

## Вера Владимировна Сердечная

Кандидат филологических наук,  
научный редактор издательского дома «Аналитика Родис»,  
142400, Российская Федерация, Московская обл.,  
Ногинск, ул. Рогожская, 7;  
e-mail: [rintra@yandex.ru](mailto:rintra@yandex.ru)

*Впервые: Сердечная В. Глупый белый человек,  
или Кто умирает в «Мертвеце» Джима Джармуша //  
Волибная Гора. 2007. XIV. С. 534-553.*

**Вера Сердечная**

### **ГЛУПЫЙ БЕЛЫЙ ЧЕЛОВЕК**

**или**

### **Кто умирает в «Мертвеце» Джима Джармуша<sup>1</sup>**

*Наташе Мошкиной, учителю и другу*

Фильм «Мертвец» был снят американским кинорежиссером Джимом Джармушем в 1995 году. Не получив Золотую Пальмовую ветвь, на которую был номинирован, «Мертвец» тем не менее остался среди фильмов Джармуша, по крайней мере в России, одним из самых любимых – и загадочных. Быть может, дело в русской специфике инициатического мифа, в котором особую роль играла царица мёртвых Баба Яга<sup>2</sup>. Возможно, именно поэтому герой Дешпа – мертвец – со странным именем и дурацким бантиком на шее стал культовым героем нового русского рубежа веков. Впрочем, героем скорее любимым, чем понятным, открытым не столько разуму, сколько безмолвной буддийской составляющей нашего скифского духа. Впрочем, и с Бабой Ягой тоже было долго неясно, добрая ли она старушка, ушедшая в лес со времён татаро-монгольского ига, или, например, бедная крестьянка, сбежавшая от мерзостей крепостного права и на досуге научившаяся повелевать зверьём – и только с книжкой Проппа, посвящённой морфологии и историческим корням сказки, всё стало немного яснее.

Со времён Проппа морфологическая составляющая научно-исследовательского духа, как видно, поистрепалась, о чем свидетельствует малое количество сколь-нибудь интересных интерпретационных текстов, посвящённых шедевр Джармуша. Нам удалось обнаружить самобытный текст некоего Мика в легендарном журнале «Забриски Rider»<sup>3</sup>, несколько описательных интернет-рецензий – да и всё. Отзывы простых обитателей интернета о «Мертвеце» полны признаний в зрительской беспомощности. «Судя по всему, в фильме имеется в виду что-то из индейской философии, в которой я не силён». Или: «Спросите меня, какова великая идея режиссера Джима Джармуша, и я не смогу ответить».

<sup>1</sup> Vera Serdechnaya. Stupid white man, or Who dies in Jim Jarmusch's "Dead Man".

<sup>2</sup> По крайней мере, по свидетельству В.Проппа.

<sup>3</sup> Deadman (путешествие с «Мертвецом») // Забриски Rider. № 9, с. 44–47.

Человек, посмотревший шедевр Джармуша и задавшийся его загадками, зачастую остаётся в недоумении. Поклонник ли Джармуш тьмы (хотя этим нынче никого не удивишь), просто ли мистик (вследствие этого имеющий полное право писать бессвязно) или тайнописец, предлагающий нам очередной код к тайне жизни и смерти?

Предлагаемая здесь разгадка не единственна и не бесспорна, далеко не охватывает все грани фильма и не является ответом на все его загадки. Это лишь попытка прокомментировать один из важных – на наш взгляд – подтекстовых слоёв и, таким образом, в чём-то облегчить жизнь зрителю «Мертвеца». Апофатическое молчание кажется более уместным при познании божества, а не произведения кинематографического искусства, которое создано умелым режиссером при помощи особой иносказательной стратегии.

Для начала надо вспомнить, кого в фильме можно назвать выразителем «авторского слова», носителем мудрости и прозрения?

### **Тот, кто говорит громко, не говоря ничего**

*Истинная поэзия может иметь разве лишь аллегорический смысл в самом обобщающем значении и производить косвенное воздействие, как, например, музыка.*

Новалис

Попробуем зайти издалека. Вторая навигация, введённая Платоном, предложила человеку Запада дуализм миропостроения. Платон первым из греческих штурманов мысли осмелился отойти от берега фюзиса в открытое море метафюзиса. Именно он обратил внимание на трудность выражения истины словом/образом: он рекомендовал вышедшим из пещеры переходить от иллюзии к действительности постепенно: смотреть сначала на тени, потом на отражения людей и предметов в воде и уж потом – на сами вещи. То, что мы видим вокруг – не более чем аллегория высшего смысла; но нам также нужно использовать кости и жилы смертных образов для выражения бессмертных идей.

Инобытийная сущность медного кувшина пронзила воображение Якоба Бёме, Уильям Вордсворт увидел в поле нарциссов под ветром извечную радость бытия, а Эммануэль Сведенборг составил целый словарь соответствий между нашим и горным миром. Преемником этого течения мысли был и поэт-романтик Уильям Блейк, сказавший: «Аллегория, адресованная к Интеллектуальным силам и в то же время всецело скрытая от Телесного Понимания, есть Моё Определение Самой Возвышенной Поэзии. Подобным образом говорил и Платон»<sup>4</sup>.

Выражение идеи образом вещи – неизбежное иносказание, и вульгарно понимаемый мимесис несколько не помогает осознанию глубокого смысла. Это как нельзя лучше понимали романтики, противопоставившие «подражанию природе» аллегоричность, принципиальную иносказательность своих текстов. Протестант Готорн и наследник немецкого идеализма Колридж, мастер гротеска Гофман и мастер контраста Гюго предпочитали изображение яркого, необычного, фантастического, неправдоподобного, – что не позволяло читательской душе лениться, принимая написанное за «чистую правду», но выталкивало на общение с иным смыслом. «Придавая вещам обыденным высший смысл, вещам обычным – обаяние таинственности, известным – достоинство неизвестного, конечному – видимость бесконечного, – я романтизирую», – писал Новалис. Причём это различие принципиально: «Древняя мифология ... примыкает к живому чувственному миру и

---

<sup>4</sup> *Allegory addressd to the Intellectual powers while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding is My Definition of the Most Sublime Poetry. it is also somewhat in the same manner definid by Plato;* <http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blaketxt1/Letters/27.htm>. Здесь и далее подстрочный перевод наш – В.С.

