

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

Маргарита Вадимовна Черкашина
Margarita Vadimovna Cherkashina
кандидат филологических наук, преподаватель,
PhD in Philology, Lecturer,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
ma4cher@gmail.com

РОМАН КОРМАКА МАККАРТИ «СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ БРАТЬЯМИ КОЭН CORMAC MCCARTHEY'S NOVEL "NO COUNTRY FOR OLD MEN" AND ITS SCREEN ADAPTATION BY THE COEN BROTHERS

В 2007 году роман Маккарти стал основой первой экранизации в карьере братьев Коэн, до этого снимавших по собственным сценариям. В ней сокращенными оказываются ряд ключевых сцен романа, в частности те, где каждый из троих главных персонажей (в фильме акцент смещен на одного из них – стареющего шерифа Белла, не принимающего пугающий его новый мир с его тотальной аморальностью) имеет военное прошлое и проявляет себя как ницшеанский Сверхчеловек, вступающий в противоборство с другими. Белл из человека со здоровыми инстинктами становится старомодным рыцарем без страха и упрека, расчетливый киллер новой волны Чигур – чистым психопатом, а его жертва Мосс – просто человеком, переоценившим себя. Горькая ирония Маккарти, строящего повествование как «текст в тексте», оказывается претворенной Коэнами в их все же блистательной экранизации в своего рода гимн абсурду, который олицетворяет игра «съехавшего с катушек» киллера в орлянку со своими жертвами.

Ключевые слова: Кормак Маккарти, братья Коэн, экранизация, детектив, триллер, современный роман

Для цитирования: Черкашина М.В. Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место» и его экранизация братьями Коэн // Артикульт. 2022. №1(45). С. 42-51. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

In 2007, McCarthy's novel became the first experience of screen adaptation in the Coen brothers' career, who had previously developed their own scripts only. They cut several key scenes of the novel. For example, those when each of the three main characters having their military background manifests himself as a Nietzsche's Übermensch, ready to confrontate with others (the Coens made one of them be the protagonist, it's Sheriff Bell who does not accept the incomprehensible new world because of its total immorality). The person with healthy instincts, Bell had transformed by the Coens into a sort of a perfect knight, the new generation calculated killer Chigurh – in a total psycho, and his victim Moss – just in a man "who's been underestimated by others for so long that he's come to overestimate himself". McCarthy's bitter irony grows out of his novel structure (mise en abyme) mostly. At the same time the Coens movie brilliance is based on their canticle of Absurd, when the crazy killer flips a coin with his victims.

Keywords: Cormac McCarthy, the Coen brothers, screen adaptation, detective, thriller, modern novel

For citation: Cherkashina M.V. "Cormac McCarthy's novel "No country for old men" and its screen adaptation by the Coen brothers." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 42-51. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

Расхожим мнением является восприятие экранизации как заведомо более слабого произведения, чем текст, лежащий в ее основе. Это тем более актуально, когда речь идет об экранизациях произведений «современных классиков».

У классиков жанра детектива (Агаты Кристи и Артура Конан Дойла) интрига состояла в обнаружении не известного читателю преступника в процессе расследования, сам ход которого и представлял из себя нарратив. Кара преступника в том или ином виде подразумевалась априорно. Когда в «Убийстве Рождера Экройда» ближе к концу совершается открытие читателем того факта, что дневник доктора-рассказчика – это дневник убийцы, соблазняющего до сих пор сладкоречием и читателя, и Пуаро, сам этот новый подход к форме становится открытием: жанр детектива демонстрирует способность к метаморфозе.

Феномен экранизации с точки зрения эволюции жанра детектива представляет интерес, в первую очередь, именно с этой точки зрения. Любопытно рассмотреть на конкретном примере недавней экранизации недавнего романа, не открывают ли их экранизации чего-то о трансформации жанра самих литературных первоисточников, что сами первоисточники манифестируют не столь явно?

© Черкашина М.В., 2022

Литературный первоисточник

Роман живого классика американской литературы, лауреата Национальной книжной и Пулитцеровской премий Кормака Маккарти «Старикам тут не место» (*No Country for Old Men*) написан в 2005 году на стыке жанров: детектива, триллера и нео-вестерна. Некоторые исследователи говорят о переосмыслении жанра вестерна у Маккарти [Каримова, 2014], другие предпочитают называть его романы анти-вестернами [Вихрова, 2021, с. 1396] или «жестокими притчами в оболочке вестерна» [Гончаров, 2015, с. 493]. С тем же основанием можно назвать роман «Старикам тут не место» и анти-детективом. Ведь прозрачность экспозиции стремительной завязки романа (мешки с бурным порошком в кузове пикапа в пустыне на границе США и Мексики, кейс с деньгами и трупы вокруг) и дальнейшего развития событий (тому, кто возьмет кейс, не поздоровится, это ясно как день) сводит интригу к нулю. Но удивительным образом эта прозрачность не сводит к нулю напряженный интерес читателя.

