shot himself to death. In Van Gogh's picture there's a white bandage over the left side of his face, covering the wound where he razored off his lower ear in a rage of self-loathing. In Lynch's portrait, his right ear is prominent, but his left one, hidden by his longish hair, doesn't seem to be there. In Lynch's film *Blue Velvet*, a character's left ear is cut off by a mentally anguished man, himself a kind of tortured artist, who verbally refers to Van Gogh. Lynch the young art student and self-portraitist was certainly aware of Van Gogh's body of work, and says he was influenced by the work of others before he "got my own original thoughts." Given the preoccupations of Lynch's later career, it's natural that as a young artist he would respond to Van Gogh's agitated, emotion-

wracked visual language, and empathize with the Dutch master's mystical fire of ferocious creativity, his sorrowful yearning to share his soul with his fellow human beings.

Keeler was amazed at David's dedication to his artistic calling. "I never knew a kid that age who was so productive. He had creativity coming out of his ears, and he was willing to sacrifice everything for the opportunity to paint. I had a rule in the studio he rented from me: No partying. I knew he would never break it, and he never did."

While the serious-minded Lynch was digging deep into the essentials of art and life, his friend Toby Keeler was "busy being a teenager" and recalls that "there was always a tension" between David's need to be both a solitary and social being. "When he was painting and thinking he didn't want someone hanging around trying to talk to him." Still, Lynch took time to be a member of the high school fraternity Alpha Omega Upsilon with Toby, and loved the fact that he and his brothers used a secret motto and handshake. (Perhaps the fraternity's shrouded signs and signals combined with the do-gooder ethos of Lynch's Boy Scout career to spawn Twin Peaks' clandestine all-male Book House Boys group.) Wearing a typical college boy's button-down Oxford shirt and tweed jacket, David would accompany Toby to a nightclub in the Georgetown district of Washington, D.C., that bore the evocative Lynchian name of The Shadows. In the dim, smoky light, the two friends would sip beer and enjoy such fledgling mainstream acts as Bill Cosby and The Mugwumps (soon to become The Mamas and The Papas), and one night they watched with members of The Kingston Trio as David and Toby's pals, the folk music duo Ron and Buzz, won a chance to meet the Beatles.

Toby recalls that Lynch, along with Jack Fisk, also gravitated toward the cooler edges of fringe culture, where the Beat poets and artists and progressive jazz grooved. (A wild surge of Beat dancing and music vivifies an unbroadcast episode of Lynch's TV series *On the Air*, and his early 1960s love of the Dave Brubeck Quartet's *Take Five* manifests itself on the soundtrack of his *Mulholland Drive* pilot episode [2000–2001] and on his phone answering machine.) Keeler notes that

Lynch, “who can flutter his hands at a phenomenal rate of speed,” became an accomplished player of the beatnik’s instrument of choice, the bongo drums. Lynch’s smoking drum rhythms, which echoed off the walls of staid suburban living rooms at high school parties, earned him the esteemed nickname of Bongo Dave.

The hipster who produced the far-out bongo sounds also swore allegiance to God and country as a member of the Boy Scouts, earning the highest rank of Eagle Scout, which only 1 percent of members attain. On his fourteenth birthday, January 20, 1961, he got a major patriotic thrill when, resplendent in his Eagle Scout uniform, Lynch had the honor of helping seat dignitaries at John F. Kennedy’s inauguration at the White House, and in the space of a few seconds saw Kennedy, Dwight Eisenhower, Lyndon Johnson, and Richard Nixon pass within touching distance.

Like everyone else in the country, Lynch was devastated when Kennedy was assassinated on November 23, 1963, and recalls that his Catholic girlfriend, Judy Westerman, was so grief-stricken that she stayed in her darkened bedroom for four days. Lynch coped by immersing himself in painting, but Toby Keeler came by and suggested that they go and pay their respects to the fallen president by viewing his body, which was lying in state in the Capitol rotunda. Promising Donald Lynch that he’d return the family car by an appointed hour, David steered the nondescript 1958 Chevrolet through the virtually empty streets of Alexandria, picked up Toby and some beer, and headed for D.C. The car looked like a sleepy family sedan but, as is often the case in Lynchland, a surging hidden power throbbed beneath its sedate exterior, for Donald had selected the big V-8 engine. Toby says David loved to shock other drivers by mashing his foot to the floor and leaving them behind in a cloud of tire smoke.

Once they got to D.C., they had a hard time finding a parking place, and were amazed to see that the ten-abreast line of people waiting to view Kennedy seemed to stretch on and on forever. David and Toby had thought that the whole process would take a couple of hours at most, but they ended up standing in line all night and never even got near the inner rotunda. David had promised his father to get the car back on time so, good Scout that he was, he and Toby relinquished their place in

line and, frustrated and sad, headed back home. It had gotten cold during the night, and someone had given the two young men a blanket each, which they wore American Indian style, draped over their shoulders and hanging down to the ground. Before they had abandoned their vigil, an elderly woman had asked them, “Are you two brothers?” Lynch had grinned and said, “We’re in the same tribe.”

While still in high school, Lynch and his art-minded buddy, Jack Fisk, started staying up late painting in their Georgetown studio. Artists and scientists often share a free-thinking, imaginative, methodical mindset, and Donald Lynch thought enough of his son’s venture to help pay the rent on his studio, which had recently been vacated by the California-bound Bushnell Keeler. David visited museums and galleries in Washington and New York and, at age eighteen, was struck by the paintings of British artist Francis Bacon. Many aspects of Bacon’s work would come to inform Lynch’s own aesthetic. Lynch noticed the intense sense of presence that emanated from Bacon’s images of mundane objects like cigarettes and butcher’s meat. He admired the textural thickness and beauty of the paint and Bacon’s asymmetrical balancing of strongly contrasting elements. Bacon’s canvasses emitted an alluring, ominous atmosphere that would also blanket the world of Lynch’s art. There were figures with unspecified physical and psychic wounds, quivering with the doubled violence of victim and perpetrator. Naturalistic settings in which bodies distort in a flux of smeared faces slipping into atavistic contours, the human becoming nonhuman. People projected a dual aspect, coming face-to-face with their own ghosts. Earlier in the twentieth century, French Surrealist pioneer Andre Breton spoke for both Bacon and Lynch when he declared that “Beauty will be convulsive, or not at all.”

Bacon, as Lynch will come to do with film, established a one-to-one congruity between his nervous system, subconscious, and the paint he was applying to canvas. Both men speak of gleaning images from “waking dreams” and of seeking to bypass logic and speech in communicating with their viewers. Lynch’s films are alive with ebbs and flows of emotion, which the viewer can comprehend through what Lynch

calls “inner knowing.” Furthermore, Bacon says the artist should “unlock the valves of feeling and therefore return the onlooker to life.”

The Surrealists, Bacon, and Lynch transport us to the realm of the sub- lime, as described by English writer Edmund Burke (1729–1797): “What- ever excites pain and danger, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror is a source of the Sublime; it is productive of the strongest emotions which the mind is capable of feeling.”<sup>104</sup> And the aesthetic qualities that arouse the sublime are attributes that will characterize decades of Lynch’s artistic expressions: “terror, obscurity, power, vastness, infinity, difficulty, magnificence, and darkness.” Always, for Lynch, darkness.

After graduating from Hammond High School, Alexandria, Virginia, in 1964, Lynch attended the Corcoran School of Art in Washington, D.C., and the Boston Museum School. One day, back in Alexandria, Bushnell Keeler, who knew Lynch was happily studying art and painting all day long up in Boston, answered the doorbell and found the young man standing on his doorstep. As Lynch sipped a mug of Keeler’s industrial-strength coffee he declared, “I’m through with that damned school,” and recounted a tale of woe that Keeler (speaking in 2004) feels illustrates “an endearing side of David that worked to his detriment then, but now may be one of his greatest assets.”

At the Boston Museum School, Lynch had a sculpture instructor who, as Keeler says, “took to him right away and became his mentor.” The teacher was in the process of getting divorced from his wife and he asked if he and his girlfriend could use David’s off-campus sleeping room for a rendezvous some time. The “way too accommodating” young man said “Sure” and, for night after night, had to sleep on the floor while his teacher and the man’s paramour enjoyed the bed. As Keeler says, Lynch’s “gentleness, his tendency to avoid confrontations,” kept him from asserting his displeasure with this sleeping arrangement, so he concluded that the only way out of this messy situation was to quit school, which he did.

In Lynch’s film fictions, characters sometimes stand and battle their de- mons face to face but more often they respond to threatening, stifling, in- tolerable

predicaments by seeking an escape route. The young Lynch who bailed out of rough situations at home and in Boston is, as a grown-up, fully able to directly state his needs and wishes, and his gentle, harmony-seeking demeanor serves him well in contrast to an industry town full of aggressive predators and double-talking pretenders. However, if he had taken more of a fighting-tiger, territory-defending stance, *Dune* and parts of TV's *Twin Peaks* might have been less compromised projects.

In 1965, after completing his freshman year, Lynch and Jack Fisk set off for Europe to be schooled by Viennese Expressionist master Oskar Kokoschka (1869–1980). “I went to study under one of my least favorite painters, I really don’t know why.” Ironically, today Kokoschka is one of the painters Lynch is “wild about” and it’s easy to see why: As a mature artist, he would view the Viennese creator of expressionistic portraits, figure studies, and cityscapes as a kindred spirit. Like Lynch, Kokoschka believed in the primal power of the penetrating eye wedded to the imagination, and declared that “the awareness of visions is life itself” and that art is “a pointer, a bridge to a realm beyond the senses.” Kokoschka, who was called “the slicer-open of souls,” infuses the personal space of his subjects with tension, and felt that the artist should “build houses outward from within,” evoking Lynch’s gift for portraying houses as psychic, emotion-manifesting spaces. Lynch planned to stay in Europe for three years. He lasted fifteen days.

Lynch and Fisk arrived in Salzburg at night, checked into a boarding house, and because their biological clocks were still running on American time, found themselves wide awake and starving at three in the morning. Their plan to hit the town for some food was stopped cold when they discovered the front door of their quarters was locked, so they made a meager meal of the few airline crackers still in their pockets from their flight. Lynch likes to look for signs and meaning and patterns in the flow of his life, and if he hadn’t already learned the lesson that things often don’t go the way you expect them to, this trip would hammer it into his brain.

The next morning the two eager art students hiked up to the hillside castle that housed Kokoschka’s school — and were dumbfounded to learn that classes didn’t

start for ten weeks. Spontaneous, white-hot inspiration had motivated Lynch and Fisk's trip, so they hadn't considered the possibility that Kokoschka might schedule a summer break. In 2002, Fisk, with a sheepish chuckle, admits that "Kokoschka didn't actually know we were coming."