воспроизводит часть его, новая должна быть выделена в противоположность этому из внутренних глубин духа»<sup>5</sup>.

Внешняя предметность становится фактором общения с высшим смыслом: «Мы не видим бога, но повсюду усматриваем божественное»<sup>6</sup>. Духу нужно сделать лишь небольшое усилие, чтобы разгадать аллегория, преодолеть навигацию № 1 и сразу перейти в то, что выше физики: «Только несовершенством наших органов и недостатком нашей способности ощущать себя объясняется то, что мы не видим себя в сказочном мире»<sup>7</sup>.

Перед тем как отправляться дальше, попробуем ответить ещё на два вопроса.

Почему у Джармуша – именно аллегория, а не, скажем, символ? Символ – тоже иносказание, но, во-первых, многозначное, а во вторых – неразрывно связанное с чувственной оболочкой образа. Это уменьшает иносказательное стремление символа, придаёт ему своего рода истолковательную неопределённость.

Почему именно романтизм, ведь романтического в «Мертвеце» не так много – разве что бумажные цветы Тэль? Именно потому, что вульгарная романтика вздохов на скамейке так же чужда истинному романтизму, как и постмодерну. Именно романтики выдвинули как один из главных принципов творчества иронию, которую, по Ф. Шлегелю, «можно было бы определить, как прекрасное в сфере логического», «дух подлинной трансцендентальной буффонады»<sup>8</sup>.

Кстати говоря, именно романтики – в силу тяготения к чудесному и непривычному, в силу универсализма – обратились к изображению отличного, экзотического, иноземного. По их страницам стали ходить вполне привлекательные индейцы и древние саксы, подталкивая читателя всё к тому же герменевтическому усилию аллегории. Вакенродер звал увидеть разнообразие мира в разнообразии национальных взглядов на мир: «Предоставьте каждому смертному и каждому народу под солнцем верить в то, во что он верит, и быть счастливым по-своему и радуйтесь их радости, если уж вы не умеете сами радоваться тому, что им столь мило и дорого».

Возможно, именно в силу этого принципа романтического мышления индеец с европейским образованием у Джармуша учит американца, не помнящего культурного родства, искать его на ощупь. Он занимается сократовской майевтикой, делает то же, что Кастанеда с доном Хуаном, или то же, что сделало библейское послание с греческой мыслью: провоцирует, бросает рацию вызов.

### **Камни говорили сквозь огонь**

*Это вестерн, который всегда хотел снять  
Тарковский.*

Дж. Хоберман, Village Voice

Вечные мифы – нити культурной пряжи – свиты у Джармуша на коклюшках трёх культур, трех судьбоносных сестёр: европейской, индейской и американской. Мифологическая ткань (кстати, исторический Блейк был сыном чулочника и описывал в своих поэмах, как на ткацких станках нимфы ткуют людям тесные платья тел) – так вот, мифологическая ткань фильма весьма плотна.

В ней можно выделить десяток плетений и подплетений, текстов и подтекстов, но один наиболее важный метатекст, связанный с именем главного героя, пока оставим, обратившись к другим параллелям. Ведь Джармуш делал фильм не столько для увлечённого читателя

<sup>5</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 63.

<sup>6</sup> Там же, с. 60

<sup>7</sup> Там же, с. 106.

<sup>8</sup> Там же, с. 52.

Блейка (иначе аудитория «Мертвеца» была бы ещё более скудной), сколько для реципиента культуры – современной и прошедшей.

Итак, обозначим сильные места текста, в частности – заголовок, эпитафия. Этот скелет, на который наращивается плоть чёрно-белой движущейся картинкой, определяет развитие сюжета.

«Мертвец», «Deadman» – заголовок обманчиво прост. Ему вторит эпитафия, строки Анри Мишо: «Никогда не путешествуйте с мертвецом». Кто же здесь мертвец? Напрашивается ответ: главный герой.

Да, Уильям Блейк в лице Джонни Деппа всю дорогу выглядит каким-то нежизнеспособным, к жизни совсем не приспособленным: то он едет по просроченному приглашению устраиваться на работу, то залезает в постель к девушке, которая на беду встречается с сыном самого главного заводчика. Получает пулю почти что в сердце, вываливается из окна... Потом его продырявит ножом случайно встреченный индеец, будет морить голодом, подвергать опасностям и в итоге отправит по морю в каноэ. Типичный путь мертвеца. Называют и другую версию: Блейк к началу фильма – уже мертвец, он путешествует по чёрно-белому миру загробья, и его провожатые и враги – только тени, в борьбе с которыми проводит своё бесконечное время душа за гранью мира.

Итак, казалось бы, мертвец – это и есть Уильям Блейк. В течение фильма мы видим его, однако, живым: от первого полуиспуганного невинного взгляда в поезде<sup>9</sup> до последнего выглядывания из смертного каноэ Блейк Деппа нигде *дословно и наглядно* не умирает, в отличие от троих незадачливых киллеров, модифицированной лесной семьи, разнообразных представителей американской цивилизации, встающих на пути Блейка. Который, как напоминает Экзебиче, отныне пишет свои стихи кровью. Умирает и сам Экзебиче, уничтоженный чёрным воином фрейдистской мысли. Традиция убита контртрадицией, но и сама не выживает. Выживает Блейк – странное смешение индейской мудрости и американской смелости.

Тогда кто же – Мертвец?

Оставив и эту загадку на потом, обратимся к ещё одному слову в эпитафии: путешествовать. Несомненно, «Deadman» – история путешествия, история выхода из гавани и возвращения. Пропп сказал в своих работах, что сказочное, эпическое, мифологическое путешествие – метафора и воспоминание о ритуале инициации, когда человек становится членом социума, перерождаясь, переживая временную смерть.

Нас интересуют наиболее важные черты инициатического мифа по Проппу. Во-первых, для начала герой нарушает некий запрет. Нарушение появляется в самом начале фильма, когда пророчествующий кочегар из поезда объявляет Блейку: «Я бы не стал доверять словам, написанным на бумаге. Особенно от некоего Диккенса из города Мэшин»<sup>10</sup>.