Все приемы, с помощью которых роману Маккарти удается неотрывно удерживать читательское внимание даже и при этом отсутствии детективной интриги, лежат не в сфере рассказываемого, но в сфере удивительной способности автора, действуя на поле старого доброго «большого романа», экспериментировать с его структурой и самим способом повествования. Нельзя сказать, чтобы каждый из этих экспериментов носил радикально новаторский характер, но будучи применено одновременно в тексте, объединяющем, как уже говорилось, особенности сразу нескольких жанров, это весьма точечное и продуманное экспериментирование создает ощутимый эффект органического не-нарратива, который, кажется, вовсе не исходит от автора. Как справедливо отмечает Е.А. Стеценко, рассматривающая творчество Маккарти в рамках концептов должного и сущего, его «письмо стремится быть динамичным – как динамично бытие, оно формирует его картину, и она хаотическая, ассонансная должному» [Стеценко, 2019, с. 72]. Добавим: не только должному, но и ожидаемому читателем.

Прежде всего читатель имеет дело с давно известным приемом *mise en abyme* (текст внутри текста). Оформленный курсивом внутренний монолог шерифа Белла о событиях 1980 года, ни к кому, кажется, не обращенный, не просто сопровождает криминальный сюжет, для изложения которого используется обычный шрифт, рамкой социально-философских рассуждений о стране и происходящем в ней, добре и зле в мире, природе человека и его связи со всем в мире, в том числе с богом. Будучи текстом иной модальности, этот внутренний монолог остраивает сам сюжет, дает читателю его «увидеть» как бы «объективным взором», а дополнительные отступления и флэшбеки делают и сам курсив шерифа не менее остраиваемым. В самом начале он вспоминает о своем присутствии на казни в газовой камере преступника, которого сам и арестовал:

«Говорят глаза окна души. Не понимаю что было в его глазах и вряд ли когда пойму. Но мир становится другим и глаза тоже, к тому все идет. Не думал что доживу до такого. Где-то там есть настоящий живой пророк разрушения и я не хочу столкнуться с ним. Знаю он действительно существует. Видел дело его рук. Ходил пред теми глазами однажды. И больше не желаю. И не желаю строить из себя героя и связываться с ним. Не потому что просто стар стал. Если бы так. Не скажу что эта работа мне очень уж по душе. Потому что я всегда знал что на ней нужно быть готовым в любой момент умереть. Во все времена так было. Ни славы тебе и ничего такого но ты ее делаешь эту работу. А если не готов, это поймут. И глазом не успеешь моргнуть как увидят. Думаю дело больше в том ради чего стараться. И ради чего ты должен рисковать своей жизнью. А у меня нет такой привычки. И теперь думаю может вообще никогда не появится» [Маккарти, 2009, с. 6].

Так тема смерти с самого начала становится внешней рамой всего рассказываемого о преступлениях и преступнике, которого шериф не сможет не только покарать, но и вообще поймать.

Неоднозначность рассказчика и протагониста у Маккарти

Прием Маккарти с рассказчиком также примечателен. При всем драматизме нарратива Белла и очевидности высоких моральных принципов этого персонажа (он без всякого пафоса и фиги в кармане говорит, что просто испытывает ответственность за людей своего округа, из своих налогов платящих ему жалованье) четко слышна авторская ирония по отношению к нему и его «стариковскому» нарративу. Эту способность текста Маккарти к поразительному балансированию на грани трагедийного и безысходного с горчайшей, едва ощутимой иронией отмечает Е.А. Стеценко:

«В изображаемой Маккарти картине жизни с ее дробностью, иррациональностью и непредсказуемостью человек часто предстает как игрушка в руках рока, что неизбежно должно внести в сюжет элементы либо трагедии, либо мелодрамы. Это прекрасно осознается и автором, и героем...» [Стеценко, 2022, с. 231].