Agreeing to pool their cash, they came up with \$250, but arriving at a consensus about what to do next took some doing. Fisk was bent on seeing Portugal, but Lynch wanted to go to Greece, for personal reasons more than cultural enrichment. Nancy Briggs, Lynch's stateside girlfriend (who, with her long, center-parted hair, Fisk feels is the archetype "for the imagery of The Blonde in David's artwork")<sup>119</sup> was staying with her parents in Athens. Fisk finally yielded to his romantic pal and they headed southeast toward Greece, traveling for three days in style on the legendary Orient Express train.

Trying to convince their fellow passengers that they were European, Fisk asked Lynch, "Vas is dat?" But the best Lynch could come up with was, "Dat is mein arm." Doing some sketching, Lynch drew a geometric pattern, to which an interested foreign passenger responded, "Looks like a labyrinth." Lynch puzzled over this comment for a second and responded with a classic Lynchian non sequitur, "Sorry, I don't speak German." The young men hadn't brought any food with them on the train and once again were going hungry, but found fellow travelers to be generous with their provisions. Ever sensitive to mysteries, Lynch became intrigued by whatever the heck it was that a Russian man they'd befriended was keeping inside a box he kept next to him on the bench seat. Finally, the fellow slid the lid aside to reveal what Fisk calls "a huge cigar like a cartoon: fat in the middle and tapered at both ends." As a gesture of Cold War détente, the Russian insisted that his American comrades share his smoke, so all three took many puffs — but Fisk and Lynch got sick.

The next day, as the train chugged toward Athens, Fisk snoozed while Lynch chose to get away from everyone by standing on a small open-air platform and watching tens of centuries of civilized landscape roll by. When he rejoined Fisk, he couldn't understand why his buddy got a shocked look on his face and then started

laughing uncontrollably. Unbeknownst to Lynch, the coal-fired locomotive's smoke had stained his face charcoal color, and refuse water tossed overboard had spattered little white dots on the shadow of Lynch's puzzled expression. Even before being conscious of doing so, Lynch was presenting a black-and-white image of himself to the world.

Ever the romantic, young Lynch knew that true love was worth suffering any hardship, but when he and Fisk reached Athens and searched out the house where his Nancy and her parents were staying for the summer, they discovered that the Briggs clan had just headed back to the states. Any lingering hint of Nancy's scent had been burned out of the one-hundred- five-degree air and Lynch was crestfallen.

He and Fisk holed up in a cheap hotel, hiding from the sun and sip- ping ouzo. They still had some American change in their pockets, and Fisk remembers that the money seemed "unreal and foreign, like you couldn't buy anything with it in the world we were in. We both suddenly felt very American, and David said, 'I want some J.C. Penney's khakis and blue work shirts.' In less than two weeks we'd reached the point where we wanted nothing more than to come home."

Fisk recalls that "we were both in a lousy mood; nothing had worked out on this European trip. And we were kind of estranged from each other. David craved Marlboro cigarettes, which were \$1 a pack, and Coca Colas, which were \$1 each, so I saw what little money we had going up in smoke. From my point of view, it had been a big mistake to pool our money. We may have wanted to go home, but we couldn't afford it."

Lynch knew that his parents, who had helped fund what was supposed to be their son's European art education, would be disappointed that he'd spent their money joyriding around the continent. Putting off the inevitable confrontation with his folks, he wisely contacted his grandparents to secure funds for a ticket home, while Fisk got a long-distance loan from his sister, Mary.

Not only was Lynch's romantic quest fruitless but he found that Europe didn't fire up his creative urges. There's a symbolic connection between Lynch's life and his art: He needs to have places and experiences that move him feed his work. The

region around Kokoschka's school was "too clean. So wholesome and sterile. This is where I was going to be painting. And there was no inspiration for the kind of work I wanted to do. I knew that I was American and I wanted to be there."

Back in the United States, Lynch returned to his parents' home in Alexandria. They were happy to see him but they dealt firmly with this young man who had abandoned his European study plan. "My parents disinherited me, sort of. They said, 'Okay, you're not going to school, you're not taking things seriously, so we're not giving you any more money. You'll have to go out and find a job.'" Lynch performed a number of menial, 29-cents-an-hour tasks for bosses who eventually grew impatient with the artist-laborer's inability to get up early in the morning. When his parents relocated to California, Lynch moved into an apartment above an art-frame shop owned by a man named Michelangelo (Mike) Aloca, a fellow who, with his (as Bushnell Keeler says) "head of hair like the mane of a lion, huge shoulders like that wrestler who's a governor, Jesse Ventura, and two tiny legs he would kind of tie in a knot—he always had to be in a wheelchair," was the kind of unique person who fascinates Lynch. Keeler, Aloca's longtime friend, adds with a chuckle that "Mike had the most beautiful Italian wife you ever saw; she was like a young version of the actress Anna Magnani. I don't know how that happened." Aloca had previously fired Lynch when he scratched a frame but he rehired him to be the janitor, and installed a bell to roust David out of bed for work. Subsisting on peanut butter, bread, and milk, Lynch remained optimistic and philosophical about the ups and downs of his lowly career. "Each time I was fired, it led me to somewhere else where I had a new experience. I could see that it all had a rhyme and a reason. Each time I was fired from a job, I was ecstatic." Still, having to clean a stopped-up toilet that no one else would touch, and having Aloca threaten him with a gun, caused Lynch to question his employment status quo.

The specter of being drafted into the Army and sent to the killing fields of Vietnam haunted millions of young American men in the mid-1960s. Those who fought received physical wounds and psychic traumas, while those who stayed home were scarred with survivor's guilt. Lynch was living happily in his little apartment

with orange drapes when he got a notice to report for the Army physical exam that would determine if he would be inducted into service and sent to Vietnam. Lynch's summons ordered him to report at five in the morning, and his pal Jack Fisk, who had the same report time, had to start trying to wake sleepy-head David at four in order to make their date. Fisk recalls that Lynch was classified 4-F, unfit for military service, because of "some health problems that David never enumerated."

Lynch was greatly disturbed by the Vietnam conflict, and he told friends about a weapon he devised in a make-love-not-war spirit. It was a light-weight device that could be thrown at the Viet Cong fighters and, rather than exploding in lethal flames, it would blast out Vietnamese rock and roll music. Lynch's belief in the power of art is touching: He could picture U.S. soldiers and their enemies dropping their rifles and having a rockin' party.

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Перевод фрагмента книги “David Lynch: Beautiful Dark” (Greg Olson)

#### I

Ужасное чудесное начало

1946 – 1970

(«Алфавит», «Бабушка»)

Начало 1950-х годов, лес недалеко от Айдахо Сити, штат Айдахо, где работники лесохозяйственной службы проводят отпуск со своими семьями в простых белых домиках среди деревьев. Кертисы пригласили Линчей на ужин, и в прохладе угасающего дня родители готовят барбекю и потягивают коктейли, пока неподалеку в сумерках резвятся и кричат их дети. Они играют в ред-ровер<sup>1)</sup>, и семилетний Дэвид Линч, заметив слабое место в цепочке противников, прорывает их оборону там, где стоит маленькая девочка.

Внезапно раздавшийся звук заглушает гул болтовни взрослых и игривых насмешек и криков детей. В отличие от растущих в северных Тихоокеанских штатах псевдотсуг Мензиса, которые стоят так близко друг к другу, что ветви их переплетаются, образуя на вид единое целое, северо-западные сосны растут на расстоянии друг от друга, так что меж их стволами хорошо виден лес. Родители и дети всматриваются в тусклом свете, но не видят ничего, кроме бесконечно повторяющихся темных вертикальных силуэтов сосен. Но вот опять: жуткий низкий стон – не человеческий и не звериный. Тишина и промозглый воздух; мать Дэвида Линча, Санни, нервно шутит: «Надеюсь, эти звуки предвещают что-то хорошее».

---

<sup>1)</sup> Подвижная детская игра, цель которой – «разорвать» цепочку команды противников. Российский аналог – али-баба.

Уроженец Страны большого неба<sup>1)</sup> Дэвид Кит Линч появился на свет 20 января 1946 года в Мизуле, городе-саду штата Монтана, лежащем между горой Сентинел и горой Джамбо. Кроме двух вершин у Мизулы были и другие пересечения с миром Дэвида Линча<sup>2)</sup>. Город образовался вокруг лесопилки, как и ряд поселений из фильмов Линча. Во всем тут чувствовался дух запада Америки, так любимый Линчем. Город с пыльными улочками, выдавшими виды двухэтажными кирпичными зданиями и родео лежал там, где подходят друг к другу реки Блэкфут и Биттеррут, недалеко от Ратлснейк-Крик, Дир Лодж и гор Пайонир; вокруг – стада бизонов и заброшенные селения. И, как это часто бывает в работах Линча, город жил двойной жизнью: под его улицами был другой мир, мир пара и туннелей, где холодными ночами ютились китайские чернорабочие и таились алкоголики, наркоманы и кто похуже. Мизула была идеальным местом рождения для Линча, для которого мир – поток чудес и загадок. Название города на языке индейцев салишей, «In-mis-sou-let-ka», означает «река изумления».

Отец Дэвида, Дональд Линч, вырос на ферме в Монтане во времена Великой депрессии. Тяжелое финансовое положение не помешало ему достичь поставленных жизненных целей. Дональд получил магистерскую степень в сфере лесоводства в Дюкском университете<sup>3)</sup> и учился на инженера в Военно-морской академии США, пока не был направлен в качестве офицера на линкор на юге Тихого океана во время Второй мировой войны. Он был на Кубе вместе с флотом, когда Соединенные Штаты Америки сбросили на Японию атомные бомбы, закончив тем самым войну.

Запад и восток Америки соединились, когда Дональд женился на уроженке Бруклина Эдви́не (Санни) Сандхольм, с которой познакомился во время похода в Северной Каролине и которая тоже служила на флоте в годы войны. После войны Дональд вернулся на малую родину, в Монтану, которую

---

<sup>1)</sup> Прозвище штата Монтана.

<sup>2)</sup> Имеется в виду телесериал Дэвида Линча «Твин Пикс» («Две Вершины»).

<sup>3)</sup> Университет, расположенный в городе Дарем, Северная Каролина.

называл «садом для всего мира». Он поселился с Санни в Мизуле, где, по его словам, они «охотно вернулись к нормальной жизни и хотели заняться обычными человеческими делами: обустройством дома и воспитанием детей». «Хорошая, здоровая, счастливая семейная жизнь» была важна для Дональда, но он также чувствовал глубокую личную потребность «в продвижении к знаниям и умению, плодотворной работе в лесных угодьях». Он ощущал «двойственность своей жизни». Пока Дональд работал в лесу, применяя научный метод для борьбы «с насекомыми, гнилыми корнями и заразными болезнями в стремлении выращивать здоровые деревья», Санни, у которой был диплом по английскому и иностранному языку, занималась преподаванием английского и домашними делами.