Однако это нарушение для инициации – обязательно. По Лотману, событие как основа сюжета есть переступание черты социальных ожиданий, пересечение запрещающей границы, и именно такое событие нарушения запрета порождает инициатический сюжет «Мертвеца».

Во-вторых, обязательные персонажи инициатического текста – протагонист, антагонист, ложные герои, «царевна», даритель и волшебный помощник. С протагонистом (Блейк), дарителем (Экзебиче), волшебным помощником (оружие) всё более-менее понятно. Невеста, хоть и слегка модифицированная, присутствует (Тэль). Ложные герои – вероятно, профессиональные соперники Блейка, – убийцы, голова которых далеко не так ценна, как дорожающая на глазах фотография Блейка. На роль антагониста, скорее всего, подходит заводчик Джон Диккинсон, но где последнее сражение? Почему Блейк не повергает врага?

<sup>9</sup> «Я решил, что именно Депп должен сыграть роль Уильяма Блейка, потому что знаю о его способности начать с невинности», – так говорил Джармуш ([http://depp-site.narod.ru/article\\_deadman01.htm](http://depp-site.narod.ru/article_deadman01.htm)).

<sup>10</sup> *I wouldn't trust no words written down on no piece of paper, especially from no "Dickinson" out in the town of Machine*; [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html).

Третье и последнее, касающееся собственно инициации. По Проппу, момент перерождения начинается с умирания (проглатывания змеем, к примеру), переживаемого как полная потеря личности. Возрождение становится для героя новым рождением: он получает другое имя и становится неузнаваем. Так вернувшегося Одиссея не узнают ни его соперники, ни Пенелопа; так меняются внешне герои сказок, испугавшись в кипящем молоке.

В «Мертвеце» бухгалтер Билл Блейк, застреленный сыном фабриканта Чарльзом Диккинсоном, внезапно обретает новую личностную идентичность. Он узнаёт, что его имя – Уильям Блейк, что он великий поэт прошлого. Меняется его внешность: на лице появляются индейские знаки, он остаётся без очков, а в самом конце фильма это уже почти индеец. Его – такого – действительно не могут узнать окружающие, не могут ответить на вопрос: «Вы не знаете моих стихов?».

Итак, сюжет «Мертвеца» – сюжет инициации, становления личности. Его путешествие – из этого мира в тот – и обратно: в сказках герой, подойдя к волшебному лесу и победив в нём дракона, неизменно приносит победу домой. Вот только одно отличие: у Блейка нет дома – «я всё продал» – говорит он. Этот возвращение только обещается: «Я возьму тебя к мосту, сделанному из воды. К зеркалу. Тогда ты будешь взят на следующий уровень мира. Место, откуда родом Уильям Блейк. Которому принадлежит его дух»<sup>11</sup>.

О чём ещё фильм – глядя по самым заметным «верхам»?

О взаимоотношениях культуры белых и индейцев, об истреблении народа и природы (как в сцене массового расстрела бизонов). О коллективном бессознательном, о котором говорит нам каннибализм чёрного убийцы Коула Уилсона. О христианстве истинном и ложном – как козлиные черепа на стене дома и Библия, читаемая перед трапезой охотниками на опоссумов.

Есть очень интересные, взывающие к истолкованию, ироничные аллегории: одетая в чёрное «живая легенда», убийца Коул Уилсон, изнасиловавший и съевший своих родителей, по догадке говорливого шотландца – родом из Австрии. Он... убивает и съедает мечтателя Твилла, – очевидно, не желая, чтобы место рождения доктора Фрейда было так легко предсказано. Коул – зримое воплощение того подсознательного, которое рисовалось Фрейду.

Интересен в фильме мотив табака. О том, нет ли табачку, спрашивают у Блейка и Тэль, и Экзебиче, и лесная «семья». Блейк всё время даёт неправильный ответ: не называет пароль, не прочитывает аллегорию. Табак в итоге оказывается – в индейской традиции – жизненной силой: увидев мёртвых служителей закона, последователь Фрейда Коул произносит: «У них точно нет табака». И только после новой встречи с Никто Блейк правильно отвечает на вопрос. Иносказательное значение табака подтверждается встречей на торговом форте: табак есть для белых (жизнь), а для индейцев – только заражённые одеяла (смерть). Табак кладут в каню Блейку – Блейку, переживающему и Коула Уилсона, и Экзебиче.

Неоднозначен в «Мертвеце» мотив медведя: к чучелу медведя обращается в своей речи Диккинсон, с плюшевым мишкой спит болтливый киллер, сказку о медведях слушает лесная «семья». Это символ архаичной культуры, тотемизма, цивилизационного нисхождения к хаосу. Другой аспект образа – созидательный и «романтический» («Ты прервал очень романтический момент, Уильям Блейк!» – говорит Экзебиче) – отражён во встрече Блейка с Экзебиче и его подругой в лесу. Двое индейцев, накрывшись шкурой медведя, издают вполне звериные звуки... Один и тот же образ становится амбивалентным.

Но весьма важное и до сих пор мало кем прочитанное иносказание Джармуша относится всё же во многом к литературе. Недаром главный герой фильма – Уильям Блейк.

### Хороший Диккенс – мёртвый Диккенс

<sup>11</sup> *I will take you to the bridge made of waters. The mirror. Then you will be taken up to the next level of the world. The place where William Blake is from. Where his spirit belongs;* там же.

*Вот Англия девятнадцатого века.  
Ура! Она заметила Вильяма Блейка!  
Но странно,  
ведь Блейк уже покинул Англию  
и поселился в раю.*

Геннадий Алексеев, «Англия и Вильям Блейк»

Уильям Блейк, поэт-романтик, интересен как неоднозначная фигура, на долгие годы лишившая исследователей литературы покоя. Кто он – просветитель или романтик? Поэт или художник? Философ или мистик? Учёный или мракобес? А может быть, тайный садист или сумасшедший, одержимый вселенским Злом? За более чем сто лет блейкианы были высказаны самые различные версии о смысле его творчества.

Так или иначе, наследие Блейка позволяет говорить об уникальном даре, который не разделили с ним в полной мере ни английские романтики, ни писатели-визионеры всех времён и народов. Трудно найти фигуру, создавшую столь обширную авторскую мифологию и воплотившую её в таком последовательно прихотливом и в то же время логичном мире, как Уильям Блейк.

