

ФИЛОСОФИЯ ОБЫДЕННОГО И ПУТИ САМОПОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИМА ДЖАРМУША

В.М. Рутман

Санкт-Петербургский государственный
университет кино и телевидения

E-mail: ffboy@list.ru

В статье рассматриваются две магистральные линии в творчестве одного из самых значительных представителей современного американского независимого кино Джима Джармуша – философия обыденной жизни и пути самопознания. На примере творчества этого режиссера анализируется эстетизация повседневной действительности как способ саморефлексии – одна из ведущих тенденций американского независимого кинематографа.

Ключевые слова: Джим Джармуш, американский независимый кинематограф, «Американская мечта», «Мертвец», «Сломанные цветы», «Кофе и сигареты».

Киноискусство США второй половины XX в. развивалось по двум кардинально противоположным направлениям – одно направление культивировало идею «American dream» («американской мечты»), позиционируя Америку как страну небывалых возможностей, свободы и легкой жизни. Другое направление разоблачало эту мечту всеми возможными способами, от показа жестокости, насилия и расовой дискриминации до рассуждений о бессмысленности жизни в американских мегаполисах. Представители второго сформировались в Американский независимый кинематограф – одно из самых главных течений в истории кино США. Независимое кино, являющееся противоположностью коммерческому голливудскому, благодаря своей неоднозначности и символизму дает возможность зрителю выработать целый комплекс смыслов, заложенных режиссером. По сути, это особый вид коммуникации между автором и зрителем, который воспринимает и обрабатывает символические кинообразы. Каждый из режиссеров выдвигает и утверждает свой собственный особый взгляд на мир и

выстраивает свою аксиологическую шкалу, давая оценки тем или иным сторонам действительности. Джим Джармуш – один из немногих режиссеров, кому удастся в современных условиях киноиндустрии сохранить свою индивидуальность и коммерческую независимость. Среди икон современного независимого кино («independent cinema») он занимает особое место. С его именем связывают даже не противостояние калифорнийской «фабрике грез», а ее легкое, ненавязчивое игнорирование и проницательное отношение к ней.

Поэзия повседневности

На протяжении своей творческой карьеры Джармуш провозглашает ценности жизни обывателей и аутсайдеров, поэтизирует «серые будни», открывает, выражаясь словами восточных мудрецов, «великое в малом». Более того, периодически режиссер не просто поэтизирует повседневность, он воспринимает и преподносит для зрителей киноискусство как путь самопознания.

Почти три десятилетия Джармуш остается мастером почти бессюжетного пове-

ствования. Он любит декларировать, что не снимает «кино»: он просто выходит на улицу, наблюдает жизнь, подглядывает за ее обитателями. Но при этом зрителям показывает будто случайно вырванные секунды из жизней скучающих людей. Режиссер «застает ситуацию врасплох», без намека на какую-то бы ни было оригинальность и на смысл в этом мире. Кульминация его сюжетов будто отодвинута, запаздывает, вот-вот приближается. Она может произойти, но... не происходит. Только намек. Вроде бы появляется драматургия, но это драматургия отсутствия. Мгновения – меланхолическая неопределенность, ускользающая реальность, которую невозможно поймать. Ощущение пустоты и будто выкаченного воздуха.

Поэтизируя будничную жизнь, полную равнодушия и случайных причудливых совпадений, Джим Джармуш разоблачает глянцевые идеалы «american life», с ее мечтой о легкой, свободной, беспечной жизни. Свобода оборачивается рабством единообразия (главный герой фильма «Страннее рая» (1984), эмигрант из Европы, все стремится делать, как местные американцы, утрачивая свои культурные корни и теряя собственную индивидуальность). Мечта о легкой жизни превращается на экране в бесполезные и утомительные, беспечные скитания по Америке, в пустые разговоры за чашкой кофе, в ощущение тотального одиночества и экзистенциальной заброшенности человека в этот мир, где царит слепая случайность.

Полтора часа альманаха «Кофе и сигареты» (2001) свидетельствует о том, что нет ничего пленительнее банальностей, отобранных по формальному признаку, черный кофе, белый дым сигарет, черные и белые в ровную клеточку столы. Баналь-

ное стремится к минимализму, стремится к изгнанию всего культурного и опосредованного. Банальное стремится утратить себя. И утрачивает. Банальное невозможно сыграть. В нем можно только оказаться случайно. Банальное всегда в другом месте. Вопрос «А зачем?» – главный в сюжете.