Научно-исследовательская работа Дональда позволяла семье Дэвида, включавшей еще его младшего брата Джона и сестру Марту, путешествовать по живописной, полной зелени территории Тихоокеанского Северо-Запада: из Сандпойта, штат Айдахо, в Спокан, штат Вашингтон, оттуда – в Бойсе, штат Айдахо. В Бойсе Дэвид посещал младшие классы и начал ходить в среднюю школу, а закончил ее в Александрии, штат Виргиния.

Самое раннее воспоминание Линча – это то, как он сидит с другом в луже грязи, «будто работая с ней». Какое подходящее проявление самосознания для художника, который сейчас погружается в грязный хаос жизни и своим уникальным видением придает ему форму. Уже взрослый Линч все еще движим природной «идеей единения человека и земли». Росший в 1950-е годы на Северо-Западе Линч поддерживал идиллические отношения с родной природой – но был один нюанс. По его словам, детство его представляло собой «Счастливые деньки на родной улице»<sup>1)</sup>. «Все было прямо как в детских книжках. Красивые старые домики, тенистые улочки, визиты молочника, игры в «войнушку» и много-много друзей. Это был мир, о котором можно только мечтать. Эти гудящие самолеты, голубые небеса, заборчики,

---

<sup>1)</sup> Название американской детской развивающей книги середины XX века.

зеленый газон, вишневые деревья. «Средняя Америка» – такая, какой она и должна была быть. Но вот из вишни начинала сочиться смола, местами черная, местами желтая, и несметное число красных муравьев бегало по всему дереву по этой липкой смоле. Видите, вот этот прекрасный мир, но стоит приглядеться – всюду красные муравьи».

Эти несколько предложений дают представление о вселенной фильмов Линча. Мир грез – нереальный, но в то же время такой знакомый; провинциальные пейзажи; яркие, насыщенные цвета съемки; гудящие звуки, обычно шумы электричества и заводов, которые Линч неразрывно связывает с изображением; детальность и крупные планы, большое внимание к текстурам. Самое главное – образ больного, кишашего муравьями дерева посреди американского райка. Чувство тревожной настороженности по отношению к манящей, но все-таки страшной неизвестности в рамках безопасности повседневности. С детства Линч обладал удивительной способностью чувствовать присутствие в мире невидимых злых сил. Это поэтическое дарование, что было и у двух титанов искусства, которые станут впоследствии кумирами Линча: чехословацкого писателя Франца Кафки (1883 – 1924) и английского художника Фрэнсиса Бэкона (1909 – 1992). Французский критик Жиль Делез говорил о способности Кафки и Бэкона слышать, как «силы дьявольские уже стучатся в дверь». Линч, как и созданная им героиня фильма «Малхолланд Драйв» (2001) Дайана Сэлвин, тоже слышит этот зловещий стук.

Юный Линч был чувствителен к загадочной странности мира, видел сюрреалистичность реальности. Когда отец взял его с собой на работу – Дональд брал пробу из-под коры деревьев на предмет наличия заболеваний – Дэвид увидел участки лесных угодий, где на всем висели ярлыки, и меблированный офис среди деревьев, стены которого были сплошь увешаны приколотыми насекомыми с описаниями. В 1993 году Дэвид пришел на вечернее ток-шоу Джейя Лено, щеголяя своим типичным черным костюмом, застегнутой на все пуговицы белой рубашкой и высоким чубом песочных, с

проседью волос. Общась в слегка ироничной, вежливой, лаконичной манере, он показал Лено свою «Пчелиную доску» – коллаж с его проходящей тогда художественной выставки. Линч приколот на белый фон на равном расстоянии друг от друга мертвых пчел и под каждой поместил по маленькой белой табличке с именем («ДОН», «БИНГ», «ФИЛ»). Эта небольшая презентация Линча показала, как тщательно молодой режиссер продумывает порядок своих действий. Линч устроил так, что (1) Лено показал пчел крупным планом, (2) бэнд-лидер Брэнфорд Марсалис сыграл «Полет шмеля»; в результате (3) зрители рассмеялись. Что более важно, связь между увиденными Линчем в детстве деревьями и насекомыми с ярлыками и «Пчелиной доской» взрослого, умудренного Линча показывает творческое взаимодействие между его жизненным опытом и тем, что он называет своей «жизнью в искусстве». В 1992 году Линч сказал: «Основой многих моих произведений являются мои воспоминания из Бойсе, штат Айдахо, и Спокана, штат Вашингтон».

Пугающие виды также подкрепили настороженность мальчика, и он осознал, что страшные силы могут вторгнуться в, казалось бы, безопасный мир вокруг. В возрасте шести лет Линч посмотрел фильм Генри Кинга 1952 года «Подожди, пока воссияет солнце, Нелли» со своими родителями в автокинотеатре. «Я помню эпизод, когда спокойно сидящего в парикмахерском кресле героя расстреливают из пулемета, и эпизод, в котором маленькая девочка играет с пуговицей и вдруг, к ужасу своих родителей, проглатывает ее. Помню, как ощутил настоящий ужас». В детстве Линч «был немного подвержен болезни, из-за которой боишься выходить из дома». Этот страх, который, как он понял впоследствии, является агорафобией (мучимых ею охватывает паника, когда они покидают установленные ими границы «безопасности»), перешел и во взрослую жизнь. Рассказывая о времени, когда он постоянно носил по три шейных платка, Линч сказал: «Это знак того, что человек не чувствует себя в безопасности, нуждается в защите. Я бы носил три пальто, если бы не было слишком жарко. Я чувствовал себя уязвимым, во

внешнем мире были вещи, которыми я хотел заниматься, но я не любил выходить туда. Мне нравилось быть в четырех стенах. За их пределами много с чем приходится сталкиваться, может произойти что-нибудь плохое. Зачем себя этим тревожить? Не лучше ли оставаться дома и заниматься своими делами?».

Переезд с родителями из «идеального мира» безопасных лесистых родных краев в дом бабушки и дедушки в Бруклине «напугал [его] до чертиков». «Спускаясь в метро, я чувствовал, будто на самом деле отправляюсь в ад. Шагая по ступенькам, погружаясь все глубже, я осознал, что подняться и выйти было почти так же сложно, как все-таки проехаться. Это был глубочайший страх перед неизвестным. Я чувствовал порывы ветра от подходящего внизу по туннелю поезда. Сначала ветер, затем запах, потом звук. Каждый раз, когда я оказывался в Нью-Йорке, я ощущал целую палитру ужаса».

Что характерно, Линч, хоть и с большой опаской, но все-таки проехавшись на метро, годы спустя извлек для себя художественную выгоду из этого яркого, оставляющего отпечаток опыта. Эти жуткие ветры метро стали леденящему душу, практически действующими на подсознание потоками воздуха, что веют по всей фильмографии Линча, словно страшное потустороннее дыхание. Повзрослев, Линч интуитивно ухватился за спасительную благодать: способность превращать свои иррациональные страхи бурные эмоции в искусство, «дар, позволяющий тебе чувствовать, что все под контролем, даже если это лишь иллюзия». По его словам, «настоящему посещать некоторые места слишком страшно, так что мы посещаем их только в фильмах». Контроль – ключевая идея психологии Линча. В своей жизни он объединяет кусочки хаотичной действительности в художественные формы, тем самым контролируя порывистые, опасные действия и эмоции. За границами его четко выстроенной зоны безопасности – абстрактная, агрессивная, иррациональная, стихийная сила беспорядка, жаждущая навредить ему и всему, что он любит. По его словам, «внешний мир

слишком хаотичен». «Я немного теряю контроль, когда думаю о «внешнем» мире». В 2004 году его дочь Дженнифер Линч добавила, что «он боится всего надвигающегося». Поскольку Линч так чувствителен к угрожающему неконтролируемому хаосу, ему удастся изображать его с поразительной, шокирующей художественной силой; динамическое взаимодействие между этой угрозой и островком структурированности и безопасности движет его работой. Для Линча жизненно необходимо контролировать свой маленький уголок мира, свой домик, в котором рождаются его сакральные творческие идеи, и худшее, что может сделать абстрактная сила хаоса, – это ворваться и взять под контроль его самого, испортив тем самым чистоту его искусства. Дом и голова Линча – неприступные крепости.

Восприятие юным Линчем опасностей большого города не породило в его голове упрощенную формулу «большие города плохие, маленькие – хорошие». Линч чувствует, что фильмы должны «следовать определенным правилам и одно из главных – правило контраста», ведь «когда контраст значительный, сильнее выделяются элементы». Фильмы Линча подвижны острым, явным противопоставлением света и тьмы, добра и зла, неведения и знания, веселья и ужаса. Но он ощущает, как сложен человек, и знает, что за одним элементом пары может существовать подспудно его противоположность. В «Синем бархате» образцовый Джеффри Бомон пристращается к садистским сексуальным практикам своего заклятого врага, омерзительного Фрэнка Бута. Доктор Тривз, спаситель уродливого снаружи, но прекрасного душой человека-слона из одноименного фильма, боится, что он эксплуатирует своего подопечного. И Лула из «Диких сердцем», чувствуя отчуждение от своего хорошего, любящего Сэйлора, невольно испытывает оргазм, когда ее душит ухмыляющийся Бобби Перу. Рассматривая свое детство с позиций полярности, Линч сказал: «Есть хорошие стороны, такие, как эти голубые небеса, и цветы, и все такое, но все всегда сопровождается некой силой, приносящей боль и упадок».

В своей художественной карьере Линч дает форму этой злой силе с помощью картин («Тень искореженной руки на моем доме»), фотографий (тень невидимой руки на лице миловидной девушки), фильмов (темный силуэт в окне светлого загородного дома; мрачный образ, «что причина всех страхов», терроризирует Голливуд) и саундтреков (тревожные нотки вплетаются в завораживающе прекрасные мелодии). В детстве Линч воспринял мир как сочетание первородных Света и Тьмы и впоследствии стал художником, который, подобно Уильяму Блейку, выражает свое восприятие энергии природы через собственную уникальную систему мифов. Для сильного, яркого искусства требуются силы и райские, и адские; Линч точно бы согласился с высказыванием Блейка, что «Страх и надежда есть видение».

Юный Линч чувствовал присутствие скрытых темных сил, но не замечал их следа в собственном доме. Он сравнивает свои воспоминания о домашней жизни с рекламными постерами 1950-х. «Хорошо одетая женщина с определенной улыбкой на лице вытаскивает пирог из печи; или улыбается парочка, идущая к своему домику с заборчиком. Ничего, кроме подобных улыбок я не видел». Он вспоминает: «Мои родители не пили. Они не курили, никогда не ругались. А я хотел, чтобы они курили, хотел, чтобы они пили, хотел, чтобы ругались, но они этого не делали».