Блейк появляется в фильме как главный герой, хотя вся обстановка «Мертвеца», вестернизированной Америка, как будто не вполне подходит для романтика. Более того: сам герой не помнит о своём славном имени ничего – даже того, что помнит о нём индеец по имени Никто. Тем не менее цитаты из стихотворений и поэм, само построение фильма, его колорит и даже разлетающиеся кости в заголовке – «Deadman» – свидетельствуют о том, что имя романтика – не случайное совпадение.

Если же есть Блейк – то должен быть и контекст. И для внимательного, литературно натасканного глаза контекст при ближайшем рассмотрении весьма ясен. Оставив пока Блейка в покое, обратимся к его сотоварищам.

В разговоре с адовым кочегаром Блейк называет место назначения: Dickinson's Metal Works, металлообрабатывающие заводы Диккинсона. Кочегар советует ему не доверять – «особенно некоему Диккинсону».

Направившись к означенному господину, Блейк получает жёсткий отпор, ситуация почти абсурдна. Диккинсон, возникнув из рамы своего портрета, наставляет на незадачливого посетителя ружьё и отчитывает Блейка. Всё, ради чего жил герой, ради чего отправился в незнакомый край, обрывается. Диккинсон продолжает играть мрачную роль в судьбе Блейка: его сын Чарли, явившись к мисс Тэль Рассел, пристреливает саму Тэль и всаживает пулю почти что в сердце Блейка, в ответ на что тот неожиданно убивает Чарли. Раскручивается маховик погони: Диккинсон-старший, владелец заводов, машин и так далее, не в силах смириться с утратой сына и лошади, посылает в погоню трёх лучших киллеров и развешивает объявления с ценой головы Блейка.

Очевидно, что мистер Диккенсон, утративший горячо любимого сына, уж очень напоминает нам мегаизвестное имя викторианской эпохи – мистер Чарльз Диккенс, борец за права сирот и обиженных, исправитель скряг. Почему именно он?

Потому, что Блейк как поэт и личность был погребён и забыт именно на время реалистической эпохи, возглавляемой в Англии Диккенсом. Порывы и озарения романтического сознания сменились в середине XIX века моральными проповедями, и первым здесь был мистер Диккенс. Наём киллеров, попытка расправиться с Блейком – не что иное, как борьба реалистической эстетики с фантазиями романтизма, одетого, по мнению реализма, уж слишком причудливо и поступающего весьма неразумно.

Однако и Блейк – как джармушевский, так и исторический – оказывается не так плох. Открытый прерафаэлитом Россетти во второй половине XIX века, Уильям Блейк оказался великим поэтом, о его уникальном даре художника и провидца заговорил весь мир. Диккенс к этому времени прочно переселился из рядов литературного авангарда на полки домохозяек.

Блейк же взывает к истолкованию по сей день. Вот почему Блейк-Депп застрелил Чарльза Диккинсона: несмотря на все связи и славу в литературном мире, более популярным среди читателей остаётся не более «правдоподобный» (хотя о правдоподобию Диккенса можно спорить), а более оригинальный, сложный и интересный. Блейк победил – и глядит из своей вечно уплывающей вперед ладьи на тех, кто остался на берегу этого времени.

Далее, почему меняется фамилия? Вероятно, мы можем заключить, что Диккинсон = Диккенс и сын, прозрачная отсылка к известному роману реалиста «Домби и сын». Как и в романе, в фильме Джармуша сын, на которого возлагались отцом большие надежды, умирает; это знаменует собой катастрофу. Ирония в том, что сам Диккенс в фильме оказывается не всепрощающим моралистом, а мстительным отцом. Которому, правда, столь же, сколь сын, дорога пегая лошадь...

Взаимоотношения Блейка с семьей Диккинсонов могут пониматься как отторжение официальной культурой XIX века (к которой, в отличие от романтика, «законно» принадлежал Диккенс) творчества Блейка, которое вынуждено укрываться в индейских лесах, пока не будет отправлено на «историческую родину».

Но это антагонист, а что же даритель и путеводитель? Встреченный Блейком индеец весьма необычен: он европейски образован, но живёт по законам своего племени; он одинокий странник; его имя никому не известно, а сам он говорит загадками, цитирует английского романтика и учит Блейка выживать в лесу, в мире, на грани миров. Отметив очевидный параллелизм с учением Кастанеды, вновь обратимся к литературной стороне.

Мы узнаём, что колоритного индейца зовут Nobody, Никто. Ещё он называет себя Экзебиче – Тот, Кто Говорит Много, Не Говоря Ничего. Иными словами – лжец, прозванный так индейцами за рассказы о жизни белых людей. Самоназвание Никто, подкреплённое мотивами хитроумия и заморского плавания, подталкивает нас к параллели с Одиссеем.

Рассмотрим для сравнения только один из постоянных эпитетов Одиссея, появляющийся в первой строке поэмы Гомера «Одиссея» – *polutropòj*. Самые распространённые толкования – *многоизворотливый, хитрый и многообразный*. И действительно, Одиссей в поэме – и изворотливый хитрец, и актёр, предстающий в разных обликах, образах: от бацилея Итаки до Никто, как представляется он циклопу Полифему. Эпитет так семантически многогранен, что спор о его значении продолжается с античности: киник Антисфен, активизируя одно из значений слова *tropòj*, *τροπῶν*, *фигура речи*, утверждает, что он обозначает только умение героя красиво говорить: Одиссей буквально *говорит со многими тропами, полиτροπῶν*. Трагики пятого века, обращаясь к другому значению *tropòj* – *образ мыслей, характер, нрав*, объясняют его как «часто изменяющий поведение, беспринципный», что позволяет им осуждать этический облик героя. Современные учёные понимают под этим словом «тот, кто прошёл много путей, много-обошедший, много познавший», подчёркивая мотив путешествия, странствия<sup>12</sup>.

Говорящий красивыми загадками, много повидавший и хитроумный Экзебиче похож на Одиссея не только самоназванием. Очевидна и иронически обыграна в фильме параллель с приключением Одиссея на острове циклопов. Подобно Полифему, метающемуся по берегу с криками: «Никто!», призывает Экзебиче Уильям Блейк, оставленный в лесу для дальнейшей инициации: слепой Полифем – и Блейк, оставленный без очков, чтобы научиться смотреть по-новому.