Ни в одной из новелл «Кофе и сигареты», как и практически в любом другом фильме Джармуша, нет явного начала, явного конца и внятного сюжета посередине. Его камера движется так медленно, что сцены выглядят застывшими кадрами. Максимум действия в его фильмах – это короткий диалог. А если даже логический сюжет и вырисовывается, то вскоре оказывается, что он настолько абсурден, что становится до неприличия невероятным.

Сюжет практически всех фильмов Джима Джармуша одинаков – это необъяснимая и нелогичная цепь случайностей, происходящих с героями. Будь то близкие люди – друзья или любовники – или просто только что встреченные. Их жизни отделены друг от друга слабо заметными, почти невидимыми, но прочными стенами. Давние приятели едва перебрасываются парой сумбурных предложений, неестественно и повседневно лениво выясняют отношения парочка будто влюбленных подростков – все пронизано ленивой обыденностью не менее обыденной жизни.

Более четверти века герои и вещи любого фильма Джармуша живут сами по себе, не рассчитывая на зрительское внимание. И странным образом внимание к ним только усиливается. Джармуша можно назвать Чеховым американского кино. Его интересуют маленькие люди, обитающие в тесных помещениях и проводящие много времени на улице. Денег у них немного,

перспективы если и есть, то очень туманны, но они хотят быть счастливыми. И иногда у них получается.

**Пути самопознания
(на примере фильмов «Мертвец»
и «Сломанные цветы»)**

На протяжении своего творческого пути Джим Джармуш весьма своеобразно относится к проблеме жизненного опыта и его важности в процессе самопознания.

В фильмах Джармуша глубокой символической обладает как сам кадр, так и закадровый текст. Изучая его фильмы, следует обращать внимание даже на самые, на первый взгляд, незначительные детали, стоит иметь в виду, что любой элемент кадра является так же элементом смысла. «Образ в киноискусстве представляет собой всю целостность воспринимаемого зрителем экранного пространства, включая не только зрительные образы, но и реплики персонажей, и музыку, и пластическую структуру кинокадра, вызывая ассоциации к тому, что не изображено, но подразумевается режиссером»¹. В эпиграфе к фильму «Мертвец» звучит фраза из стихов французского поэта Анри Мишо (1899 – 1984): «Не следует путешествовать с мертвецом». Эта фраза символически предвещает все последующие события, и мы понимаем, что тот, кто будет в этом фильме в качестве путешествующего – уже «мертвец». Творчество Мишо близко по духу режиссеру, ведь в своих мрачных и наполненных сложным символизмом стихах он боролся за возможность быть другим, вмещать в себя множественность личностей, он стремился к отрицанию традиционной логики и воспевал абсурдность бытия, в его творчестве, что особенно близко Джармушу, происходило

¹ Lewis J. The New American Cinema. – Durham: Durham University Press, 1997. – P. 249.

полное стирание границ между реальностью и фантастикой.

Знакомясь с индейцем, простой счетовод и заурядный клерк Блейк, никогда и не читавший стихов, вдруг осознает себя поэтом Блейком. Происходит какое-то мистическое слияние его личности с личностью давно умершего англичанина. И эта контаминация напоминает ритуальное слияние адепта языческой веры с божеством в процессе ритуалов (когда шаман, например, мистически перевоплощается подобно актеру; принимая образ какого-то зверя или птицы, он словно «превращается» в пантеру или же в ворона, что этнографы могли наблюдать в ритуалах индейцев).

В ходе фильма индеец говорит образным языком, наполненным метафорами и аллегориями. Этот метафоричный язык противопоставляется Джармушем плоским, глупым и шаблонным фразам американских гангстеров. Индейца можно охарактеризовать как наиболее пронизательного персонажа. Индеец без объяснения понимает, что преследуют Блейка с целью отомстить, и говорит ему: «Больше всего времени орел потратил, когда учился у вороны». Блейк, находясь рядом с индейцем, начинает осознавать, что для него он – единственный верный попутчик и что с ним он придет к той цели, к которой должен прийти. Блейк, несомненно, идет по пути самопознания. Мы практически ничего не знаем о прошлом этого героя, да оно и не имеет для нас значения. Нам важен сам процесс его познания собственного пути и превратности судьбы, не убившей его как заурядного клерка и превратившей его в кровавого убийцу. Сам индеец имеет весьма символическое в этом сюжете имя – его зовут Никто, «тот, кто говорит громко, но не говорит ничего». В таком имени заложен столь

близкий и привычный для Джармуша нигилизм. Никто часто спасает Блейка, оказываясь рядом в нужный момент, защищая его. И тем не менее он действительно никто в его судьбе, так же как «никто» и сам Блейк, и все остальные персонажи, действиями которых руководит будто бы сама случайность. Путешествие совершают двое – Никто и Некто...