Семья Линча, как и многих детей 1950-х, ходила в церковь. Дональд Линч был христианином, верящим, что «Бог создал вселенную и всех нас» и что даже жалкие кенгуровые прыгуны – «часть Божьего замысла». Но он был также и ученым, знавшим, что все было создано не за неделю. «Он создавал все путем эволюции на протяжении миллионов лет. Необязательно отказываться от Бога, если не веришь в мгновенное создание». Семья Дэвида исповедовала пресвитерианство, которое Линч называет «чудесной религией Северо-Запада», ассоциируя его в голове с 1950-ми и маленькими городками в лесах. Неудивительно, что мальчик, чувствующий присутствие невидимых сил на заднем дворе, увлекался религиозными вопросами, и в детстве Линч создал поразительные картины «Распятие» и «Воскрешение», которые и по

сей день висят в доме его родителей. Повзрослев, Линч обратил свой взор на восток и увлекся индуистскими верованиями и практиками, но в ряде созданных с тех пор фильмов прослеживаются христианские темы и мотивы, пресвитерианство занимает важное место в творческом и житейском мировоззрении Дэвида.

Идея вдохновения, оживляющей волны мысли и чувства крайне важна для Линча, а пресвитерианцы, по словам американского теолога Джона С. Боннелла, «верят во «вдохновляющую силу» Священного Писания, в то, что Бог говорит через людей, чьи сердца и разумы он тронул; поэтому они выделяют боговдохновенных людей, а не боговдохновенные слова». Убеждение пресвитерианцев, что «мы живем в мире морали, в котором соответственно воздается за каждый грех и за праведность», гармонирует как с вымышленной вселенной Линча, так и с его зрелой верой в кармическую справедливость. Для пресвитерианцев видение божественного – высшая награда за добродетельность, и в фильмах Линча падшим, казалось бы, душам порой удается узреть воплощенную небесную благодать. Творческое стремление Линча сделать «абстракции» мыслей и чувств видимыми и выразительно представить их в материальном мире коррелирует с верой пресвитериан в то, что рай и ад, как говорит Боннелл, являются «состояниями разума и личности».

То, как Линч воспринимал мир с дуалистических и морализаторских позиций, подкрепилось пресвитерианством, которое базируется на принципах протестантского реформатора Жана Кальвина (1509 – 1564), верившего, что люди делятся категорически на хороших и плохих, праведных и порочных, заслуживающих и незаслуживающих спасения. Но у Кальвина, как и у Линча, были и другие, более тонкие, парадоксальные мысли. Теолог из Оксфорда, биограф Кальвина Алистер Макграт говорит: «Кальвин склонен радикально разграничивать людское и божественное, но в то же время настаивает на их единстве».

По словам Макграта, Кальвин считал, что из-за грехопадения Адама и Евы «люди стали куда менее способными, чем изначально». В творчестве Линча эта мысль отражается в портретах особых людей с экстрасенсорными способностями. И Линч, явно солидарный с акцентом пресвитерианства на самообразовании и саморазвитии, чувствует, вероятно, что во время медитаций видит краем глаза рай – метафорически. Линч был часто недоволен обычными школами и десятилетиями занимался самообучением дома, в своем собственном институте идей.

И пресвитерианцы, и Линч признают святость человека, неприкосновенность его прав и привилегий. Боннелл добавляет: «Пресвитерианская церковь не устанавливает законы по личным моральным вопросам людей».

Для пресвитерианской церкви, как и для любимой Америки патриота Линча, характерна представительная демократия, пресвитерианцы подсознательно восстали против сил подавления, приняв участие в Войне за независимость и создании и подписании Конституции США. Для юного Линча пресвитерианство сделало Бога и страну неотделимыми друг от друга; даже Дуайт Эйзенхауэр, президент, правивший в любимое десятилетие Дэвида, исповедовал ту же религию, что и семья Линча.

Несмотря на приятные, теплые отношения в совершенно обывательской семье Линча, он «стыдился, что его родители были такими». «Я жаждал, чтобы в моей жизни произошло что-то необычное, что-то странное. Я знал, что все везде было не тем, чем казалось, но найти этому настоящее доказательство не мог. Это было просто ощущение».

Когда Линч вырос, его юношеская жажда чего-то необычайного, что привнесло бы краски в его жизнь, проявилась в художественной способности создавать поразительно личные миры с уникальной формой и содержанием. В кинотеатре жизни он не пассивный зритель, для которого «что-то происходит», он прилагает все усилия, чтобы самому снимать фильм. И в ранние подростковые годы Линч подпитывал свое воображение и утолял

жажду чего-то потустороннего в кинотеатре «Виста» города Бойсе, где он посмотрел «Муху» и «Тварь из Черной лагуны» и был поражен последними словами персонажа фильма «Нечто»: «Продолжать наблюдать за небом, мы должны продолжать наблюдать за небом!». Уже взрослый художник Линч и его персонажи «стремятся увидеть» другие миры за земной реальностью, и в его фильмах и телевизионных проектах многие в загадочном ожидании закидывают голову, чтобы посмотреть наверх.

Юный Линч с гордостью смотрел на американский флаг. Тот драгоценный факт, что он американец, – основополагающий фактор его самооценки. Когда на Каннском кинофестивале 1990 года ему вручали главный приз, Золотую пальмовую ветвь, за его яркий, полный секса и насилия роуд-муви «Дикие сердцем», о своей биографии он сказал лишь: «Родился в Мизуле, штат Монтана; скаут-орел<sup>1)</sup>». Линч восхищается Рональдом Рейганом, потому что тот «ковбой и чистильщик». А в сериале «Твин Пикс» персонаж, которого играет Линч, шеф ФБР Гордон Коул, и экранное альтер эго режиссера, специальный агент Дейл Купер (Кайл Маклахлен), крайне патриотичны и добропорядочны. Линч не первый представитель послевоенного поколения, поддерживающий взгляды и ценности, которые были противными и раздражающими, когда его родители говорил о них дома день и ночь.

Сейчас самое светлое воспоминание Линча об отце – это то, как после переезда семьи из Айдахо в Виргинию Дональд Линч в форме лесохозяйственной службы и большой, широкополой ковбойской шляпе шел несколько миль на работу через мост Джорджа Вашингтона в Александрии. Но юного Дэвида смущало это публичное зрелище («Он не ездил на автомобиле или автобусе».) Линчу было все равно, привлекал ли его отец чрезмерное внимание или, наоборот, был ли «слишком консервативным» с матерью – подросток взбунтовался против родных до отъезда из Бойсе. Но это

---

<sup>1)</sup> Высший ранг в американской организации бойскаутов.

было противление без театрального конфликта. Линч, который среди друзей и партнеров по работе слышит миротворцем, говорит только, что он начал заниматься «многим, чем родители были бы недовольны, если бы об этом узнали». Нацелив свои переживания на внешний мир, Линч начал свои отроческие поиски себя, «ввязываясь в передраги, о которых не хочется говорить». Одна из таких передраг была, однако, зафиксирована полицией Бойсе.

Линч начал играть с огнем, несмотря на то что стал свидетелем ужасного предостерегающего происшествия. Однажды один из юных друзей Линча забил самодельную ракету спичечными головками с помощью металлического прута. Линч и беременная мама мальчика наблюдали, как «ракета стартовала, и тяга от этих спичечных головок была такая, что ее повело прямо в его [мальчика] лодыжку, огонь и сгоревшие головки разнесло по всему крыльцу». «Он упал, поскольку не мог стоять. Его ступню почти оторвало от лодыжки, он лежал в лужи крови, а вокруг – тусклые сгоревшие спичечные головки и дым. Когда его мама увидела это, у нее чуть не случился выкидыш. Но моего друга забрали в больницу, пришили ему ступню, и после этого он был в порядке». Линч и его друзья продолжали исследовать мир смертельных опасностей. Они начали делать трубчатые бомбы, которые взрывались «примерно на уровне глаз с такой силой, что трубу совершенно выворачивало и летела шрапнель». Чтобы сдержать взрыв «большой бомбы», они одним воскресным утром бросили ее в плавательный бассейн школы Саут-Лейк. Взрыв потряс дома на несколько кварталов вокруг, Линча арестовали, и об инциденте заговорили газеты Айдахо и Солт-Лейк-Сити.

Линч перестал мастерить настоящие бомбы, когда его запал нашел более сильное и масштабное выражение в его жизни в искусстве, что сделало его поп-культурной иконой с мировым именем. Рисовал он «с самых ранних лет». И, как бы глубоко он ни был разочарован непоколебимой нормальностью родителей, он очень благодарен им за то, что они помогали развиваться его таланту. «Они охотно поддержали мой ранний интерес к искусству. Моя мама,

вероятно, спасла меня: она не давала мне книжек-раскрасок, что довольно интересно, поскольку в школах настаивали, чтобы дети раскрашивали. Суть книжек-раскрасок – не выходить за границы контура. Так что меня не сдерживали никакие границы. Мое воображение не погубили, оно не было ограничено заданными рамками. Я был свободен. И мой отец приносил домой чистую с одной стороны бумагу, так что я все время мог рисовать, что хотел».

Дональд Линч вспоминает: «Дэвид часто рисовал самолеты, пистолеты и пулеметы – я не знаю, почему». Творчество взрослого Линча затрагивает тему нарушения баланса сил между людьми, и он чувствует движение и накопление сил в предметах, в атмосфере. Самолеты и пистолеты полны скрытой и активной энергии, они станут частью поздних картин, фильмов и театральных представлений Линча – и часто будут выступать посредниками смерти. Дональд также помнит, что его сын не был художником, избегающим коммерческий потенциал творчества: юный Дэвид рисовал на белых толстовках цветными фломастерами безумные лица персонажей журнала Mad и затем продавал их по пять больших долларов 1950-х за штуку.

