Фільми очима молодих

Джонні Депп у фільмі "Мрець".

Дмитро ДЕСЯТЕРИК

Містичний пейзаж

Фільм Джима Джармуша "Мрець" ("Dead man"), пройшовши всі стадії критичної рефлексії, вже став фактом мистецької історії. В кінознавчому аналізі "Мерця" (див., наприклад, "Кіно-Театр", №4, 1996) перевага віддається жанровим, а виходячи з того, сюжетним і навіть соціальним аспектам стрічки. Безперечно, такий підхід повинен бути. Але маємо той випадок, коли підвалини твору значно глибші, ніж зовнішня канва, спосіб виконання тощо. Смисловий стрижень фільму вбирає взаємодію потужних філософських, культурних та міфологічних контекстів; висловлюючись на семіотичному діалекті, - тут надзвичайно широке поле означуваних. Саме тому мій погляд аж ніяк не буде ретроспективним, бо текст "Мерця" до кінця ще не прочитаний.

Справді, стрічка начебто підпорядкована жанровим стандартам вестерну та роудмуві (фільму-подорожі). Насправді, це ілюзія. "Мрець" - не заперечення і навіть не пародія жанрів, а їхній симулякр (подоба подоби), що означає неучасть у масовому каноні. Воістину, велика відмова, та не єдина.

Важливі реальності твору - ландшафт і ритм. Фільм тримається у сукупності акустичних, візуальних, смислових ритмів. Їхній складний, неієрархічний плин робить подорож із мерцем не по-голлівудськи уповільненою, такою, що медитативно зачаровує. Країна "Мерця" за сюжетом є, безумовно, територією авантюри. Втім, тут також слід бути обережним, бо цей ландшафт міститься не ззовні, а всередині свідомості Вільяма Блейка (Джонні Депп), головного героя. Така інтравертність стверджується всією побудовою стрічки. Отже, дійсність у фільмі - відбиток сприйняття її героєм, тобто згаданий симулякр. Тому можна стверджувати про неприсутність "Мерця" у жанровій структурі, котра вимагає байдужого об'єктивізму, чіткого поділу на горизонталі й вертикалі (хороші-погані, головні-другорядні, вродливі-потворні, смерть-життя) та лінійної картини світу, функціонально схожій на комп'ютерну гру. Справжня інтрига - ідентифікація скромного клерка Вільяма Блейка з його великим тезкою-поетом. Вона відбувається поступово.

Відправним і кінцевим пунктами мандрів фільмового Блейка є водна стихія. Це рухоме, але чітке обрамлення долі. Герой від'їздить з озера Ері, щоб наприкінці плисти вже в океані. Вода - це місце, що передує інобуттю. Містичний рельєф "Мерця" має кілька рівнів, якими треба пройти персонажу Деппа. Найближчий рівень - суходіл, та країна, якою блукає вмираючий Блейк і де йому необхідно писати вірші. Знаменним є епізод із загадковим кочегаром у поїзді на початку стрічки. Кочегар каже: "Чи пам'ятаєш, коли ти плив у кораблі, вода у тебе в голові нагадувала ландшафт". Це може здатися пророкуванням майбутнього, адже ближче до фіналу герой, лежачи, пливе річкою в каное, і вода разом із лінією берегів справді неначе струменить крізь мозок напівпритомного мандрівника. З такою ж імовірністю це питання-твердження може бути спогадом, бо Блейк вступив у фільм таким же чином, як і вийшов. Водяне кільце оточує мапу мандрів, у ньому змішуються усі часи, у коловороті приходу і відходу знімається напруга між майбутнім та минулим.

Згідно з поглядами геніального alter ego героя, земне життя є конечним блуканням душі між двома вічностями. Тому за водою, що може називатися "озером" або "океаном", є найвищий, незбагненний пояс духовної географії "Мерця", куди в ритуальному каное вирушає Блейк стараннями його супутника індіанця. Останній обрій - вже закадровий, поза межами звичайного сприйняття, навіть поза тим затемненням, яким завершується стрічка. Це ступінь повного розвітлення, коли герой перетинає кордон природнього бачення, і, цілком логічно, зображувальна реальність зникає також для глядачів.