«Мертвец» – это фильм-путешествие еще и в том смысле, что героя «убивают» почти в самом начале, после чего начинаются приключения его взглядов. Путешествие, сопровождаемое напряженным, отрешенным, почти безмолвным звуком.

О том, что главному герою предстоит нелегкий путь, на котором он будет познавать себя и искать свою цель, мы догадываемся уже в самом начале: когда едет устраиваться на завод, он очень напоминает поначалу героя романа «Замок» Кафки. Попутчик его спрашивает, зачем он едет, а когда узнает цель его поездки, то смеется и говорит, что не доверяет никаким словам, написанным на клочке бумаги». И Блейку предстоит убедиться в живости всяких слов и в единственной истинности того, что на самом деле происходит с ним.

Особенно ценен для осознания фильма в целом и пути Блейка как пути самопознания в частности заключительный диалог. Индеец укладывает раненого Блейка в лодку и говорит: «Я выстлал тебе каноэ кедровой хвоей, тебе пора возвращаться туда, откуда ты пришел». И после этой фразы, словно бы в предсмертном бреде, в Блейке просыпается прежний Блейк – клерк из Кливленда. Он переспрашивает: «Куда возвращаться? В Кливленд?». И Никто дает ему последнее поучающее напутствие: «Туда, куда уходят духи и откуда они возвращаются. Уильям Блейк, этот мир не будет боль-

ше тебя тяготить». И вот, путь самопознания приводит Блейка к смерти в совершенно непонятной ему культуре, он многое познал, пройдя путь «туда, где духи встречаются с небом», переродившись в личность иного, чем прежде, плана. Эволюция его внутреннего мира происходит в неразрывной связи с изменчивыми условиями и обстоятельствами, в которых ему приходится жить, попав из мира «Дикого Запада» в мир традиционной первозданной культуры индейцев, умерев для одного мира и готовясь к своей физической смерти под «наставничеством» индейца Никто.

Никто по большому счету – обязательный и типичный персонаж всех фильмов Джармуша. Иностранец, выражающий поэтический взгляд на других действующих лиц и одновременно словно бы разоблачающий их комизм (он знаком с поэзией Блейка, а сам Блейк – нет). Среди других обязательных элементов – эпизодическая структура, неровный ритм, акцентированный наплывами, многозначительные затемнения, тема смерти. Но одновременно здесь и изменения формулы Джармуша, выкристаллизовавшейся в картинах «Отпуск без конца» (1981) и «Страннее рая», в основном благодаря исторической обстановке и рамкам голливудского жанра – вестерна. Бережный, многосторонний подход к культуре индейских племен контрастирует с пугающим изображением белых американцев как общества примитивных злобных анархистов, занимающихся ловлей беглых преступников и сведением кровавых счетов.

Второй картиной, в которой как нельзя детальнее разрабатывается Джармушем тема самопознания, является фильм «Сломанные цветы» (2006).

Эта картина снята Джармушем в не свойственной его художественному стилю

манере – он обращается к любовной интриге, к отношениям между полами, то есть к той самой теме, что так любима Голливудом и массовым кино. Однако Джармуш всегда умеет оставаться собой, не идет на поводу коммерческих тенденций в кинематографе. Он используют любовную фабулу лишь для того, чтобы показать, как, обращаясь к своему прошлому, личность может осознать, широко взглянуть на свою жизнь и на свое место в мире. Если в «Мертвец» мы практически ничего так и не узнаем о Блейке, о его прошлом, о его бывших связях, женщинах и т. д., это не важно для понимания его внутренней эволюции, то фильм «Сломанные цветы» целиком основан на принципе ретроспективности. Путешествие Блейка – это путь к своей смерти, лежащий через череду убийств и через приобщение к мистической другой культуре. Для героя фильма «Сломанные цветы» Дона Джонстона путь к себе проложен через череду воспоминаний и встреч со своим прошлым. Он, так же как «Мертвец», выпадает на какое-то время из социальной среды. Дон получает письмо от одной из своих прошлых любовниц с известием, что у него есть взрослый сын. В надежде узнать, кто это, герой путешествует по адресам этих женщин. Но в отличие от Блейка возвращается к своей привычной жизни, только уже совершенно другим человеком, не *проживающим* свою жизнь, а осмысленно *перезживающим* ее.