Детские рисунки и мечты – это хорошо, но, как видел Линч, единственными взрослыми людьми в Бойсе, зарабатывающими на жизнь кистью и красками, были маляры. Художественные горизонты Линча расширились, когда у него увели девушку. Линч верит в судьбу, в то, что события сливаются в потоке времени, образуя целенаправленную дорогу в будущее. После переезда Линчей в Александрию, штат Виргиния, пятнадцатилетний Дэвид стоял со своей девушкой, Линдой Стайлз, на ее заснеженном дворе, когда пришел его ровесник, светловолосый Тоби Килер, который стал близким другом Линча и украл сердце Линды. Знакомство с Тоби все же дало Линчу драгоценное сокровище: уверенность, чем он хочет заниматься всю свою жизнь. Однажды после школы Тоби повел Дэвида к своему отцу. Посещение студии профессионального художника Бушнелла Килера «взбудоражило душу» Линча. Это событие «совершенно изменило [его] жизнь», поскольку Дэвид понял, что тоже может посвятить себя

искусству. Килер (родился в 1925) был одним из тех немногих американцев, избравших нонконформистский путь после Второй мировой войны. Изучив экономику в Дартмуте, он «поднялся по карьерной лестнице чертовски быстро» и ушел с руководящей позиции большого Кливлендского предприятия по производству подшипников, когда «решил, что должен стать епископальным священником». Килер понял, что учеба в семинарии это не для него, когда по интуиции «загорелась маленькая лампочка» и он решил «уйти в искусство», которым он так увлекался в отрочестве. Когда ему было за 30, Килер ознакомился и с миром коммерческого искусства и иллюстрирования, и с курсами изящных искусств в Виргинском университете. Философский подход университета, связывающий тот факт, что мы видим, чувствуем и рисуем, с первородной природой бытия, с главнейшими, фундаментальными принципами существования, возбудил духовное начало Килера, и после обучения тот стал профессиональным художником с собственной студией и галереей. Практически религиозная одержимость Килера поэтикой искусства была подкреплена книгой Роберта Генри «Дух искусства». И, в свою очередь, когда Линч встретил Килера, он был вдохновлен «чудесным» образом жизни художника и книгой, на прочтении которой тот настоял.

Генри (1865 – 1929) был лидером Нью-Йоркской художественной реалистической Школы мусорных ведер, любимым всеми учителем искусства и философом. В «Духе искусства» раскрываются его сокровенные убеждения, и книга стала для Линча «библией». Линч говорил, что метафорический стимулирующий «разряд электричества» полезен для разума. Можем представить, сколько вольт было в его черепной коробке, когда он читал слова, подтверждавшие его детское чувство, что жизнь полна загадок, и на сегодняшний день полностью сформировавшие его кредо. «Везде за всем видимым течет подспудно настоящая жизнь. Я не говорю, что кто-то из мастеров когда-либо полностью осознавал это, но ценность его работы заключается в том, что он почувствовал это, и его труд передает меру его опыта».

Генри наставлял художников сохранять детский невинный взгляд на мир и восприимчивость к чудесам, и сегодня Линч, которому уже за 60, по-прежнему говорит: «По моим ощущениям, мне от шести до 17 лет». Как пораженный ребенок, думающий о мире, в котором еще не у всех сил и чувств есть имена, Линч передает мощный гудящий заряд, едва сдерживаемый оболочками людей и предметов. Практически сверхъестественные первые кадры «Синего бархата» – снятые снизу вверх красные цветы, белый заборчик и голубое небо – представляют, по Линчу, «детский взгляд». Персонажи его фильмов, как взрослые, нависшие над ребенком, выплескивают огненные эмоции визуальными средствами – преувеличенными жестами и мимикой. Одно из полотен Линча 1988 года со схематичной фигурой из палочек называется «Ауу, Боже, мама, песик укусил меня» – так нарисовать и дать картине такое название мог бы ребенок. Идея Генри о невозможности ни для одного художника познать полностью тайны вселенной центральная в мировоззрении Линча. Мир Линча существует благодаря правдоискателям, пытающимся разгадать загадки. Его детективы – настоящие и метафорические – изучают улики и выстраивают закономерности, но им никогда не удается залить все темные закутки резким рациональным светом абсолютного понимания. И ощущение Линчем эстетико-метафизической пропорции определяет его творчески процесс: ему нравится «парить в странных порывах и наитиях», которые он не может объяснить – ни самому себе, ни своим зрителям.

Ни своим родителям. Подростковый «бунт» Линча усилил навязчивую идею: «Я просто не хотел ничего, кроме рисования и жизни в искусстве». В «Духе искусства» Роберт Генри призывает художника достигать такого состояния сознания, при котором ему «открываются первоосновы природы, дух жизни, конструктивная сила, тайна роста, понимание относительной важности вещей, порядок, баланс». Этот наказ направил Линча по прямому пути: «На первом месте искусство. В жизни в искусстве нет свадеб, нет семей. Есть студии и модели, и ты пьешь много кофе, куришь сигареты и работаешь

по большей части ночью. Твое рабочее место пахнет масляной краской, ты зришь в корень вещей и живешь в фантастическом мире идей. И ты творишь». То, что Линч включил в свое кредо курение, является явным шагом в сторону от родителей, питающих отвращение к никотину. (Линч бросал курить на много лет, но начал снова уже в зрелом возрасте – об этом он признался в письме родителям; сегодня его родственники считают, что, когда семья Линчей собирается вместе, он приходит с никотиновым пластырем). Вдыхание и выдыхание сигаретного дыма является знаком поведенческого и духовного родства с белой вороной семьи, дедушкой Остином Линчем.

Как и Бушнелл Килер с Робертом Генри, дедушка Линча по отцовской линии был таким взрослым, на которого юноша хотел стать похожим. «Он был настоящим кумиром. Я считал его одним из самых клевых людей. Он всегда разъезжал на этих больших черных машинах и носил эти тонкие кожаные автомобильные перчатки, и очень, очень хорошие костюмы, и отделанные ковбойские сапоги. Он был невероятен». Детализированное внимание к стилю одежды его дедушки помогло Линчу в зрелом возрасте тщательно проработать свой собственный облик. Обычно он носит просто скроенный черный костюм, белую рубашку с застегнутым воротником («Хочу защитить грудь») и иногда черный галстук. Эта черно-белая униформа Линча так неразрывна с его образом, что он на протяжении десятилетий облачает в нее свои экранные альтер эго. И любовь дедушки Линча к машинам также живет в Дэвиде, который отбирает автомобили для своих фильмов так же строго, как актеров. В «Твин Пикс» с виду порядочный, а на деле одержимый злом, повинный в инцесте и детоубийстве отец Лоры Палмер Лиланд водит темный кабриолет со складной крышей, его номерной знак штата Вашингтон будто визжит – ЕАК. Колеса по ночам, позже, чем разрешали родители, Линч проявлял свой юношеский дух независимости, и, когда его вылазки на свободу оказались под угрозой пресечения, он продолжал их тайком. Его родители рано ложились спать, так что Линч овладел искусством глушить мотор, подъезжая к дому, и

бесшумно ставить автомобиль в гараж, а затем, медленно поворачивая все дверные ручки, тихонько пробираться в свою постель.

В 1950-е, начале 1960-х однородное американское общество начало делиться на консерваторов и хипстеров<sup>1)</sup>. Первые были конформистами, выступали за сохранение традиционного статуса-кво. Их главными ценностями были чистота, иудейско-христианская набожность, закон и порядок, отсутствие секса вне брака, спокойная музыка и машины-универсалы. Хипстеры подвергали сомнению все, что было важно для консерваторов, отдаваясь индивидуалистским порывам желания, слушая свою душу. Для них были характерны приземленность, сугубо личные пантеистические взгляды, гибкая мораль, сексуальные эксперименты, яркая, «дикая» музыка – джаз и рок-н-ролл – и скоростные автомобили. Как и в большинстве людей, родившихся в послевоенные годы, в Дэвиде Линче совмещались эти две культурные линии. Как и персонаж провозглашавшего семейные ценности сериала 1950-х «Отец знает лучше», он с радостью баллотировался на пост школьного казначея («Сэкономим с Дэйвом») и с радостью проиграл. Он и его возлюбленная, с которой он сфотографировался на велосипеде-тандеме, были названы «Самой милой парочкой» класса. И, прямо как Джимми Стюарт в «Этой прекрасной жизни», он продавал содовую в аптеке на углу. Но ветры, что унесут Дэвида Линча от мейнстрима, уже веяли, и дедушка Линч был приятным бризом. Статья Линча в выпуске журнала Time от первого октября 1990 года, на обложке которого он изображен, заканчивается словами восхищения техниками омолаживания, благодаря которым «девятиностопятилетний разум» когда-нибудь сможет радоваться возвращенному свежему двадцатипятилетнему телу. С явной ноткой любви по отношению к своему неординарному предку, Линч заключает: «Дедушка стал бы бегать по магазинам спиртного и гулять до утра».

---

<sup>1)</sup> Не следует путать с одноименной субкультурой XXI века.

Элвис Пресли стал мощным источником чистой сексуальной энергии, взбудоражившим и потрясшим поколение подростка Линча и американскую культуру в целом. Верующий водитель грузовика из Тупело, ставший королем рок-н-ролла, был прекрасным примером слияния консервативного и хипстерского. Одинаково любящий как райский госпел, так и низменные блюзовые мотивы ухмыляющийся певец, дико дергающий тазом, был в то же время парнем, обожающим свою маму и отвечающим на вопросы интервьюеров мягким голосом, вежливо и скромно. Юный Линч смотрел на экране Элвиса наряду с фантастическими монстрами 1950-х. Он обожал сценический образ и музыку Элвиса и воплотил и то, и другое в экранизации (1990) романа Барри Гиффорда «Дикие сердцем». Большинство мощных экранных злодеев Линча, ненасытные души и тела которых испытывают лютой голод, являются прекрасным олицетворением строчек Элвиса: «Если ищешь проблем, посмотри в мои глаза».

В подростковые годы Линчу было тяжело добиться того, чтобы его родители поняли и приняли его погружение в жизнь в искусстве. Линч обычно описывает домашнюю жизнь времен своего отрочества в красочных выражениях и говорит, что родители «поддерживали» его творческие порывы. Но Бушнелл Килер вспоминает, что Линч был «юношей, внутри которого шла борьба» из-за напряженного отношения в семье к его одержимости искусством. Дом Линча, как он уже в зрелом возрасте говорит о домах в своих произведениях, был местом «где что-то может пойти не так».

Еще учась в старшей школе, Линч уже проводил часть времени вдали от семейного очага, занимаясь рисованием в комнате, которую он снимал вместе со своим другом-сверстником Джеком Фиском, тоже художником, у Бушнелла Килера; но отношения дома у Линча стали такими напряженными, что Дэвид спросил, можно ли ему на время переехать к Килерам. В итоге он остался у них на большую часть учебного года.

Килер вспоминает, что «Дэвид не хотел быть со своей со семьей, потому что они были им недовольны». «Они считали, что искусство – это то, чем

занимаются на досуге, а первым делом Дэвид должен был хорошо учиться. По их мнению, он просто не работал на должном уровне. Дэвид получал плохие оценки, а ему нужно было конкурировать со своими чрезвычайно одаренными братом и сестрой». Недовольство родителей его успеваемостью в школе только подогрело желание Линча посвятить себя рисованию, и он переехал к Килерам.