Самонаименование «Никто» играет свою роль в сюжете. Столкнувшись с пародийной «семьёй» бандитов в лесу, Уильям Блейк на вопрос: «С кем ты путешествуешь?» (*Who are you travelin' with?*) честно отвечает: «С Никем» (*I'm with Nobody*). Испуганный необходимостью спуститься к разбойной семье, Блейк спрашивает индейца: «А что, если они убьют меня?»

<sup>12</sup> Stanford W.B. The Ulysses Theme. Oxford, 1963, p. 99.

(*What if they kill me?*), на что тот отвечает: «*Nobody will observe*», что можно понимать и как «Никто не заметит» (что случится убийство), и как «Никто будет следить» (чтобы оно не случилось).

Таким образом, в фильме встречаются три различных пласта литературы, три эпохи словотворчества: архаичная культура древней мудрости (Экзебиче-Одиссей), романтическая культура прозрения, припоминающая себя, открытая для общения с архаикой (Уильям Блейк) и реалистическая культура, одинаково ценящая семейные узы, социальную «нормальность» и доход от производства – культура, время которой, как показывает Джармуш, далеко не прошло, но с которой борется романтик Блейк.

### Уильям Блейк, человек и интертекст

*И они сжались над тобой,  
повинуясь Подземному Царю,  
Дадут тебе пить из озера Мнемосины,  
И ты пойдешь по многолюдной  
священной дороге,  
По которой идут и другие славные  
вакханты и мисты.  
Орфическая рапсодия,  
конец V – начало IV в. до н.э.*

Да, Блейк. Кстати, внешне на исторического Блейка совсем не похожий: у того были мягкие веки и скулы, высокий лоб, у Девпа – чёрные длинные волосы и лицо молодого индейца...

С самого начала Блейк в фильме – человек без социальных связей: мы узнаём, что у него нет родителей, что его оставила невеста. Он всё продал, чтобы приехать в город Мэшин. Это странствующая душа, связанная с миром только письмом от мистера Диккинсона. Так и исторический Блейк-поэт, умерший для всех, остаётся в литературе – письмом, связан с миром – буквой. Эта связь ещё нагляднее в английском слове *letter*.

Цитаты из Блейка даны в тексте фильма эксплицитно. Герой-Блейк – бухгалтер (подчеркнём непоэтичность профессии) из Кливленда, приезжающий искать работу в город Мэшин (*the town of Machine*) – «город Машин (Механизмов, Станков)». Этот образ – перефразированный промышленный город из стихов Блейка, например, «Лондона»:

*Мужская брань и женский стон  
И плач испуганных детей  
В моих ушах звучат, как звон  
Законом созданных цепей<sup>13</sup>.*

Одна из первых цитат из Блейка в фильме – закопчённый кочегар. Он предрекает: Блейка-Девпа ждёт «путь в ад», ведь город Станков – «конец линии», конец пути – земного, социального естества, где Блейк «найдёт себе могилу». Этот выходец из огненного Ада – образ из поэмы «Бракосочетание Рая и Ада». Он так же делится мудростью с бухгалтером Биллом Блейком, как делится мудростью с лирическим героем поэмы Дьяволы. «Отсюда до ада и обратно» – так описывает путь поисков Блейка мистер Диккинсон.

Чисто американские реалии тоже имеют к Блейку определённое отношение. Одна из поэм английского романтика называется «Америка» – название, которое позже позаимствует для своей поэмы А. Гинсберг. В поэме Блейка действуют не только титаны авторской мифологии, но и политики времён фронта. Фронт бесчинствует и в фильме: праздная победу над

<sup>13</sup> Перевод С.Маршака.



природой, пассажиры поезда бессмысленно расстреливают бизонов из окон; белые люди продают индейцам заражённые одеяла. Американец (поначалу) и сам Билл Блейк.

Интертекстуально отзывается в фильме и стихотворение Блейка «Негритёнок» – самого Блейка поначалу ошибочно называют Блэком, а младший убийца, первым отправившийся к праотцам, – и правда «The Little Black Boy», маленький негритёнок.

Фильм насыщен цитатами из Блейка, причём подчас уже пропущенными через культурную традицию: так индеец повторяет строки романтика, уже вошедшие в песни Моррисона:

*Некоторые рождены для сладких наслаждений.  
Некоторые рождены для бесконечной ночи<sup>14</sup>.*

Возлюбленная героя Тэль – тоже цитата из Блейка. У Блейка Тэль – неоперившаяся невинность, боящаяся жизни и любви; в фильме Джармуша она – бывшая проститутка, пытающаяся жить честным трудом, насколько он ни эфемерен (цветы из бумаги). Фамилия Тэль, как узнаем мы позже, – Рассел; она, как и вся культура Запада, захвачена позитивизмом, в котором нет места видению и пророчеству. Она насмешливо спрашивает Блейка: «Не хочешь написать мой портрет?» – словно зная, что Блейк – её автор – не только поэт, но и художник.

Интересно отметить параллелизм между диалогом Тэль и Блейка, когда она рассказывает, что хотела бы капать в бумажные цветы духи для лучшего запаха, и цитатой из стихотворения Т.С. Элиота «Рапсодия ветреной ночи». У Элиота уличный фонарь рассказывает о бродящей по ночным улицам женщине, которая

*...улыбается углам ...  
Её рука искривляет бумажную розу,  
Что пахнет пылью и одеколоном...*<sup>15</sup>

Возможно, именно цитата из Элиота стала прообразом кинематографического воплощения Тэль.

Смысл имени Блейка сообщает герою индеец, выполняющий в сюжете инициации функцию путевождения:

*– Какое имя было дано тебе при рождении, глупый белый человек?  
– Блейк. Уильям Блейк.  
– Это ложь? Или шутка белого человека?  
– Нет, я Уильям Блейк. ...  
– Тогда ты мертвец<sup>16</sup>.*

Образ Экзэбиче открывает одну из самых интересных параллелей к творчеству Блейка. Сам индеец гораздо больше похож на исторического романтика по поведению, чем Блейк Делпа. Он говорит языком трудно понимаемым, близким языку пророчеств, и Билл Блейк,

---

<sup>14</sup> *Some are born to sweet delight.*

*Some are born to endless night.*

<sup>15</sup> *...smiles into corners...*

*Her hand twists a paper rose,*

*That smells of dust and eau de Cologne...*

Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М., 2000.