Світобудова "Мерця" нагадує чашу, вінця якої - у невідтворюваних просторах, а на дні лежить Північна Америка періоду паротягів та індіанців. На цей рівень опускається герой на ім'я Віллі Блейк. Спочатку його постать соціально детермінована: рядовий бухгалтер їде до іншого міста влаштовуватися на роботу. Ще у вагоні герой питає долю - розкладає пасьянс. Дарма: події фільму мають трагедійну, а, отже, наперед визначену, фатальну якість. Поступово сонні бюргери змінюються мовчазними чоловіками з рушницями. Джармуш не переймається чеховською проблемою останнього акту (щодо рушниці на стіні), з самого початку влаштовує зливу пострілів - щоб не виникало сумніву, що до чого, але цікава подробиця: куди ле-

тять кулі, не видно. Здається, у бізонів. Спонтанна безглузда стрілянина з вікон потягу у сполученні зі словами кочегара: "За рік ми вбили мільйон",- робить епізод жахливим і фарсовим водночас.

На початку фільму - підкреслений абсурд цивілізації. Герой прибуває до містечка з красномовною назвою Machine (Машина). Центр і уособлення цієї дикої цивілізації - металозавод, самодостатній велетенський механізм. На питання: де канцелярія? - показують далеко вгору, звідкіля ллється ясне світло. Директор заводу, агресивний дивак, котрий має своїм конфидентом опудало ведмедя, - визначає "працевлаштування " Блейкові, наставивши на нього рушницю, - "зіграти в сосновий ящик". Машина відкинула героя. Так історія, що почалася як виробнича драма, зламується у розвитку.

Нова можливість влаштувати життя надається герою через блискучу сюжетну інверсію. З салуну викидають дівчину. Герой підіймає пропащу й утішає її. Діаметрально вивертається поширений сюжетний хід романтично-ковбойських стрічок. Коли розлючений від ревнощів законний наречений з'являється вранці, то його постріл вбиває дівчину і ранить героя. Отже, у романтичному річищі історія теж не здійснюється, стаючи історією Мерця.

Його ім'я не має особливого значення доти, доки він не зустрінеться із загадковим індіанцем. У індіанця немає імені, є самоназва - Ніхто. Саме поява індіанця вмикає поле літературних алюзій. Ніхто - так називав себе інший мандрівник, Одісей; Ніхтобатько - одне з божеств розгалуженого пантеону поета і філософа Блейка. Індіанець першим розпізнає героя:

- Ти хто?
- Я - Вільям Блейк.
- Отже, ти мрець.

Індіанець втовкмачує безталанному рахівникові, що той і є легендарним поетом. В цьому важливому лейтмотиві, окрім іронічної постмодерної ідентифікації, є потяг до зростання. Герой повинен з персонажа чужих історій стати автором власних текстів. "Вільям Блейк" - означення авторства, не просто креативної функції, бо Блейк був відомим міфотворцем, котрий вірив у власні міфи і став героєм міфу. Отже, з моменту зустрічі з Ніхто немає жодного сенсу шукати в фільмові будь-які історичні, соціальні, навіть жанрові складові. Все це чисте міфотворення, вічний сюжет вічної подорожі на кшталт блукань джойсівського Блума, стародавнього Одісея, Данте.