Старший художник сразу же увидел, какому стрессу подвергается Линч, ведь «каждое утро после пробуждения Дэвида тошнило». Килер решил, что он должен обсудить ситуацию с отцом Дэвида, и встретился с Дональдом. Дэвид рассказывал Килеру, что его отец два года жил на смотровой вышке лесохозяйственной службы Орегона и «отпускал бороду до колен». Так что Килер напомнил Дональду о периоде его жизни, когда тот был бородатым диким горцем, и заявил, что в нем, как и в Дэвиде, «было что-то явно нонконформистское». Дональд, рано (в 1975) ушедший на пенсию от «бюрократской административной возни», улыбался, кивал и «максимально любезно» слушал, как Бушнелл Килер излагает свои доводы. Килер сказал отцу Дэвида: «Ваш сын пытается держаться призвания быть художником и в то же время соответствовать стандартам старшей школы, и он соответствует, он выполняет свою обязанность. В то же время он делает двойную работу, чтобы быть настоящим художником, а не дилетантом. Он пытается заниматься двумя делами, а вы ему не помогаете. В одном его мизинце больше таланта, чем когда-либо будет у меня, и его нужно поддерживать, а не отговаривать». Дональд молча впитал слова Килера, поблагодарил его за то, что тот поделился мыслями, и ему, согласно Килеру, «казалось, полегчало после разговора». Дональд вспоминает, что, когда они расходились, Килер спросил его, «можно ли было Дэvidу заниматься рисованием обнаженных моделей». «Что я мог сказать, кроме как «да»?». Тридцать четыре года спустя Дэвид Линч снял телевизионную рекламу для спортивного легкового вездехода Хонда CR-V, в которой корпоративный работник в деловом костюме превращается в одетого, как дровосек, человека с невероятно быстрорастущей бородой, после того как

видит будто созданный для приключений CR-V в окне автосалона; это явно дань любви и уважения независимому духу отца, его диким, «бородатым» дням.

Линч благодарен своему отцу за то, что тот привил ему привычку работать систематически, что продвинуло его карьеру и предоставило умиротворяющее психологическое убежище от эмоциональной боли и порой страшного внешнего мира. «Мой отец научил меня: если ты хочешь что-то сделать, сначала сядь и составь план. Затем собери нужные материалы и инструменты и принимайся за работу. Этот процесс применяется ко всему, что бы ты хотел делать». Как и его отец, Линч в юном возрасте стал лесничим и однажды, к огорчению своей матери, составил планы «Машины для Убийства Птиц».

С годами Дональд и Санни Линч явно примирились со страстью их сына к искусству, и они с гордостью выставляли на показ его работы – в живописи, графике и печатные – в своем доме в пригороде к востоку от Лос-Анджелеса по автомагистрали I-5. Талант юного Линча к реалистичной изобразительной работе явно виден в карандашном рисунке пристани и парусной лодки в Новой Англии; тени аккуратные, его легко читаемая подпись переходит в нарисованную палитру с кисточкой – трогательное выражение собственного имиджа художника. Скаут-орел провозглашает свою любовь к Америке небольшим рисунком купола Капитолия города Вашингтон, округ Колумбия, искусно созданным, похоже, одной тонкой черной линией чернил, которая, замысловато карабкаясь и запутываясь, воссоздает знакомую выпуклую форму купола. Другой вашингтонский памятник – пожарную часть «Дружба», основанную в 1774 году Джорджем Вашингтоном, – Линч изображает как плоское черно-белое сооружение с небольшими размытыми вкраплениями розовато-лилового и голубого. Здание для людей, сражающихся с хаотичным пламенем, должно быть умиротворяющим местом, и слова «Дружба» и «Джордж Вашингтон» звучат ободряюще. Но Линч придает изображению жутковатую, призрачную атмосферу, будто зловещие силы, которые он

чувствовал, но не видел в собственном окружении, таились в темной бездне за окнами пожарной части и искореженных черных голых деревьях, что будут появляться в будущих произведениях искусства на протяжении многих лет.

По мере взросления Линч проникался философией и практиками восточных религий, но он рос в христианской семье (когда я посещал его родителей, на столе в общей комнате лежала «Живая Библия»<sup>1)</sup>) и как юный художник поразительно интерпретировал Распятие и Воскрешение – работы выполнены в мягких монохромных штрихах и каждая, подобно иконе, разделена на три части. Они висят на видном месте в гостиной Дональда и Санни и показывают талант Линча к абстракционизму; он представляет архетипичные образы Христа, распятого на кресте и восстающего из мертвых и выходящего из пещеры, как органичное слияние перевоплощающихся духа и плоти, будто бы в движении – неудивительно, что он сделал следующий закономерный шаг и начал анимировать рисунки. В «Распятии» и «Воскрешении» также впервые появляются мотивы, которые украсят многие будущие работы Линча: раздвигающийся занавес, ясный свет духа, очертания одиноко стоящего простого домика с остроконечной крышей и звездные поля. Любовь Линча к этому образу невзрачного домика началась, вероятно, на равнинах восточной Монтаны, поскольку слева от кровати Дональда и Санни с постельным бельем со звездами висит карандашный рисунок Дэвида – загородный дом, где вырос его отец (да, далеко на горизонте – две горные вершины, а больше половины рисунка занимает ясное, по-настоящему райское небо). Рядом с картиной родного дома его отца висит и рисунок бруклинской улицы с рядами жилых домов, где выросла Санни и куда направлялась семья Линча, когда у Дэвида была паника от большого города и спуска в темный туннель метро. Оба эти рисунка в родительскую честь невероятно детализированные: они выглядят как слегка смягченные фотореалистичные

---

<sup>1)</sup> Перефразированный английский перевод Библии, сделанный Кеннетом Н. Тейлором.

работы, и ждешь, что тщательно прорисованные деревья, размытые, будто от движения, нависающие над автомобилями Форд Model A, припаркованными на нью-йоркской улице Эдвина, будут мягко качаться и вздыхать, как в «Синем бархате», «Твин Пикс» и «Простой истории». Самым ярким из материальных проявлений любви между обоими родителями и их сыном, украшающих дом Дональда и Санни (Дэвид подписывал некоторые свои работы как подарки на дни рождения и Рождество), является черно-белая фотография взрослого кинорежиссера Дэвида Линча, сидящего с большой кинокамерой формата 35 мм и улыбающегося так, как он улыбался, будучи пятилетним светловолосым мальчишкой. На фото Линч написал большими буквами: «Лучшим маме и папе в мире». Линч, в большом мире невероятно скрупулезно следящий за каждой маленькой деталью по ходу своей работы, любит своих родителей настолько, что разрешил им повесить относительно новую абстрактную картину за 4000 долларов над диваном в их гостиной вверх ногами, потому что им «так нравится».

Девяносто пять процентов ранних работ Линча, которые висят в доме его родителей, либо монохромны, либо исполнены в приглушенных голубых тонах. Только одно произведение бросается в глаза яркими красками: автопортрет неулыбающегося юноши, смотрящего прямо на зрителя; он одет в рубашку с застегнутым воротником и костюмный пиджак, а лоб закрывает щегольская прическа в стиле The Beatles. На протяжении десятилетий мир знал Линча как человека, который носит одежду в черно-белых тонах и тонах хаки. Но на семейной фотографии Линч-подросток красуется в сиренево-розовой рубашке, а на портрете он одет в красную рубашку, канареечно-желтый свитер-безрукавку и сине-зеленый, как павлин, пиджак, а сзади него – ярко-оранжевый фон. Контраст в ранних произведениях Линча между темной палитрой и палитрой светлых брызг отражает его неизменное ощущение, что царства явлений и эмоций сохраняют баланс темных и лучезарных сил и элементов, но буйство цвета в его имидже может быть мотивировано с точки зрения истории искусства. Три основных цвета его автопортрета (красный,

оранжевый, сине-зеленый) – главные цвета автопортрета Винсента Ван Гога 1889 года – через год гениальный художник в отчаянии застрелится. На картине Ван Гога белая повязка с левой стороны лица закрывает рану, где он в припадке ненависти к себе отрезал мочку уха. На портрете Линча хорошо видно его правое ухо, но левого из-за длинных волос будто нет. В фильме Линча «Синий бархат» левое ухо персонажа отрезает психически нездоровый человек, в каком-то роде больной художник, в своих речах упоминающий Ван Гога. Линч, начинающий художник, создавший свой автопортрет, явно был знаком с творчеством Ван Гога, он говорит, что на него оказывали влияние работы других, пока у него «не появились свои собственные идеи». Учитывая дальнейшую карьеру Линча, кажется естественным, что, будучи молодым художником, он был сильно впечатлен беспокойным, крайне эмоциональным визуальным языком Ван Гога и глубоко проникся мистическим пламенем дикой творческой силы голландского мастера, его томительным желанием раскрыть свою душу братьям-людям.

Килер был поражен преданностью Дэвида своему призванию художника. «Я никогда не видел столь продуктивного ребенка такого возраста. Он был просто переполнен творческим потенциалом и был готов жертвовать всем ради возможности рисовать. У меня было правило для студии, которую он у меня снимал: никаких вечеринок. Я знал, что он его никогда не нарушит, и так оно и было».

Пока серьезный Линч углублялся в суть искусства и жизни, его друг Тоби Килер был «занят жизнью подростка», он вспоминает, что «всегда было напряжение» из-за нужды Дэвида быть существом одновременно одиноким и социальным. «Когда он рисовал и размышлял, он не хотел, чтобы кто-то слонялся рядом и пытался с ним поговорить». Однако же Линч находил время быть членом братства старшей школы «Альфа Омега Эпсилон» вместе с Тоби, и ему очень нравилось, что у него с братьями были секретные слоган и рукопожатие. (Возможно, сочетание тайных знаков и сигналов братства с благотельной карьерой бойскаута стало основой для подпольного мужского

общества «Парни из читальни» из «Твин Пикс»). Одетый в типичную для учащегося классическую оксфордскую рубашку и твидовый пиджак Дэвид ходил с Тоби в ночной клуб в окрестности Джорджтаун, Вашингтон, округ Колумбия, который назывался прямо по-линчевски: «Тени». В тусклом свете среди дыма двое друзей потягивали пиво и наслаждались выступлениями таких представителей формирующегося мейнстрима, как Билл Косби и The Mugwumps (вскоре ставшие The Mamas and The Papas), а однажды вместе с членами The Kingston Trio они наблюдали, как их приятели из фолк-дуэта Ron and Buzz выиграли возможность встретиться с The Beatles.

Тоби вспоминает, что Линч, как и Джек Фиск, тяготел к контркультуре, к поэтам и художникам-битникам и прогрессивному джазу. (Дикая энергия музыки и танцев битников привносит краски в непоказанный эпизод телесериала Линча «В прямом эфире», а любимая им в начале 1960-х композиция квартета Дейва Брубeka Take Five звучит в саундтреке пилотного эпизода «Малхолланд Драйв» [2000 – 2001] и на его телефонном автоответчике). Килер замечает, что Линч, «умеющий размахивать руками с невероятной скоростью», научился хорошо играть на излюбленном инструменте битников – бонго. Благодаря своим потрясающим барабанным ритмам, которые разносились по гостиним тихих пригородных домов на школьных вечеринках, Линч получил уважительное прозвище «Бонго Дэйв».

