АНАТОМИЯ СКУКИ

Неамериканское кино Джима Джармуша

Петр Вайль,
Александр Генис

Суперфильмы

ОДНАЖДЫ Иосифа Бродского попросили произнести напутственную речь перед выпускниками Дартмутского колледжа. Поэт начал с того, что предупредил молодежь: больше всего вам придется в жизни скучать.

Этот эпизод имеет прямое отношение к фильмам американского режиссера венгерского происхождения Джима Джармуша. Он, кажется, первый кинематографист, у которого единственный материал искусства — скука.

Чем-то подобным занимался Энди Уорхол, снявший полнометражную ленту про спящего человека. Но в этом был концепт, изыск, эскапада. Джармуш же делает честное реалистическое кино. Разве что — чересчур честное и чересчур реалистическое. Жизнеподобие его фильмов переходит ту границу, за которой искусство прячется от реальности. Он работает на почве, не удобренной вымыслом. Как это всегда бывает, вторжение в неисследованные ареалы дает неожиданные плоды: кино Джармуша открывает художественные возможности там, где, казалось бы, ничего и расти не может,— в скуке.

«Страннее рая» («Stranger Than Paradise», 1984) — первая картина Джармуша, в которой и состоялось открытие его своеобразной поэтики,— так и осталась лучшей.

Фильм «Страннее рая» делался буквально на медные деньги. В таких примитивных условиях, что не хватало даже на монтаж. Поэтому одни эпизоды отделяет от других просто затемнение. Но и этот вынужденный прием обернулся достоинством — в более позднем «Таинственном поезде» уже сравнительно обеспеченный режиссер к нему возвращается.

Впрочем, и сейчас, увенчанный признанием в основном иностранных эстетов («Поезд», например, финансировали японцы), Джармуш никак не подходит коммерческому кинематографу. Как-то на пресс-конференции он рассказал о встрече со знаменитым продюсером Ди Лаурентисом, чей «письменный стол, — заметил режиссер,— больше, чем вся моя квартира». Лаурентис спросил Джармуша, почему он тратит время на любительское кино, от которого профессиональное отлично тем, что начинается с многомиллионного бюджета. Джармуш не нашелся, что ответить, и решил остаться при своем дилетантском ремесле.

Конечно, вся эта занятная кинематографическая кухня зрителя не касается: его дело смотреть на экран, не думая о бюджете. Однако как раз в фильме «Страннее рая» смотреть было не на что. В Нью-Йорке живут два приятеля — венгерские эмигранты. К одному из них приезжает племянница с родины. Потом она уезжает к тетке в Кливленд. Там ее находят друзья, везут во Флориду, где проигрываются на скачках... ну и так далее. Муторный, никуда не ведущий сюжет, который — и это поразительно — все же держит зрителя в напряжении.

Источник этого напряжения — скука. Все, что приводит в движение фабулу, Джармуш показывает мельком, зато долго, бесконечно долго камера следит за героями, когда они ничего не делают: в прямом смысле — ничего. Смотреть две-три минуты на экран, где ничего не происходит,— мучительно.

А жить так?

«Таинственный поезд» («Mystery Train», 1989) уже лишен той чистоты приема, того вопиющего эстетического да и просто содержательного аскетизма, который отличал первый фильм Джармуша. Здесь есть цвет, есть действие, есть даже секс и кровь. Но не изменилась тема фильма — все та же скука.

На этот раз фоном картины выбран Мемфис — город Элвиса Пресли. Сюда приезжает молодая японская пара на паломничество по святым местам, связанным с Элвисом. Как и следует ожидать, в Мемфисе с японцами ничего не происходит. Они осматривают достопримечательности, которых на самом деле нет. Занимаются любовью, которой тоже нет. Встречаются с людьми, никак их не задевающими.