Протагонист у Маккарти, таким образом, сразу же проявляет себя как ложное alter ego автора. Это открытие поддержано и тем фактом, что читатель быстро обнаруживает, что в романе целых три центральных персонажа вместо одного. Первый (по порядку романских событий, но не появления на страницах романа) – сварщик и охотник-любитель Ллуэлин Мосс, ветеран Вьетнама. Это он, с любимой винтовкой выслеживая стадо антилоп, натолкнется в пустыне на место бойни наркоторговцев, прочтает следы, найдет одинокий труп с кейсом, набитым деньгами, не устоит перед соблазном и, взяв его, из свидетеля в один миг станет жертвой, по следам которой направится другой охотник. Впрочем, по иронии судьбы, роковым для Мосса станет не соблазн легкой наживы за счет плохих парней, и даже не его же собственное неуместное и нелепое милосердие (уже вернувшись домой к молодой жене, никем не увиденный, он неожиданно проснется ночью, встанет набрать воды и поедет обратно напоить последнего оставшегося в живых бандита и тогда-то и попадет под прицел), а вполне ожидаемое наличие наиважнейшего «маячка» в кейсе, из которого он не додумается переложить деньги. По нему его и выследят. Его преследователь станет вторым центральным персонажем – загадочным «призраком», не оставляющим свидетелей. О происхождении и бэкграунде киллера с необычным именем Антон Чигур и необычным оружием убийства читатель ничего не знает с начала до конца романа, лишь может догадаться из его разговора уже с его личным преследователем (которого тот, впрочем, убьет, как и многих других) об общем их прошлом в некоей «горячей точке». Наконец, резонер-шериф, ветеран второй мировой, Белл также прочтет все следы в пустыне, причем и следы охотника-Мосса, и охотящегося на него его преследователя Чигура, поймет все происшедшее и захочет спасти Мосса от его судьбы, пусть и против его воли.

Как видим, эти трое, чьи выдающиеся качества Маккарти явно демонстрирует читателю, как пишет Меган Макгилкрист [McGilchrist, 2010, p. 134], несмотря на их противостояние, не только имеют сходные черты успешных охотников, но и в процессе развития сюжета несколько раз меняются ролями преследуемого и преследователя, таким образом и являя картину мира по Маккарти.

На ницшеанский след у Маккарти указывает Е.А. Стеценко, анализируя образ судьи Холдена в другом романе Маккарти «Кровавый меридиан» (1985), также являющегося преследователем протагониста:

«...благодаря образу Холдена у Маккарти порочной оказывается не только человеческая цивилизация, но и культура, вернее, ее магистральная для западной ойкумены линия. Воззрения Холдена, типичного постмодернистского героя, являются доведенными до абсурда рационалистическими и позитивистскими идеями. Считая человека животным, но все же «венцом творения», он изучает природу исключительно в целях ее подчинения <...> Судью оскорбляет свобода птиц, которых он мечтает поместить в зоопарк. С его точки зрения, человек является рабом природы только до тех пор, пока им не будет изучена самая малая и ничтожная тварь,

после чего он станет настоящим властелином. Знания для Холдена – путь к власти <...> Вместе с тем, Холден понимает, что в мире есть множество непознанных вещей <...> Непознаваемость природы и ее полное безразличие по отношению к человеку освобождает его, по мнению Холдена, от всякой морали <...> В уста Холдена автор вкладывает ницшеанские идеи...» [Стеценко, 2002, с. 221].

Примечательно, что в финале «Кровавого меридиана» этот «Сверхчеловек» исполняет дикий танец на столе, обнаженный, как в день творения, не без авторской иронии отсылая замороженного ритуальным ужасом читателя к танцующему Заратустре Ницше.

Распалась связь времен?

Название же романа Маккарти «Старикам тут не место» апеллирует к первой строке «Плавания в Византию» У.Б. Йейтса с его категориями «прошедшее, преходящее, приходящее» (what is past, or passing or to come – в финальной строке) на фоне воображаемой прекрасной вечности бессмертного искусства. Одновременно это и мысль, высказанная персонажем самого Маккарти, но – в еще одном его романе. Намек на появление сходного «искупительного мотива» в более раннем романе Маккарти «Кони, кони» (1992) отмечает журналист, преуспевший первым собрать и опубликовать наиболее полный материал об авторе, журналистов неизменно избегающем, Дон Вильямс [Williams, 2004]. Роман этот положил начало всеамериканской, а затем и всемирной славе автора, до этого «широко известного в узких кругах». В конце его романа устами автора озвучена наивная мысль главного героя о том, что вся жестокость этого мира и вся непрерывно проливаемая в нем кровь, возможно, окупается хотя бы нашей способностью видеть прекрасное, отличающей нас от других животных, борющихся за выживание друг с другом.