Хипстер, извлекающий из бонго диковинные звуки, также клялся в верности Богу и стране как член бойскаутов и достиг высшего ранга скаута-орла, который получает только один процент членов. На свой четырнадцатый день рождения 20 января 1961 года Линч испытал сильный патриотический трепет, когда он в своем великолепном облачении скаута-орла имел честь помогать рассаживать важных персон на инаугурации Джона Кеннеди в Белом доме и за несколько секунд увидел Кеннеди, Дуайта Эйзенхауэра, Линдона Джонсона и Ричарда Никсона; они проходили на расстоянии вытянутой руки.

Как и все его соотечественники, Линч был потрясен убийством Кеннеди 23 ноября 1963 года, и он вспоминает, что его девушка-католичка Джуди

Уэстерман была настолько убита горем, что не выходила из своей темной спальни четыре дня. Линч отвлекался, погружаясь в рисование, но пришел Тоби Килер и предложил пойти отдать дань уважения погибшему президенту, посмотрев на его тело, выставленное для прощания в ротонде Капитолия. Пообещав Дональду Линчу вернуть семейную машину в установленное время, Дэвид поехал на невзрачной Шевроле 1958 года выпуска по практически пустым улицам Александрии, захватил Тоби и пива и направился в Вашингтон. Машина выглядела как тихий семейный седан, но, как часто бывает в мире Линча, за мирной оболочкой буйствовала скрытая неукротимая сила, поскольку Дональд подобрал большой восьмицилиндровый V-образный двигатель. Тоби говорит, что Дэвид любил шокировать других водителей, выжимая педаль в пол и оставляя их позади в клубах дыма от колес.

Когда они добрались до Вашингтона, им было сложно найти место для парковки, и их поразила бесконечная, казалось, очередь по десять человек в ряд из желающих увидеть Кеннеди. Дэвид и Тоби подумали, что все займет максимум пару часов, но в итоге простояли в очереди весь вечер и даже не приблизились к внутренней ротонде. Дэвид пообещал отцу вернуть машину вовремя, так что, как хороший скаут, он вместе с Тоби покинул место в очереди и, разочарованный и грустный, отправился домой. Вечером похолодало, и кто-то дал двум юношам по одеялу, которые они носили как американские индейцы, перекинув через плечо так, что края свисали до земли. Пока они еще не покинули свой пост, пожилая женщина спросила их: «Вы двое братья?». Линч ухмыльнулся и сказал: «Мы из одного племени».

Еще в старшей школе Линч и его творческий приятель Джек Фиск начали оставаться рисовать допоздна в своей джорджтаунской студии. У художников и ученых часто бывает одинаковый свободный, креативный, организованный образ мыслей, и Дональд Линч достаточно благосклонно относился к авантюре сына и помогал оплачивать аренду студии, которую недавно покинул направляющийся в Калифорнию Бушнелл Килер. Дэвид посещал музеи и галереи в Вашингтоне и Нью-Йорке и в возрасте 18 лет был

поражен картинами британского художника Фрэнсиса Бэкона. Многие аспекты творчества Бэкона впоследствии задали направление собственной эстетики Линча. Линч заметил сильное чувство присутствия, исходящее от обыденных предметов на картинах Бэкона, например, от сигарет и мяса. Он восхищался плотностью структуры и красотой краски и тем, как Бэкон держит в асимметричном балансе сильно контрастирующие элементы. От полотен Бэкона исходила манящая зловещая атмосфера, которая будет царить и в мире произведений Линча. Были фигуры с неясными физическими и психическими травмами, дрожащие от двойной жестокости жертвы и преступника. Натуралистические условия, в которых тела искажаются в потоке смазанных лиц, превращаясь в атаквистические очертания, человек перестает быть человеком. Люди проявляли двойственность облика, встречались лицом к лицу со своими призраками. Ранее в двадцатом веке основоположник сюрреализма француз Андре Бретон говорил и о Бэконе, и о Линче, когда провозгласил: «Красота будет конвульсивной, или ее не будет вообще».

Бэкон добился полной согласованности между своей нервной системой, подсознанием и краской, которую он наносил на холст, – впоследствии Линч сделает подобное в кинематографе. Оба они говорили о тщательно проработанных образах из «снов наяву» и о том, как общаться со своими зрителями, не прибегая к логике и речи. Фильмы Линча оживляются перепадами эмоций, которые зритель постигает через то, что Линч называет «внутренним осознанием». Можно добавить, что, по словам Бэкона, художник должен «открывать клапаны чувств и тем самым возвращать зрителя к жизни».

Сюрреалисты, Бэкон и Линч отправляют нас в сферу возвышенного; английский публицист Эдмунд Берк (1729 – 1797) писал: «Все, что вызывает боль и опасность, все, что в какой-то мере ужасно, или связано с чем-то ужасным, или действует подобно ужасу, является источником Возвышенного; оно порождает сильнейшие эмоции, которые доступны разуму». А эстетические качества, пробуждающие возвышенное, – это определения, которыми будут описываться творческие выражения Линча на протяжении

десятилетий: «ужас, мрак, сила, необъятность, бесконечность, сложность, величественность и тьма». Линчу – всегда тьма.

Закончив старшую школу Хаммонд в Александрии, штат Вирджиния, в 1964 году, Линч начал посещать Школу искусств Коркоран в Вашингтоне, округ Колумбия, и Бостонскую Музейную школу. Однажды вернувшийся в Александрию Бушнелл Килер, знавший, что Линч благополучно изучает искусство и рисует целыми днями в Бостоне, открыл дверь, в которую позвонили, и увидел юношу на своем пороге. Линч, потягивающий из кружки крайне крепкий кофе Килера, провозгласил: «Хватит с меня этой чертовой школы», – и изложил горькую историю, иллюстрирующую, по мнению Килера (как он сказал в 2004 году), «очаровательную сторону Дэвида, которая тогда пошла ему на вред, но теперь может быть одним из главных его достоинств».

В Бостонской Музейной школе у Линча был преподаватель по скульптуре, который, по словам Килера, «его сразу же полюбил и стал ему наставником». Преподаватель, разведившийся с женой, спросил, можно ли ему с подружкой периодически использовать для свиданий спальню Дэвида, находящуюся за пределами учебного заведения. «Слишком уж покладистый» юноша сказал: «Конечно», – и ночь за ночью ему приходилось спать на полу, пока его преподаватель развлекался с любовницей на постели. Как говорит Килер, «мягкость, тенденция избегать конфликты» Линча не давали ему заявить о своем недовольстве этим спальным договором, и он решил, что единственный выход из этой неприятной ситуации – бросить школу, как он и сделал.

Персонажи фильмов Линча порой встречаются и борются со своими демонами лицом к лицу, но чаще, сталкиваясь с угрожающими, подавляющими, невыносимыми трудностями, они начинают искать пути отступления. В юности Линч выпутывался из тяжелых ситуаций дома и в Бостоне, повзрослев, он стал способен напрямую сообщать о своих желаниях и потребностях, а его мягкий нрав и стремление к гармонии идут ему во благо на фоне промышленного города, полного агрессивных хищников и

обманщиков-лицемеров. Однако, прими он оборонительную стойку, как тигр, охраняющий территорию, «Дюна» и некоторые эпизоды телесериала «Твин Пикс» не были бы так испорчены.

В 1965 году после завершения первого курса Линч вместе с Джеком Фиском отправился в Европу, чтобы учиться у венского мастера экспрессионизма Оскара Кокошки (1869 – 1980)<sup>1</sup>. «Я пошел учиться у одного из моих самых нелюбимых художников, сам не знаю почему». Иронично, что сегодня Кокошка – один из художников, по которым Линч «сходит с ума», и ясно отчего: будучи взрослым художником, он видит в венском создателе экспрессионистских портретов, зарисовок фигур и городских пейзажей родственную душу. Как и Линч, Кокошка верил в первоизданную силу пронцающего глаза воображения и провозглашал, что «осознание видений есть сама жизнь» и что искусство – это «указатель, мост в область за пределами чувств». Кокошка, про которого говорили, что он «препарирует души», заполняет личное пространство своих субъектов тревогой, он считал, что художник должен «строить дома снаружи изнутри», что напоминает о даре Линча изображать дома как духовные, выражающие эмоции пространства. Линч планировал остаться в Европе на три года. Он остался на пятнадцать дней.

Линч и Фиск прибыли в Зальцбург ночью, зарегистрировались в пансионе и, поскольку их биологические часы шли все еще по американскому времени, вообще не хотели спать, но очень хотели есть в три часа ночи. Их план поискать в городе еды полностью сорвался, когда они узнали, что входная дверь их апартаментов заперта, так что они устроили скудную трапезу из крекеров от авиакомпании, оставшихся в их карманах после полета. Линчу нравится искать в потоке своей жизни знаки, скрытые смыслы и

---

<sup>1</sup> Сохранена авторская ошибка. На самом деле, Оскар Кокошка родился в 1886 году.

закономерности, и если бы он до этого не выучил урок, что все часто идет не так, как планируешь, то эта поездка вбила бы ему это в голову.

На следующее утро два страждущих начинающих художника поднялись к замку на склоне, в котором находилась школа Кокошки, и оторопели, узнав, что занятия начнутся только через десять недель. Поездка Линча и Фиска была мотивирована спонтанным, жгучим желанием, они и не рассматривали возможность, что у Кокошки может быть запланирован перерыв на лето. В 2002 году Фиск с робким смешком признается: «Кокошка на самом деле и не знал, что мы приедем».

Они решили сложить свои деньги, у них получилось 250 долларов, но прийти к согласию, что делать дальше, было сложно. Фиск склонялся к поездке в Португалию, но Линч хотел отправиться в Грецию – больше по личным причинам, чем для культурного обогащения. Нэнси Бриггс, девушка Линча (она со своими длинными волосами с пробором посередине, по мнению Фиска, является архетипом «для образа блондинки в произведениях Дэвида») была с родителями в Афинах. Фиск в конце концов уступил своему другому-романтику, они отправились на юго-восток, в Грецию, и с шиком ехали три дня на легендарном Восточном экспрессе.

Пытаясь убедить попутчиков, что они европейцы, Фиск спросил Линча «Vas is dat?». Но лучшее, что смог придумать для ответа Линч: «Dat is mein рука»<sup>1)</sup>. Линч делал наброски и нарисовал геометрический узор, про который заинтересованный пассажир-иностранец сказал: «Выглядит как лабиринт». Линч на секунду призадумался над этим комментарием и ответил по-линчевски абсурдно: «Извините, я не говорю по-немецки». Юноши не взяли с собой на поезд еды и снова проголодались, но попутчики оказались щедрыми и поделились своими продуктами. Всегда чувствительного к тайнам Линча заинтриговало, что это там такое хранил русский, с которыми они

---

<sup>1)</sup> Реплики на несуществующем языке, приближенном к немецкому или голландскому.