Джармуш не случайно выбирает себе в герои иностранцев. Они едут в Америку с готовым мифом о ней. Но у Джармуша нет ни Америки, ни мифа, есть только скука, пустота, не заполненная содержанием. Однако открыть эту тайну не под силу его героям, которые несут такую же вселенскую скуку в себе. Так, японцы в фильме даже не разговаривают между собой — их союз осуществляется посредством магнитофона: каждый слушает один и тот же шлягер через наушники.

Люди в фильмах Джармуша принимают жизнь как данность: они не видят ничего особенного в тех унылых декорациях, которыми их окружил режиссер. И как крайнее выражение беспросветной тоски, которая, впрочем, ничуть не задевает героев. В «Таинственном поезде» появляются сквозные образы, объединяющие три новеллы фильма, — ночной портье в отеле и мальчик, белл-бой. Из ночи в ночь они сидят за столом и опять-таки ничего не делают, ничего не ждут, ничего не хотят.

В отличие от первого фильма в «Таинственном поезде» Джармуш разнообразит сюжет псевдоприключениями: появляются сбежавшая жена, ее муж, сдуру убивающий лавочника, его дружки, распивающие с ним виски и бесцельно мотающиеся по ночным улицам. Но эти сюжетные ходы, симулирующие действие, не развеивают атмосферу тревожной нелепости происходящего.

В фильмах Джармуша время растягивается, чтобы заполнить собой пространство. Минуты, не заполненные смыслом, складываются, чтобы вырасти в целую пустую жизнь. Любой разговор бессодержателен, как беседа в парикмахерской. Любой поступок ничего не меняет. Один пейзаж не отличается от другого. И вся тайна «Таинственного поезда» заключается лишь в том, что едет он из ниоткуда в никуда.

А над всем этим царством торжествующей и мучительной нелепости царит воплощение пустоты — Элвис Пресли. Образ короля рок-н-ролла является всем героям фильма — то бронзовым монументом, то аляповатым портретом на стене гостиничного номера, то одной и той же песенкой по ночному радио. Однако никакого символа из Элвиса не получается. Его постоянное присутствие никак не срабатывает. Даже когда сам Пресли материализуется в привидение, духу нечего сказать — постоял, что-то пробормотал и растаял. Элвис такой же несуществующий миф, как и сама Америка в фильме «Страннее рая».

Нельзя сказать, что Джармуш разоблачает американский образ жизни или мифотворцев, превращающих имидж Америки в икону. Неверно считать, что он загнал Америку на помойку, вытащив на свет лишь все бесцветное, тусклое, что здесь есть. Скорее, Джармуш лишь со сдержанным удивлением иллюстрирует грандиозное недоразумение: Америка, которая представляется издалека столь увлекательным приключением, такая же дыра, как и все остальные.

Каждая мизансцена в фильме — глубоко продуманный образ скучной пустоты. Будь это мемфисский вокзал или студия грамзаписи, заброшенный кинотеатр или городской пустырь,— все здесь подчинено одной задаче: разрушить ослепительную, привлекательную, экзотическую иллюзию под названием «Америка».

«Ночь над землей» («Nighton Earth», 1991) — в этом фильме то растяжение времени, которым Джармуш занимался во всех своих картинах, дошло до предела. Это достигается простым действенным приемом. События — если назвать их событиями — разворачиваются в пяти городах мира: Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Париже, Риме, Хельсинки. Но — в одно и то же время. Для совсем необразованных перед каждым эпизодом показывают часы, чтобы пояснить: когда в Нью-Йорке полночь, в Париже занимается рассвет. Джармуш берет в помощники ни больше ни меньше как вращение земли: он фиксирует это движение увлеченно, вновь демонстрируя поразительный талант — уметь наблюдать за тем, как растет трава.