В «Сломанных цветах» нет ни метафизических и потусторонних головоломок-притч «Мертвеца», ни загадочного символизма «Мистического поезда» (1991), ни даже депрессивной атмосферы «Отпуска без конца» и «Страннее рая». «Цветы» – совершенно органичное продолжение фильма «Кофе и сигареты», даже с кофе и си-

гаретами на заднем плане; считай, новелла, растянутая до полнометражного формата. В этом фильме режиссер рассказывает нам довольно простую историю без всяких арт-хаусных примочек. Однако вся соль в потрясающих мизансценах, напшигованных остроумными режиссерскими находками, и, конечно, в колоритных персонажах. Дон, наравне со всеми остальными героями Джармуша, «затерян в пространстве», как гласит последняя новелла «Поезда». Таким людям свойственно появляться ниоткуда и уходить в никуда. Истории, которые рассказывает режиссер, традиционно начинаются чуть позже, чем предписывают законы классической драматургии – в тот момент, когда завязка уже позади (мы застаем персонажей в движении, в такси или вагоне поезда, и потому не до конца понимаем, кто они, откуда. Что с ними было до этого и что стало после? Что побудило их поступить так, а не иначе? Вопросов много. Ответов – нет. А нужны ли они? Вопрос, как можно догадаться, также не нуждается в ответе. Отсутствие ожидаемой логической связи неизбежно приводит к возникновению некоторых натяжек и пустот, которые Джармуш не только не соглашается заполнять, но и использует как прием: важно не то, из какой точки вышли его вечные пилигримы и в какую точку они направляются – важен сам процесс движения

«Я люблю снимать так, чтобы зритель не догадывался о том, что произойдет дальше, – говорит Джармуш, – и это не формальный прием. Это своего рода теория хаоса: события происходят нерациональным образом, по эмоциональным причинам или случайно потому, что движение молекул во Вселенной не подвластно нашему контролю. Я не хочу чему-то учить зрителя и говорить, что мой фильм должен произвести

какое-то впечатление. Я лишь постарался выразить стремление человека к чему-то такому, что он и сам толком не осознает, но оно есть в каждом из нас»².

В «Сломанных цветах» не будет хэппи-энда, и сама интрига не получит внятного разрешения. Тот, кто заинтригован завязкой картины и нетерпеливо ждет развязки, будет разочарован. Меланхолическое выражение лица главного героя не изменится. И что путного он извлекает из своей одиссеи, мы не узнаем. Джармуш верен своему обычному скепсису: он мало верит в излечение людей и не относит себя к убежденным оптимистам. Мы так и не узнаем, кто же написал загадочное письмо, но мы поймем, что глубокая внутренняя работа, какой-то надлом произошел (или происходит) в душе героя. Многие кинокритики сходятся во мнении о том, что «подлинное мастерство режиссерской работы, как работы художника вообще, найти способ ввести в свой замысел элемент недосказанности, внести долю неясности, словно бы поиграть со зрительским воображением, включив зрителя в ход своего творческого процесса, вовлекая его в пространство своего образного мира»³. И, по сути, совершенно неважно для Джармуша, от кого это письмо и от кого у героя сын, да и есть ли он вообще. Это путешествие, которое Дон Джонстон совершает к самому себе, представляет собой странное, забавное и гнетущее воспоминание о прошлом на закате жизни.

А ответ на вышепоставленный вопрос «А был ли мальчик?» так и не будет найден. Джармуш не пытается вести речь о проблемах воссоединения отцов и детей. Куда важнее для него показать эволюцию вну-

треннего состояния Дона. Мы не знаем, почему он живет в эмоциональном вакууме: режиссер не углубляется в его прошлое и не объясняет причины отсутствия друзей, родственников, привязанностей. Джармуш ведет разговор со зрителем не на рациональном, а на эмоциональном уровне, а настоящие чувства не вменяются в условные жанровые и эстетические рамки. Его основная режиссерская стратегия очевидна: он застает поток событий врасплох и снимает необязательное, незначительное, неподготовленное, пытаясь нащупать в этих тривиальных жизненных проявлениях едва заметную поэзию. И находит.