подружились, в ящичке рядом с собой на сиденье. Наконец попутчик сдвинул крышку, и там оказалась, как говорит Фиск, «карикатурно огромная сигара, толстая посередине и сужающаяся к концам». В честь разрядки холодной войны русский настоял на том, чтобы американские товарищи покурили вместе с ним, и все трое сделали много затяжек, но Фиску и Линчу стало нехорошо.

На следующей день, когда поезд пыхтя подходил к Афинам, Фиск вздремнул, а Линч решил побыть один и постоять на маленькой открытой платформе, наблюдая, как пейзажем проносятся десятки веков цивилизации. Вернувшись к Фиску, он не мог понять, почему его друг сначала выглядел шокированным, а затем начал безудержно смеяться. Линч не знал, что дым от угля локомотива окрасил его лицо, а брызги от вылитой на рельсы использованной воды покрыли его темное недоуменное лицо белыми точками. Даже еще не думая об этом, Линч представил миру свое черно-белое изображение.

Юный Линч, вечный романтик, знал, что ради настоящей любви можно вытерпеть любые трудности, но, когда они с Фиском приехали в Афины и отыскивали дом, в котором Нэнси с родителями оставалась на лето, выяснилось, что клан Бриггсов только недавно направился обратно в Штаты. Какие бы то ни были оставшиеся намеки на дух Нэнси сгорели в сорокаградусном воздухе, и Линч был подавлен.

Прячась от солнца, они засели в дешевом отеле и потягивали узо<sup>1)</sup>. У них в карманах еще оставалась американская мелочь, и Фиск вспоминает, что эти деньги казались «нереальными и чужими, будто в том мире на них нельзя было ничего купить». «Мы оба внезапно почувствовали себя настоящими американцами, и Дэвид сказал: «Я хочу пару голубых и цвета хаки рабочих

---

<sup>1)</sup> Греческий бренди с анисовой вытяжкой.

рубашек из «Джей Си Пенни»<sup>1)</sup>». Меньше, чем через две недели, мы достигли точки, когда нам не хотелось ничего, кроме как вернуться домой».

Фиск вспоминает: «У нас обоих было паршивое настроение; из этого путешествия по Европе ничего не получилось. И мы как-то отделились друг от друга. Дэвид очень хотел сигареты Мальборо, пачка которых стоила один доллар, и кока-колу, бутылка которой стоила один доллар, так что я наблюдал, как те немногие деньги, что у нас были, исчезали, как дым. С моей точки зрения, было большой ошибкой складывать наши деньги. Мы, возможно, хотели вернуться домой, но мы не могли себе это позволить».

Линч знал, что его родители, проспонсировавшие то, что должно было быть художественным образованием их сына в Европе, будут разочарованы, что он потратил их деньги, катаясь по континенту. Откладывая неизбежную семейную ссору на потом, он благоразумно связался со своими дедушкой и бабушкой, чтобы обеспечить себе деньги на билет домой, а Фиску издали предоставила заем его сестра Мэри.

Мало того, что романтическая встреча не состоялась, Линч понял, что Европа не дает ему творческого стимула. Есть символическая связь между жизнью Линча и его творчеством: ему нужны места и опыт, которые подпитывают его работу. Область вокруг школы Кокошки была «слишком чистой, такой благоприятной и стерильной». «Там я собирался рисовать. А вдохновения для того, что я хотел делать, там не было. Я знал, что я американец и что я хотел быть на родине».

В Соединенных Штатах Линч вернулся в дом родителей в Александрии. Они были рады видеть его, но сурово обошлись с этим юношей, отказавшимся от своего плана обучения в Европе. «Мои родители как бы лишили меня наследства. Они сказали: «Ладно, ты не собираешься учиться, ты относишься ко всему несерьезно, так что мы больше не будем давать тебе денег. Тебе придется идти искать работу»». Линч выполнял разные поручения за 29

---

<sup>1)</sup> Американская фирма, специализирующаяся на одежде и товарах для дома.

центов в час у начальников, которым в конечном счете надоедало терпеть, что художник-разнорабочий не может просыпаться ранним утром. Когда его родители переехали в Калифорнию, Линч заселился в комнату над багетной мастерской, владельцем которой был Микеланджело (Майк) Алока. Этот парень с (по словам Бушнелла Килера) «копной волос, напоминавшей львиную гриву, очень широкими, как у рестлера-губернатора Джесси Вентуры, плечами и крохотными ножками, которые он будто завязывал в узел (ему всегда приходилось быть в инвалидной коляске)» был одним из тех уникальных людей, что восторгают Линча. Килер, давний друг Алока, со смешком добавляет: «У Майка была жена-итальянка, красивой которой не найти; она была будто молодой версией актрисы Анны Маньяни. Не знаю, как так получилось». Алока уже увольнял Линча, когда тот поцарапал раму, но нанял его снова в качестве уборщика и установил звонок, чтобы вытаскивать Дэвида из постели на работу. Живущий на арахисовом масле, хлебе и молоке Линч оставался оптимистичным и философски рассматривал взлеты и падения в своей непримечательной карьере. «Каждое увольнение приводило меня куда-то еще, где я получал новый опыт. Я видел во всем поэтичность и причину. Каждый раз, когда меня увольняли, я был в восторге». Однако то, что ему приходилось чистить засорившийся унитаз, к которому никто не хотел прикасаться, и что Алока угрожал ему пистолетом, заставило Линча поставить под сомнение статус-кво своей работы.

В середине 1960-х над многими американскими юношами висела опасность быть призванными в армию и отправиться на поля боя во Вьетнам. Сражавшиеся получали физические ранения и психические травмы, а тех, кто оставался дома, мучила вина выжившего. Линч счастливо жил в своей маленькой комнате с оранжевыми занавесками, когда получил извещение прийти на армейский медосмотр, который определит, будет ли он зачислен на службу и отправлен во Вьетнам. По повестке Линч должен был явиться в пять утра, и его другу Джеку Фиску, которому было назначено то же время, пришлось пытаться разбудить соню Дэвида в четыре, чтобы они успели. Фиск

вспоминает, что Линч получил категорию 4-F, не годен к военной службе, из-за «каких-то проблем со здоровьем, которые Дэвид никогда не перечислял».

Линч был сильно обеспокоен вьетнамским конфликтом и рассказывал друзьям о придуманном им оружии в духе «Занимайтесь любовью, а не войной». Это было легковесное устройство, которое можно было кинуть в бойцов «Вьетконга», но оно бы не взрывалось, выпуская смертельное пламя, а начинало бы играть вьетнамский рок-н-ролл. Вера Линча в силу искусства трогательна: он мог представить, как американские солдаты и их враги бросают винтовки и начинают рок-вечеринку.

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Кубанский государственный университет»  
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Отзыв

о выпускной квалификационной работе  
студента группы 54-ТПП Хачатурова Д.Н.  
выполненной по специальности 45.05.01 Перевод и переводоведение,  
на тему «Фоновые знания при переводе текста художественной биографии с  
английского языка на русский»

Тема выпускной квалификационной работы Хачатурова Д.Н. является достаточно актуальной, так как биографические тексты всегда вызывали интерес специалистов, а текст художественной биографии может нести в себе дополнительную ценность в сфере литературоведения.

В первой главе Хачатуров Д.Н. рассматривает и подвергает анализу понятия «фоновые знания» и «фоновая информация», «реалия», «имплицитная информация».

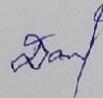
Особый интерес представляет практическая часть работы (вторая глава), в которой автор исследования анализирует переводческие приемы, рассматриваемые в работе, а также жанрово-стилистические характеристики художественной биографии.

Цель, поставленная в выпускной квалификационной работе, достигнута. Выводы обоснованы и логичны. В период подготовки выпускной квалификационной работы Хачатуров Д.Н. продемонстрировал ответственность, самостоятельность, целеустремленность.

Оформление полностью соответствует квалификационным требованиям.

Представленная работа рекомендуется к защите в ГЭК.

Руководитель ВКР  
д-р филол.наук, профессор



А.Н. Дармодехина

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Кубанский государственный университет»  
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

**Рецензия**

на выпускную квалификационную работу студента Д.Н. Хачатурова, выполненной по специальности «Перевод и переводоведение» на тему «ФОНОВЫЕ ЗНАНИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БИОГРАФИИ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ»

Рецензируемая дипломная работа Д.Н. Хачатурова посвящена исследованию фоновых знаний при переводе текста художественной биографии с английского языка на русский.

Актуальность темы исследования не вызывает сомнения, поскольку, как известно, для успешной межкультурной коммуникации многое зависит и от неязыковых знаний переводчика.

Для достижения изначально поставленной цели, заключающейся в определении значимости фоновых знаний при переводе текста Грегга Олсона "David Lynch: Beautiful Dark" и их влияния на выбор переводческих приемов, основная часть работы была логично поделена на две главы.

В первой главе Д.Н. Хачатуров изучает теоретические положения, существующие в современной теории языка и переводоведении относительно дискурсивного направления в изучении текстов (стр. 6-10), передачи при переводе безэквивалентной лексики, экспликации имплицитной информации и других аспектов (стр. 10-19, внимательно анализирует и приходит к выводам (стр. 7, 10, 17), на основании которых умело строит дальнейшее исследование.

Во второй главе работы автор обращается, уже к, собственно, жанрово-стилистическому анализу текста означенной книги (стр. 19-26) и приемам, использованным им при переводе с английского на русский язык фрагмента книги Грегга Олсона "David Lynch: Beautiful Dark". Интерес представляют рассуждения автора в процессе перевода имен собственных, в частности, названий художественных произведений (стр. 26; 30; 37), знаний о географии (стр. 30-31; 36), истории и культуре США (стр. 31-35), а также об киноискусстве (стр. 27-29).

В качестве сильных сторон выпускной квалификационной работы хотелось бы отметить тщательность проработывания вопросов имеющих непосредственное отношение к способам вербального представления фоновых знаний в художественных

биографических текстах (стр. 20-26) и приемам их перевода (стр. 26-38), последовательность в изложении идей, высокую информативность подобранного теоретического и наглядность практического материалов.

Особенно хотелось бы подчеркнуть глубину и многоаспектность проведенного анализа, в ходе которого автор работы подробно объясняет ход собственных мыслей при необходимости выбора из нескольких возможных вариантов перевода, в результате чего все конечные переводческие решения кажутся уместными и обоснованными.

Существенных недостатков в работе не выявлено.

С учетом вышеизложенного считаю, что выпускная квалификационная работа Д.Н. Хачатурова – законченное сочинение, отвечает всем требованиям, предъявляемым к работам такого рода, и заслуживает высокой оценки.

рецензент  
д.ф.н., профессор И.Г. Луке  
23.06.2019