Таким образом, очевидный в монологах шерифа Белла вопрос болезненной смены поколений, прерывающей связи между ними и нормальный ход вещей в социуме и природе, явно родственен мотиву человека как мнящего себя богом «умирающего животного», претендующего на понимание основ бытия (к слову, словосочетание *the dying animal* из той же поэмы Йейтса послужило также названием одного из романов другого великого американского писателя современности, Филипа Рота, ровесника Маккарти).

В одном из финальных фрагментов романа Белл встречается с отцом Мосса, чтобы услышать, что все дело в том, что его сын вернулся с войны другим:

«Люди скажут вам что это Вьетнам поставил страну на колени. Но я в это никогда не верил. Она уже была нездорова. Вьетнам стал просто последней каплей. Нам нечего было дать им с собой когда мы посылали их туда. Если б мы послали их без винтовок не знаю намного ли было бы хуже. Нельзя вот так отправляться на войну. Нельзя идти на войну без Бога в душе. Не знаю что будет когда случится новая. Просто не знаю» [Маккарти, 2009, с. 272].

Именно на вьетнамский след намекает и неразговорчивость Мосса, для которого дело всегда идет впереди слова, считает Макгилкрист, обращающая внимание на то, что этот монолог его отца почти цитирует Ноама Хомски, высказавшегося о войне во Вьетнаме как свидетельстве фундаментального кризиса демократии в США. Исследовательница также полагает, что здесь Маккарти является наследником американской литературной готики в традициях Мелвилла, Готорна, Твена и Купера [McGilchrist, 2010, p. 120].

Метафизическая проблематика романа, пунктирно очерченная сразу в названии, в итоге оказывается намного шире его сюжета: война, оказывающаяся общим травматическим опытом трех главных персонажей и Уэллса, которого наркодилеры в конце концов отправляют убить «съехавшего с катушек» Чигура (в этом деле Уэллс не только не преуспевает, но и оказывается сам убит им), приобретает иную трактовку – постоянной войны «всех против всех» как принципа мироустройства, так и не осознанного всеми людьми, несмотря на просвещающий глас философии. Макгилкрист пишет, что если стареющий, подавший в отставку после неудачи со спасением Мосса от Чигура Белл говорит, что не знает, что за будущее грядет, то Маккарти сразу следом за этим

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»
и его экранизация братьями Коэн*

своим вопрошающим романом пишет отвечающую на многие вопросы «Дорогу» (2006), мрачную антиутопию о мире после ядерной катастрофы, в котором царит людоедство уже не в переносном смысле, а в прямом [McGilchrist, 2010, p. 136].

Через размышления Белла Маккарти демонстрирует, что в этом чуждом морали и глухом к саморефлексии мире спасением могла бы быть вера, но она осталась лишь у старого беспомощного инвалида в кресле-каталке Эллиса, носителя их семейного и в этом смысле и национального предания. Эллис произносит словно бы универсальную формулу, отвечающую на все вопросы о поколениях со сломанными судьбами и о многочисленных ранних насильственных смертях: «Эта страна сурова к людям».

Эта суровость, провозглашенная в одной из множественных концовок романа (еще одна черта его экспериментальной структуры), делает Маккарти, по словам Макгилкрист, «критиком мифа о фронтире» [McGilchrist, 2010, p. 116]. Да и сам этот миф оказывается лишь поводом к высказыванию о бессилии человека перед лицом мирового зла, в нем же и заключенного:

«...прогрессивная концепция новой цивилизации сменяется фаталистичной констатацией конечности мира и предопределенностью его судьбы. Демифологизированный фронтальный “self made man” – герой американской мечты – обречен на поражение, а любой его утопический план выстроить судьбу согласно своей воле изначально нереализуем в мире зла» [Вихрова, 2021, с. 1399].

Место автора

Само это высказывание о стране, суровой к людям, впрочем, остраниется и подвергается скрытой авторской иронии как самой своей наивно-метафорической формой, так и тем фактом, что до читателя оно доходит внутри очередного монолога Белла:

«Ты принимаешь участие в скачках и тебе возможно кажется что ты хотя бы представляешь куда скачешь. Но можешь и не представлять. Или тебя обманут. Возможно никто тебя не станет потом винить. Если сойдешь с дистанции. Но вот если это происходит просто оттого что трасса оказалась тяжелей чем ты думал. Тогда дело другое» [Маккарти, 2009, с. 243].