<sup>16</sup> – *What name were you given at birth, stupid white man?*

– *Blake. William Blake.*

– *Is this a lie? Or a white man's trick?*

– *No, I'm William Blake. ...*

– *Then you are a dead man;*

[http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html).

американец, переспрашивает его, взывает к истолкованию. Экзебиче говорит не только ярко, но и ритмизованно и даже рифмованно. Это заметно, если разбить его речь на периоды: «One day, finally, / my elk relatives took pity **on me**, / and a young elk gave his life **to me**. / With only my **knife**, / I took his **life**. / As I was preparing to cut the **meat**, / white men came upon **me**. / They were English soldiers. / I cut one with my **knife**, / but they hit me on the head with a **rifle**»<sup>17</sup>.

Узнав имя Блейка, он начинает цитировать его стихи. Индеец не раз насмешливо отвечает герою пословицами из «Притч Ада», удивительно похожими на индейскую мудрость: «Орёл никогда не терял столько времени, как когда решил поучиться у вороны»; «Веди свой плуг и свою повозку по костям мёртвых».

Торговцу из форта, снабжающему индейцев зараженными одеялами, на его слова об индейцах как филистимлянах и язычниках Никто отвечает фразой из «Вечносущего евангелия»: «Видение Христа, которого ты видишь... – величайший враг моего видения» (*The vision of Christ that thou dost see... is my vision's greatest enemy*).

Возможно, что и «следующий уровень мира», на который Экзебиче предлагает подняться Блейку, – цитата из творчества Уильяма Блейка, в поэмах которого были описаны четыре уровня существования: от Ульро, мира корысти и похоти, до Эдема, мира непрекращающейся духовной битвы.

Не остаётся без внимания в фильме и алхимическая оставляющая текстов Блейка: после второго ранения Экзебиче замечает, что Блейк «собрал ещё немного металла белых», а Депп отвечает, что он – магнит...

Индеец рассказывает герою свою историю инициации, о своём убитом оленёнке – не о том ли, которого найдёт позже и с которым рядом ляжет Блейк? А полученный индейцем опыт цивилизованной, «белой» жизни – это переход от блейковской невинности к опыту: урбанизации, социализации, несвободе. В итоге, познав опыт и вернувшись в невинность дикой природы, на родине Экзебиче признан лжецом, говорящим о неких неправдоподобных вещах – как и Блейк-поэт, почитавшийся за полусумасшедшего визионера. И Экзебиче, в отличие от слабого Блейка-Деппа, имеет право на видения.

Мотив пейота, кактуса, дающего видения, в фильме отсылает не столько даже к Кастанеде, сколько к Олдосу Хаксли и его трактатам о мескалина, озаглавленным «Двери восприятия» и «Рай и Ад».

Опыт «очищения дверей восприятия», предпринимаемый Хаксли, – поликультурное действие, не зависящее непосредственно от Блейка. Но в центре внимания – индейская культура употребления кактуса пейотля (мескалина). Отправным пунктом исследования становится риторический вопрос: «будучи не рождёнными гениями, как нам посетить миры, являющиеся родиной для Блейка, Сведенборга и Иоганна Себастьяна Баха?»<sup>18</sup>. Для Хаксли решением становится химически добытый мескалин. Отмечая удивительную яркость достигнутого химическим путем мира видений, Хаксли в то же время предупреждает об опасностях долгого пребывания в стране видений – о страхе, рождаемом изменённым состоянием сознания: «это страх быть сокрушённым, страх распада под давлением реальности более огромной, чем может вынести разум, привыкший жить большую часть времени в уютном мире символов»<sup>19</sup>. Хаксли справедливо замечает, что в Средние века «Дьявол открывал себя в видениях и экстазах гораздо чаще, чем Бог»<sup>20</sup>. Поэтому путь пейота или химический путь мескалина, как говорит Экзебиче – совсем не для Блейка, его вдохновение иного рода.

Подчеркиваемая у Джармуша связь Блейка и индейской культуры не случайна: Блейк – один из первых писателей Запада, вписавший её в контекст общемировой. Так, в поэме

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Хаксли О. Двери восприятия: Роман, повесть, трактаты. СПб., 1999, с. 254.

<sup>19</sup> Там же, с. 284.

<sup>20</sup> Там же, с. 349–350.

«Бракосочетание Небес и Ада» индейская культура вводится в контекст древнегреческой мысли и иудейского пророчества: на вопрос о причинах странного поведения пророк Иезекииль приводит в пример Диогена и отвечает, что его заставляло так вести себя «желание возвысить других людей к восприятию бесконечного; это делают и племена Северной Америки»<sup>21</sup>.

### Ты был поэтом и художником, а теперь ты убийца белых людей

*Первым побуждением морали является оппозиция против существующей законности и условных правил.*

Ф.Шлегель

Ирония в том, что ни встреченные героем американцы, ни сам он, ни его возлюбленная Тэль, – ничего не знают о поэзии Блейка и о том, какой вклад он внёс в культуру. Один из первых романтиков, стоящий у основ новой европейской цивилизации, забыт; культура перечёркивает самое себя, обращаясь к ценностям общества потребления.

И только дикарь, случайно читавший Блейка в случайно посещённой Англии, может напомнить поэту о его истинной сути: «Я открыл... в книге... те слова, что написал ты, Уильям Блейк. Это были мощные слова, и они говорили ко мне»<sup>22</sup>. Индеец не называет, но констатирует закон, по которому поэтическое слово становится разрушительным: культура, отрицающая себя, начинает разрушаться и должна быть разрушена, чтобы приобрести новые формы. «Ты был поэтом и художником. А теперь ты убийца белых людей»<sup>23</sup>.

Почему – убийца?