Життя Віллі Блейка, невдахи-бухгалтера, закінчене. Наступна, інфернальна частина його існування триває на тлі нескінченного лісу, похмурого чи залитого сонцем. Зображення має закономірно іконографічний характер. Прямої перспективи Джармуш старанно уникає; задній план замкнений стіною лісу або плавкими лініями пагорбів. Дуже часто кадр наближається до дагеротипу, до гравюри. Отже, зображення набуває певної ретроградності, навіть "середньовічності", не кажучи про духовну архітектоніку. Через персонажів починають проявлятися потужні архетипи. Тріада - корінне, базове число культур - позначає шлях героя. Три наймані вбивці переслідують його, з трьома дурнуватими траперами він зустрічається вночі. Нарешті у фіналі постають три індіанці - найкращі будівельники морських каное. Джармуш перекладає вузлові вербальні моменти у візуальні. Окраса стрічки - творення віршів кінокадрами. Під деревом герой бачить вбиту козулю, лягає впритул, повторюючи вигин її тіла, маже себе її кров'ю, прилучаючись до таїни. Цей епізод, наповнений урочистим мовчанням, красою жертовності, в якому римуються тіла двох істот - вбитої і пораненої - яскравий зразок поетичного кінематографа. Насильство у фільмі взагалі відіграє знакоутворюючу роль. Носієм тексту стає плоть, що страждає, на котрій та котрою пишуть поезію цього світу.* Тому такий довгий кадр з рукою героя, котрий пливе у каное річкою: з пальців поволі стікає темна кров до води. Втім, все це дуже далеко від м'ясорубки жанру action. Бачимо здебільшого наслідки жорстокості, а кулі, немов крізь вату, неохоче летять у ціль.

Найманий вбивця, Коул Вілсон, що, попри здоровий глузд, вперто переслідує Блейка, є своєрідним демоном героя, індіанець Ніхто - ангеломохоронцем. За міфотворчою логікою Коул Вілсон з розвитком подій поступово виходить з-під оболонки фарсового німця-кіллера, проявляє себе як хтонічне чудовисько - вбивця своїх батьків, людожер, не позбавлений певної величі. Протистояння Ніхто і Вілсона (самі антагоністи до фіналу не зустрічаються) знімається у фіналі - вони вбивають один одного; так великий поет Блейк вивільняється цілковито.

Але чомусь у цьому світі великих зіткнень та неземних масштабів усі, від бісів до лицарів, заклопотані одним і тим питанням: "Чи є у когось тютюн?" Здається, пошуки жертви вбивцями чи пошуки героєм самого себе підмінюються пошуками цієї простої речовини. Ані в мертвих шерифів, ані в героя-мерця тютюну немає. Це рослина, відкрита разом із Новим Світом, це також синонім звички - необов'язковість і спокуса водночас. Врешті-решт тютюн потрапляє до героя. "Це - тютюн для твоєї подорожі," - каже Ніхто за хвилину до власної загибелі. Герою пора повертатися туди, звідки він прийшов. Зрозуміло, що й тут значення двоїться: Блейкові, прихопивши тютюн, треба подорожувати у зворотньому напрямку - повернутися до Європи, з якої він (його попередник) прибув; так, як колись Ніхто був закинутий до чужої йому Європи і потім, збагачений знаннями, повернувся до Америки. Отже, все врівноважується, протилежності сходяться в останніх пострілах - взаємному вбивстві Коула і Ніхто - темного і світлого геніїв мандрівної душі Блейка. Неназвана Європа набуває значення "місця, де море зустрічається з небом". Вільям Блейк повертається до свого потойбічного континенту, до країни, де мешкають справжні поети, інколи спускаючись до нас *великими мерцями*.

*"Адже, якщо знак - свіжа чи зарубцьована фігуративна рана, то ставити його - все одно, що засмучувати, ранити, привласнювати, а читати його - реактивувати біль. Але відчувати біль записуваного тіла - каменя, дерева, глини, шкіри, землі - це прерогатива людини, що не розділилася зі світом і не народила опозиції. ...Безумство, яке відкривається допитливому, який відважно вдивляється у витоки письма, погрожує жахом зустрічі з небуттям, грою зі смертю на кінчику пера, голки, пензля." Савчук В. "Строкочащее тело". "Комментарии". М.: МАСО Медасо, 1994, №3.