Отмечаемый многими безумный «модернистский» [Авдеев, Татаринев, 2018, с. 281], «нестандартный» [Переяшкин, 2010, с. 342] синтаксис Маккарти, то рубящий короткими разговорными предложениями, словно догоняющими друг друга, то игнорирующий знаки препинания в сложносочиненных, на самом деле продуманно меняет темп повествования и его интонацию. Из начинающих роман размышлений Белла о казни преступника очевидно, что внутренний монолог шерифа оформлен именно так. Но и разговор Мосса с самим собой, словно проглатывающий весь нарратив под воздействием адреналина и выдающий лишь финальную реплику, являющуюся у него руководством к действию, тоже:

«Далеко ты не уйдешь, сказал он. Можешь думать что ушел. Но хрен.

Он оставил след и держа наготове автомат со снятым предохранителем двинулся напрямую к самому высокому месту впереди. Там он приложил бинокль к глазам посмотрел на юг. Пусто. Постоял теребя кабаний клык болтавшийся поверх рубахи.

Небось затаился где-нибудь в тени, сказал он, и следишь не преследует ли кто. И шансов у меня увидеть тебя прежде чем ты увидишь меня ноль и ты можешь спокойно меня подстрелить» [Маккарти, 2009, с. 17].

Размеренная интонация эта уже в качестве авторской может быть приближена и к сухости полицейского протокола, как в сцене убийства Чигуром незадачливого помощника шерифа:

«Помощник отчаянно бил ногами крутясь по полу опрокинул мусорную корзину далеко отшвырнул кресло. Задел дверь которая захлопнулась от удара сбил коврик. Хрипел и изо рта у него бежала кровь. Захлебывался собственной кровью. Чигур только сильнее натягивал цепь. Никелированные наручники впились ему в кость. Сонная артерия помощника лопнула струя крови ударила через всю комнату и потекла по стене. Помощник постепенно перестал бить ногами. Лежал неподвижно и только судороги пробегали по его телу. Потом окончательно затих.

Чигур дышал спокойно, не отпуская его. Потом встал снял ключи с ремня помощника отпер наручники забрал его револьвер и отправился в туалет» [Маккарти, 2009, с. 7].

Можно предположить, что сфера языка и есть место наиболее явного проявления автора в этом романе.

Экранизация романа гибридного жанра игроками с жанром кинематографическим

Вовсе не удивительно, что именно братья Коэны взяли на себя поставку фильма по этому безжалостно умному, многомерному и при этом лукавому роману, с его экстравагантными экспериментами со структурой и стилем. Он стал первой экранизацией в их карьере, строящейся на постоянных принципах: простой сюжет; внутренняя рефлексия о традиции жанра, будь то нуар (1984 – первый совместный фильм «Просто кровь», 1991 – «Человек, которого не было»), фарс (1988 – «Воспитывая Аризону», 1998 – «Большой Лебовски»), криминальная драма (1990 – «Перекресток Миллера»), триллер (1991 – «Бартон Финк», 1996 – «Фарго»); ироническая интонация в градациях от черного юмора до болезненного ерничанья (2007 – «После прочтения сжечь»).

Экранизация с бюджетом в двадцать пять миллионов долларов, голливудскими звездами (Томи Ли Джонс, Джош Бролин) и звездой европейской (Хавьер Бардем) осуществлена ими спустя всего два года после выхода романа Маккарти, в 2007 году, и из восьми номинаций на премию Оскар в 2008 году получила четыре. На счету картины также номинация на Золотую пальмовую ветвь в Каннах (2007), три приза Национального совета критиков США (2007), два Золотых глобуса (2007), три премии Британской киноакадемии (2008).

Внимания заслуживают те изменения, что внесены в сюжет режиссёрами.

Во-первых, – и это самая существенная потеря – из экранизации исключена вся военная история Белла, подробности о которой читатель узнает лишь в конце романа (и именно ее изложение Эллису является одной из нескольких концовок романа, следующих у Маккарти друг за другом и дополняющих друг друга). Это история многолетних угрызений совести из-за медали, полученной за то, что он случайно, фактически из-за контузии, выжил из всего подразделения и предпочел не погибнуть в одиночку, а отступить:

«На вторую ночь я вышел в расположение американцев ну и всё. Я думал что после стольких лет все забудется. Не знаю почему я так думал. Потом решил попытаться искупить вину и подозреваю что именно это и делал все последние годы» [Маккарти, 2009, с. 255].