Вероятно, потому, что визионер образца XX века – в каком-то смысле разрушитель, несущий не мир, но меч. Напомню, что слово «романтический» в эпоху Блейка было синонимом слову «христианский». Блейк и в своём XVIII веке, пользуясь правом поэта, если не убивал, то карал и судил человечество, как в конце поэмы «Вала, или четыре Зоа», где подробно описано «точило вина ярости и гнева» Последнего Суда. Приведём лишь показательное четверостишие:

*Но в Точилах Людей Виноградины не Поют и не танцуют  
Они воют и корчатся во множестве мук в пламенных огнях пожирающих  
В цепях железных и в подземельях, окружённые неутомимыми огнями  
В ямах и норах, и тенях смерти в виде муки и горя»<sup>24</sup>.*

Так гневались и метали молнии пророки Ветхого Завета. Но на Диком Западе есть и более простой путь – огнестрельное оружие. Кровавый колорит фильма делает фигуру Блейка близкой к герою фольклора, очищающему землю от чудищ, или к герою вестерна, без сомнения расстреливающего противников: она одновременно и модернизирована (прямыми указаниями на жанр вестерна), и архаизирована (пластом индейской культуры, к которой примыкает главный герой).

<sup>21</sup> *the desire of raising other men into a perception of the infinite; this the North American tribes practice; Blake W. Complete Writings with variant readings / ed. by G.Keynes. Oxford, 1979, p. 154.*

<sup>22</sup> *I discovered... in a book.... the words that you, William Blake, had written. They were powerful words, and they spoke to me; [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html).*

<sup>23</sup> *You were a poet and a painter. And now, you are a killer of white men; там же.*

<sup>24</sup> *But in the Wine Presses the Human Grapes Sing not nor dance  
They howl & writhe in shoals of torment in fierce flames consuming  
In chains of iron & in dungeons circled with ceaseless fires  
In pits & dens & shades of death in shapes of torment & woe;  
[http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blaketxt1/the\\_four\\_zoas\\_nt9.html](http://www.english.uga.edu/nhilton/Blake/blaketxt1/the_four_zoas_nt9.html).*

Блейка преследуют киллеры: мальчик-негритёнок, болтливый шотландец и мрачный австриец, который «трахнул и съел своих родителей». Коул, рождённый в Австрии, как мы помним, переживает всех убийц – это, вероятно, говорит о превалировании в наше время тёмных аспектов бессознательного. Так и говорит о нём болтливый киллер, дословно: «У него нет чертова сознания»<sup>25</sup>, его мир – мир тёмного бессознательного, однако, в традициях фрейдизма, спокойного, обстоятельного и рационального.

В образе Коула интересным способом отзываются слова знаменитой песни группы «Doors» – «The End»:

*Father, I want to kill you  
Mother, I want to fuck you*

Этот образ может прочитываться и как засилье фрейдистской критики Блейка, приписывающей ему все грехи мира. И если рассмотреть убийц как иносказательные изображения критиков Блейка, тогда шотландец – это критика эссеистичная и бессвязная. Но от беспощадного фрейдистского истолкования Блейк всё равно ускользает – уплывает на каное.

Особенно саркастично показана Джармушем не страшная власть промышленности в лице говорящего с медведем Джона Диккинсона, не подсознательные глубины общества современности в лице Коула Уилсона, не даже милая общественность городка, где на улицах висят козлиные черепа и делают минет. Особой чести удостоен институт семьи, пародию на которую встречает Блейк ... в лесу.

Мужчина, одетый женщиной – Салли – это, по всей вероятности, мама. Он(а) рассказывает папе и сыночку сказку о трёх медведях. Сказку модернизированную, с изменённым концом: «И он (*nana-медведь*) оскальпировал её... оторвал голову, и отрезал её золотые волосы, и связал свитер медвежонку»<sup>26</sup>. Злая инверсия сказки – знак общественных перемен: рассказчик ассоциирует себя уже не с Машенькой (или Златовлаской, как у Джармуша), а с медвежьей семьёй.

Семья – это и есть три медведя: услышав начало сказки, Экзэбиче велит Блейку спуститься. Он, как Машенька, попадает к социальным хищникам; они, не стесняясь, спорят, кому он достанется – такой лакомый кусочек, с такими мягкими волосами (хотя волос Деппа для свитера объективно маловато). Характерно восклицание одного из «медведей» перед смертью: «О Иисусовы медведи и белки!»<sup>27</sup> – низкий, тотемический уровень развития цивилизации, деградация.

После сказки положены и другие приметы хорошей семьи: «добрый ужин» из бобов и опоссума (аллюзия на фаст-фуд?) и, конечно, чтение из «Доброй Книги», Библии. Отрывок, кстати, довольно мрачный, вполне сочетающийся с мрачным окончанием сказки: здесь вновь отрывание голов, слова Давида – пророчество это скоро сбудется для самой медвежьей «семьи»: «ныне предаст тебя Господь в руку мою, и я убью тебя, и сниму с тебя голову твою, и отдам трупы войска Филистимского птицам небесным и зверям земным...»<sup>28</sup>.

Оказавшийся в «семье» Блейк подвергается всем мукам современного псевдогостеприимства: его расспрашивают, хвалят его одежду и волосы. «Салли» заводит с ним гламурные разговоры – о том, например, как ухаживать за причёской.

Исход ситуации предсказуем: «медведи» ссорятся за право съесть Машеньку-Деппа. Когда начинается перестрелка, «Салли» комично отстаивает участь женщин, повторяет

<sup>25</sup> *He ain't got a goddamn conscience*; [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html).

<sup>26</sup> *And he scalped her ... and he tore her head off her body. And he took that golden hair, and he made a sweater for baby bear*; там же.

<sup>27</sup> *Oh, Jesus's bears and squirrels*; там же.

<sup>28</sup> Цит. по Синодальному переводу.

аргументы о человеколюбии, которые едва ли не абсурдны в этом зверином мире: «Я готовила, стирала и шила, и у меня есть право...»<sup>29</sup>. Однако Никто не слушает её причитаний.

Именно Никто, приняв пейота, задумывается о судьбах Запада и выносит приговор, помогающий нам растолковать иносказание Джармуша. «Уильям Блейк. Так странно, что ты не помнишь своих стихов». Блейк, человек американской культуры, забывший свои корни, честно отвечает: «Я не знаю ничего о поэзии». Так и говорливый убийца родом из Шотландии соединяет в себе отрывки знаний и воспоминаний – культура, пересаженная на другую почву и потерявшая себя.