Цель Джармуша – заставить зрителей ощутить, как меняется герой, осознавая безысходность и холод своего одиночества, печально взирая на свою жизнь, глядя вслед убегающему мальчишке, который является своего рода олицетворением покидающей его надежды обрести подлинное жизненное счастье.

Путешествие Дона Джонсона по своему прошлому (в начало), так же как и путешествие Уильяма Блейка к своей смерти (к концу) – это путь любого отдельного человека, отделившегося от других, отдаленного от них, однако себя-в-себе-для-себя сгруппировавшего вне лона корпоративных и национальных предрассудков. Дыхание этого минималистского эпоса подключено к «отчуждению личности» (отчасти на манер ее раздвоения) во имя бессознательно, но не в одиночку обретенной цельности. Что, в общем-то, более странно, чем смерть и даже жизнь. Еще страннее, чем заснеженный пустынный Кливленд в «рае», куда приезжают эмигранты, два клоуна, причем не белый и рыжий, а оба в крапинку (аналогия с клетчатым костюмом Блейка). «Понимаешь, – говорит один друго-

² Джим Джармуш: Интервью / сост. Л. Херцберг. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 45.

³ Casty A. The Dramatic Art of Film. – New-York: Harper and Row Publishers, 1971. – P. 154.

му, – куда ни приедешь, все одно и то же». Как говорил другой эмигрант, просто «ты меняешь одни печали на другие».

Исходная точка, с которой режиссер собирает свои миры, из фильма в фильм остается неизменной. Это некая пассивная созерцательность героя, который почти Будда в количестве своих желаний. Не поймешь, то ли этих желаний действительно мало, то ли у героя просто нет сил чего-либо желать. Но так или иначе движущая сила у Джармуша всегда приходит извне. Так, герою Тома Уэйтса в фильме «Над законом» (1986) было вполне комфортно сидеть на тротуаре среди выброшенных разгневанной любовницей пластинок и, напевая, начищать свои пижонские ботиночки. Или венгерка Ева из «Странного рая», приехавшая погостить к кузену в Нью-Йорк. Она с всклокоченной челкой днями напролет сидела в кузеновской комнатухе, глядела в телевизор и курила сигареты (как обычно, признак бесцельного времяпрепровождения), а за окном гудел все тот же неизведанный Нью-Йорк Сити. Так и Дон Джонстон. Он явно ничего не искал в этой жизни. Ему ничего не нужно было, кроме дивана, телевизора, своей гостиной, камерной музыки, ее наполняющей, и собственного одиночества. Побарахтался немного и опять улегся на свой диван. Так привычнее и удобнее. Что может быть удобнее банальности?

Коллекционируя всевозможные увлекательные банальности, Джим Джармуш пригревает в кадре тот кинематографический мусор, который другие режиссеры обычно выбрасывают в монтажную корзину. Ба-

нальность становится для него как стратегия, как культурный эквивалент, как общее место. И в конечном итоге – как единственный путь к самопознанию. При этом она, соседствуя с масс-культурой, оказывается уникальной.

Фарс, ирония, неожиданные совпадения и абсурдность бытия – это также часть культуры и искусства постмодерна. Особенно часто Джармуш обращается к иронии в тех фильмах, где доминирует идея самопознания, в своеобразных *road-movie* (фильмы о путешествии), столь традиционных для американского независимого кинематографа. Если для привычного вестерна образ дороги, пути героя – всего лишь повод показать приключения и добавить остроту сюжета, то в фильмах Джармуша («Ночь на Земле», «Мертвец», «Сломанные цветы») образ дороги, как можно убедиться во второй главе работы, приобретает символический смысл пути человека к самому себе, пути, на котором ждет множество разочарований, испытаний, странных происшествий, никак не связанных с обыденной повседневной логикой. Стихия самой жизни поглощает героев Джармуша, а им остается только плыть по волнам этой жизни, то натакиваясь на рифы, то сбиваясь с курса, то находя, то утрачивая себя.

Литература

Джим Джармуш. Интервью / сост. Л. Херцберг. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.

Casty A. The Dramatic Art of Film. – New York: Harper and Row Publishers, 1971. – 192 p.

Lewis J. The New American Cinema. – Durham: Durham University Press, 1997. – 405 p.