Трансформировав Белла из осторожного человека со здоровыми инстинктами фактически в старомодного рыцаря без страха и упрека (там, где в романе Белл, увидев знакомый след от выбитого замка в двери мотеля и понимая, что встретится там с «призраком», убивающим людей с помощью пневматического пистолета для скота, вызывает подмогу, в фильме он в одиночку заходит в номер мотеля и спрятавшийся там Чигур почему-то его не убивает), Коэны вместе с этой человеческой нормальностью Белла исключили и глубину романа: «умирающее животное» из поэмы Йейтса – это одновременно и Сверхчеловек, берущий на себя ответственность, несмотря на нежелание умирать. Горькая ирония Маккарти у Коэнов оказывается заменена почти открытым восхищением перед могуществом мирового зла, а Белл неоправданно становится главным, оттесняя двух других полноправных в романе персонажей. Характерно, что Бардем получил Оскар за Чигура как за роль «второго плана». Но и Бролин, по словам кинокритика, играет Мосса лишь как человека, столь долгое время недооцененного другими, что он начал переоценивать сам себя [Орт, 2007].

Редукции, вставки экранизации и метафизика сюжета

Исключенным из экранизации оказывается и эпизод, в котором Чигур возвращает кейс с деньгами его владельцу (весьма солидному плательщику за наркотики, не имеющему в облике ничего общего ни с мексиканскими бандитами, ни с киллерами, работающими на них) и предлагает себя в качестве новой «крыши» (представителей старой, как и отравленного ими по его следам

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»
и его экранизация братьями Коэн*

Уэллса, он уничтожил). При этом режиссёрами добавлено бессмысленное убийство Чигуром водителя на трассе только потому, что его автомобиль на миг показался ему удобнее его собственного. Таким образом, Коэны превратили его из расчетливого гангстера новой волны в чистого маньяка-психопата, что еще усиливает нелепость сокрушений Белла по поводу того, куда катится мир.

Сократив диалог Чигура с женой Мосса Карлой Джин (которую он пришел убить вопреки здравому смыслу уже после того, как убил самого Мосса и получил кейс, и делает это только потому, что пообещал ее мужу это сделать, если тот не вернет ему кейс), в процессе которого он садистски долго объясняет ей, почему этого никак не миновать, Коэны удалили как раз ту часть монолога Чигура, где он характеризует себя как парадоксально последовательного бога хаоса. Характерно и то, что более ранний диалог Белла с ней же точно так же редуцирован именно на намеке на божественные функции по присмотру за порядком в мире, взятые на себя шерифом. Как удален и сходный эпизод в диалоге Чигура с Уэллсом перед его убийством, где Чигур также присваивает себе сходную роль:

«Уэллс посмотрел в темное окно. Сказал:

Я знаю где кейс.

Если б знал он уже был бы у тебя.

Я хотел дождаться пока вокруг никого не будет. До ночи. Часов до двух.

Значит знаешь где он сейчас.

Да.

Я знаю кое-что получше.

Что именно.

Где он будет.

И где он будет?

Его принесут и поставят у моих ног.

<...>

Ты думаешь что не закроешь глаза. Закроешь.

Уэллс молчал. Чигур наблюдал за ним. Потом сказал:

Я знаю что ты еще думаешь.

Ты не знаешь что я думаю.

Ты думаешь что я такой же как ты. Что это во мне просто жадность говорит. Но я не такой как ты. Потребности у меня скромные.

Давай стреляй.

Тебе не понять. Такому человеку как ты.

Давай стреляй.

Да, сказал Чигур. Все всегда так говорят. Но на самом деле не хотят этого, верно?

Кусок дерьма.

Как некрасиво, Карсон. Опомнись. Если не уважаешь меня то какого мнения ты должен быть о себе? Посмотри к чему ты пришел» [Маккарти, 2009, с. 161].

В результате чего вся метафизика романа, происходящая от образа Сверхчеловека, становящегося богом самому себе и этому забытому истинным Богом миру и конкурирующего в рамках нового «естественного отбора» с другими самопровозглашенными Сверхчеловеками, шагренизируется в экранизации в пользу чистого триллера.

С другой стороны, Коэны вставили в диалог Белла при встрече с Карлой Джин историю о забойщике скота, которой нет в романе, дав ему проговориться таким образом о своей догадке об орудии убийства Чигура. Пневморужье для забоя скота с кислородным баллоном, не оставляющее следов преступления, то есть пули в голове убитых, и потому как бы высвечивающее инфермальную природу убийцы, подчеркивает роль, взятую на себя Чигуром, роль нового бога этого мира, бога-уничтожителя. Без этой аллюзии, ясно читающейся в романе, в экранизации остается лишь мотив низведения жертвы до уровня потенциального стейка, объективирования человеческой личности

в той новой реальности, о которой все время Белл говорит сетуя, что люди старой закалки не могут ее постичь и из нее им хочется самоустраниться (почему он и подает в отставку по окончании своего безуспешного расследования).