Замечательный образец западного человека – торговец в форте, который говорит цитатами из Библии, продает заражённые одеяла и, узнав Блейка-убийцу, просит у него... автограф. «Уильям Блейк – легенда теперь», – замечает Экзебиче в другом месте. Хотя автограф и оказывается ножом, вонзённым в руку, – очевидна тенденция: западная культура делает героями не поэтов, а киллеров. Никто не помнит поэзии, зато общество признаёт героями прирождённых убийц, героев криминального чтива.

Блейк был не только поэтом, но и художником, поэтому несколько слов о визуальных деталях.

Особым образом связан с творчеством Блейка визуальный колорит фильма. Он чёрно-белый: тональность наводит на мысли о гравюре, основном графическом жанре исторического Блейка<sup>30</sup>. Он был гравёром, и только после того, как выполнял свои гравюры, раскрашивал их – в каждом варианте рукописной книги по-разному.

Далее, не случаен и визуальный образ заголовка – белые кости, из которых сложены буквы, затем разлетаются. У Блейка «выбеленные кости», кости мёртвых, которые могут срастись и восстать из земли – постоянный мотив, восходящий к пророкам Ветхого Завета. Одна из поэм Блейка завершается такими словами:

*Мрачная Земля  
Сморицлась!  
Наружу из её мертвой пыли грохочущие кости к костям  
Присоединяются: трепеща, дышит потрясённая дрожащая персть  
И вся плоть стоит нагая ...*<sup>31</sup>

Оживление костей происходит у Исайи: «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела! Воспряните и торжествуйте, поверженные в прахе <...> земля извергнет мертвецов» (Ис. 25: 8), а также в книге пророка Иезекииля: «Я изрек пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. <...> и вошел в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои – весьма, весьма великое полчище» (Иез. 37: 7 – 10). Так что даже неважная на первый взгляд деталь – белые кости заголовка «Мертвеца» – в контексте поэзии Блейка приобретает значимость<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> *I cooked, I cleaned, and I sewed, and I have a right to get...*; [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dead-man-script-transcript-jarmusch.html).

<sup>30</sup> Этим ценным наблюдением мы обязаны С.Н. Чумакову, доценту кафедры зарубежной литературы Кубанского государственного университета.

<sup>31</sup> *The sullen Earth*

*Shrunk!*

*Forth from the dead dust rattling bones to bones*

*Join: shaking convuls'd the shivering clay breathes*

*And all flesh naked stands...;*

Blake W. Complete Writings with variant readings / ed. by G.Keynes. Oxford, 1979, p. 248.

<sup>32</sup> Возможно, стоит вспомнить и строки Элиота из поэмы «Пепельная среда» (1930): *Под можжевеловником кости пели, разрозненные и сияющие*

*Мы рады быть разрозненными, мы делали мало добра друг другу...*

*(Under a juniper-tree bones sang, scattered and shining*

*We are glad to be scattered, we did little good to each other...)*

Далее, на пути к городу Мэшин дичают спутники Блейка в поезде: «конец линии» есть обиталище дикарей, стреляющих в бизонов. Сам Блейк Делпа проходит в фильме зримый путь от наносного, нелепо-цивилизационного одевания до индейского ритуального платья. Джармуш иронически пророчит о той роли, которая была бы уготована Блейку в городе, не встань он на путь инициатического перерождения: в первый свой день в городе он встречает одетого похоже человека, с котелком на голове и в галстуке-бабочке. Его лицо искажено чем-то, напоминающим проказу. Блейк избегает проказы цивилизационного пути.

Запоминающаяся картинка – убитый Блейком служитель закона. Его мёртвая голова в ореоле потухшего костра «похожа на чёртову икону», как замечает убийца Коул. Это иносказательное изображение «освящения» слуг народа, павших на своём посту – хотя их путь может быть и бессмысленным, как и смерть, они всё же становятся героями, национальным достоянием. При этом кого-то народная память забывает – как второго полицейского, который лежит в стороне.

И последний визуальный парадокс. Главный герой фильма, роль которого исполняет Джонни Депп, совсем не похож на исторического Блейка. Парадоксальным образом на Блейка с его мягкими чертами лица, нависшими веками куда больше похож Экзебиче, обучающий героя основам индейской культуры. И, может быть, сам Никто, единственный, говорящий в фильме словами Блейка, может претендовать на звание его духовного «двойника». Недаром второе имя индейца – Экзебиче: Тот, Кто Говорит Громко, не Говоря Ничего; это имя означает пророка, не признанного в отечестве, каким был и Уильям Блейк. Экзебиче – единственный, что-то помнящий об английском романтизме, он занимается майевтикой и нагуализмом, в то время как Блейк Делпа – ученик и пассажир, что в поезде, что в каное. Западная культура может выжить, только ведомая древним пророческим духом, воплощённым в романтике Уильяме Блейке, как и в индейской культуре.

И всё же кто умирает в фильме Джармуша? Очевидно, Мертвец здесь – не столько выживающий, припоминающий нечто о поэзии, становящийся легендарным Блейк, скорее сама культура, забывшая самое себя в погоне за металлическим лязгом машинных ценностей, в погоне за чужой землёй.

В заключение – цитата из Августина Аврелия, быть может, и не относящаяся к делу, но предлагающая перспективы истолкования, удивительным образом перекликающиеся с финалом «Мертвеца».

*Распятие Христово – плот, который поможет пересечь море жизни.*

*...Они пересекут море тяжкого века и прибудут в Отчий дом, где уже не понадобится корабль, ибо не будет другого моря для преодоления.*

*Они ... не хотели усвоить смирение Господне, то есть тот плот, на котором они могли достичь родины, увиденной издалека.*

*...Ты надулся от самообожания, поэтому оказался далеко от своего отечества, штормовыми волнами тебя унесло, а путь оказался прерванным, так остался один способ прибыть на родину – деревянный плот в виде креста.*

---

Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М., 2000, с. 114.

Если у Блейка кости остаются останками всех людей, пробуждающимися к последнему дню, то у Элиота – это образ самих людей современности.