Примерно такой же динамизм явлен в картине, хотя по сравнению со «Странее рая» фильм «Ночь над землей» можно счесть боевиком. Вообще если построить график по трем главным лентам Джармуша, то обнаружится, что он постепенно, медленно, со скоростью все того же роста травы нормализуется. Больше действия, больше диалогов, больше перемещений. Больше денег у режиссера — не исключено, что все дело в этом. Такая зависимость — совершенно в духе Джармуша: не меняясь в главном, он следует за обстоятельствами, а не преобразует их.

Примечательно, что определяющие обстоятельства — из тех, которые преобразованию вообще теоретически не поддаются: то же вращение земли, время года или суток. В последней картине Джармуша дело происходит зимой, и объясняется это только тем, что зимние ночи длиннее, и потому разница между вечерним Лос-Анджелесом и рассветным Хельсинки невелика. Ночное же действие режиссеру нужно не потому, что ночью люди загадочны, а потому, что ночью их плохо видно. Они к тому же движутся, суетятся, мелькают. Дело в том, что главная находка Джармуша в «Ночи над землей» — такси. Он находит прием, опять-таки напоминающий о паломниках с их неустанным движением и случайными встречами. Принципиально неукорененные современные городские кочевники — герои Джармуша. Точнее, они и не герои, а некий вспомогательный материал, основа для переводных картинок: восприняли отпечаток, образ очередного пассажира — и дальше. Пассажиры, естественно, еще фрагментарнее таксистов.

Мир Джармуша населен несущественными, несуществующими людьми. Людьми, которых нельзя запечатлеть, хотя именно этим режиссер и занимается столько лет. Похоже, его увлекает сама невыполнимость задачи. Его персонажи всегда чужаки, странники, иностранцы, эмигранты. В последнем фильме — профессиональные кочевники таксисты.

Ни один разговор не закончен, ни один характер не обозначен, ни один образ недовоплощен — все на ходу, на бегу, на скорости. Скорость в медленном, вялом, малособытийном фильме Джармуша — запредельная, невообразимая. Достигается это арифметически просто. Как известно, скорость есть частное от деления пространства на время. Если время остановить, то есть свести знаменатель к нулю, результат будет равен бесконечности.

На таких скоростях все, в общем-то, неважно. Все одинаковы: белесый финн и чернявый итальянец, парижский негр и нью-йоркский немец. Слова, слова, слова... Джармуш не боится обобщать, когда демонстрирует неважность жизни как таковой, ликвидируя время и выравнивая пространство.

Если в «Страннее рая» и «Таинственном поезде» он занимался американским мифом, то теперь, в «Ночи над землей», распространился на всю планету. Есть в такой эволюции нечто от Кафки, чья поэтика столь близка Джармушу. Если Карл из «Америки» выступает чужаком в совсем не райском Новом Свете, то землемер К. в «Замке» блуждает по земле в поисках благодати. К. до замка не добрался хотя бы потому, что Кафка роман не дописал. Джармуш все, что начал, снял, что хотел, сказал. Но результат — схожий. Собственно, это и хотел, наверное, сказать Джармуш: что мы скучно топчемся на своей несчастной, довольно-таки убогой планете, под калифорнийскими ли пальмами или финляндским снегом, и неуютно нам, и холодно, и в длинной ночи никого и ничего не разглядеть, но нет у нас ни другой земли, ни нас других.

При всей возможной свободе трактовки его фильмов, их значительности и многозначительности Джим Джармуш всегда конкретен и убедителен. Он убрал подтекст и из искусства, и из жизни. То, что осталось, может ужасать зрителей, но не его героев. Они не могут разочароваться потому, что не видят в скуке трагедию.

Искусство, которое отказывается творить сладкие или страшные грезы. Жизнь, которая ничего не значит. И кино, которое всего лишь честно отражает то, что попадает в объектив, — ни больше, ни меньше, ни лучше, ни хуже, ни горячо, ни холодно.

Одна из самых безнадежных строчек Бродского такая: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной».

Нью-Йорк

Кадр из фильма «Таинственный поезд».

Независимая газета. — 1992. — 26 марта. — С. 7.