Отсутствуют в экранизации и любовные истории шерифа и его жены, с одной стороны, и Мосса и Карлы Джин, с другой. В романе Карла Джин рассказывает Беллу, как Мосс спас ее, прозябавшую работая в универмаге сразу после школы, как странствующие рыцари бывало спасали заточенных в замке принцесс:

«Когда я закончила школу мне было шестнадцать и я пошла работать продавщицей в «Уол-март». Не знала куда пойти еще. А деньги нам были нужны. Пусть и небольшие какие там платили. Ну да не в том дело а в том что ночью перед тем как выйти на работу мне приснился тот сон. Или что-то похожее на сон. Я наверно просто дремала. И во сне или вроде этого я поняла что он найдет меня там. В «Уол-марте». Я не знала ни кто он ни как его зовут ни как он выглядит. Знала только что сразу пойму как только увижу его. Я ждала и отмечала дни в календаре. Как делают в тюрьме. То есть я никогда не была в тюрьме но наверно там так делают. И на девяносто девятый день пришел он и спросил меня где находятся спортивные товары и это был он. А потом он вернулся прямо ко мне прочитал по карточке как меня зовут посмотрел на меня назвал по имени и спросил: Когда вы заканчиваете? Вот так все было. И у меня не возникло никаких сомнений. Ни тогда, ни сейчас, и никогда не возникнет» [Маккарти, 2009, с. 121].

Редуцировав эту коллизию до фразы Мосса о Walmart («Ты там больше не работаешь, а покупаешь»), намекающей на то, что они разбогатели благодаря найденному им кейсу с двумя миллионами долларов, Коэны потеряли и любовные параллели между двумя любящими парами, а вместе с ними и мотив безнадежности противостояния Эроса Танатосу, явно звучащий в романе.

Жонглирование с финалами

Наконец, поменяв местами финальные эпизоды (которые в романе нанизаны один за другим и создают плеонастический эффект той самой «стариковской» речи, ни к кому не обращенной в отсутствие Бога, но которая, тем не менее, никак не может до конца излиться), Коэны добились эффекта увеличения роли столь явно любимой ими темы случая. Для этого мотив орлянки Чигура с его жертвами, в романе столь решающего значения не имевший (а абсурд в нем лейтмотивом не звучал, как раз наоборот – характеризовал особый извращенный рационализм киллера), и акцентирован ими столь явно. В романе же лейтмотивом сквозь изложение событий и монологи Белла звучит скорее мысль о том, что мир, вполне возможно, не так уж и меняется, это мы слабеем и умираем и нам перестают быть защитой старые иллюзии, в том числе иллюзия веры и защиты высшими силами, мир не меняется, потому что у Сверхчеловека никак не достает сил его изменить.

Нарратив Коэнов за счет всех этих умело сделанных редуций (обусловленных, разумеется, в том числе и хронометражом фильма) становится более стройным и менее хаотичным и противоречивым, чем у Маккарти, но за этой стройностью устрашающий абсурд происходящего забирает себе парадоксально больше прав.

Парадокс, однако, в том, что все эти утраты и переинтерпретации вовсе не делают экранизацию неудачной, она просто сделана по иным законам, чем роман, точно так же, как Мосс, Чигур и Белл обитают в мирах, устроенных по разным законам. И если столкновение их миров в романе фатально, то прививка свойств большого американского романа кинематографу Коэнов оказалась весьма полезной.

После всего выше сказанного нам остается попытка вывода о том, что же дает анализ особенностей экранизации романа Кормака Маккарти «Старикам тут не место» братьями Коэн для понимания трансформации жанра детектива в целом. Думается, можно признать обоснованным предположение о том, что не только сам жанр стремится к гибридизации с другими (триллера, например), но и поиск преступника в старом добром детективе, как и ожидание неизбежного

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»
и его экранизация братьями Коэн*

возмездия для него, сменяется в наши дни некой новой формой поиска высшей силы, способной противостоять мировому хаосу, гимну абсурда, которым так упиваются Коэны и перед которым опускают руки мораль и надежда – в мире после ницшеанского «Бог умер». Сама же надежда – в том, что такая сила обнаружит себя рано или поздно. Тем интереснее, как будет развиваться жанр в дальнейшем.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Старикам тут не место / No Country for Old Men (2007, реж. Джоэл и Итан Коэн, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Маккарти К. Старикам тут не место / Пер. с англ. В. Минушина. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2009.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев С.С., Татаринов А.В. О ключевых мотивах в романах Кормака Маккарти рубежа XX-XXI веков // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы III Международной научно-практической конференции докторантов, аспирантов и магистрантов, Краснодар, 21 апреля 2018 г. – Краснодар: КГУ, 2018. С. 281-284.
2. Вихрова К.А. «Война была всегда»: «миф о границе» в романе К. Маккарти «Кровавый меридиан» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, вып. 5: Литературоведение. С. 1396-1401.
3. Гончаров Ю.В. Кормака Маккарти // Современная зарубежная проза: уч.пособие / под.ред. А.В. Татаринова. – Москва: Флинта, Наука, 2015. С. 493-498.
4. Каримова Э.Г. Переосмысление жанра вестерна в романе Кормака Маккарти «Старикам тут не место» // Вестник ННГУ. 2014. № 2-3. С. 250-283.
5. Переяшкин В.В. Творчество американских писателей второй половины XX века в контексте южной литературной традиции (на материале произведений К. Маккаллера, У. Стайрона, К. Маккарти, Л. Смит). Дисс. на соискание уч.степени доктора филол.наук. Пятигорск, 2010.
6. Стеценко Е.А. Концепты должного и сущего в литературе США // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений: памяти Е.А. Стеценко (1946-2018). – Москва: ИМЛИ РАН, 2019. С. 25-79.
7. Стеценко Е.А. Экологическое сознание в современной американской литературе. – Москва: ИМЛИ РАН, 2002.
8. McGilchrist M.R. The western landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner: Myths of the Frontier. – New York; London: Routledge, 2010.
9. Orr C. The Movie Review: 'No Country for Old Men'. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/11/the-movie-review-no-country-for-old-men/68386/> (Дата обращения: 01.02. 2022).
10. Williams D. Cormac McCarthy Crosses the Great Divide. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20160303171328/http://newmillenniumwritings.com/Issue14/CormacMcCarthy.html> (Дата обращения: 01.02. 2022).

SOURCES

1. McCarthy C. *Starikam tut ne mesto*. – Saint-Petersburg, Izdatel'skij dom "Azбука-klassika", 2009. (in Russ.)

REFERENCES

1. Avdeev S., Tatarinov A. "O klyuchevykh motivakh v romanah Kormaka Makkarti rubezha XX-XXI" [About the key points in the Cormac McCarthy's novels between XX-XXI centuries]. *Aktual'nye voprosy sovremennoi filologii: teoriya, praktika, perspektivy razvitiya: materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii doktorantov, aspirantov u magistrantov* [The current issues of modern philology: theory, practice, development prospects: materials of the III International scientific and practical conference of doctoral students, postgraduates and undergraduates]. Krasnodar, KGU, 2018, pp. 281-284. (in Russ.)
2. Goncharov Y. "Kormak Makkarti" [Cormac McCarthy]. *Sovremennaya zarubezhnaya proza: uchebnoe posobie* [The modern foreign prose; textbook]. Moscow, Flinta, Nauka, 2015, pp. 493-498. (in Russ.)
3. Karimova E. "Pereosmyslenie zhanra vesterna v romane Kormaka Makkarti "Starikam tut me mesto"" [The reinterpretation of the western genre in Cormac McCarthy's novel "No Country for Old Men"]. *Vestnik NNGU* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod]. 2014, #2-3, pp. 250-283. (in Russ.)
4. McGilchrist M.R. *The western landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner: Myths of the Frontier*. New York, London, Routledge, 2010.
5. Orr C. *The Movie Review: 'No Country for Old Men'*. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/11/the-movie-review-no-country-for-old-men/68386/> (Accessed: 01.02. 2022).
6. Pereyashkin V. *Tvorchestvo amerikanskih pisatelei vtoroi poloviny XX veka v kontekste yuzhnoi literaturnoi traditsii (na materiale proizvedenii K. Makkallera, U. Stairona, K. Makkarti, L. Smit)* [The works of american writers of the second half of the 20th century in the context of the southern literary tradition (based on the works of C. McCullers, W. Styron, C. McCarthy, L. Smith)], dissertatsiya na soikanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk. Pyatigorsk, 2010. (in Russ.)

M.V. Cherkashina *Cormac McCarthy's novel "No country for old men"*
and its screen adaptation by the Coen brothers

7. Stetsenko E. "Kontsepty dolzhnogo i sushchego v literature SSHA" [Concepts of due and existent in USA literature]. *Filosofsko-esteticheskie konstanty literatury SSHA v dinamike hudozhestvennykh napravlenii: pamyati E. Stetsenko (1946-2018)* [Philosophical and aesthetic constants of USA literature in the dynamics of artistic trends: in memory of E.A. Stetsenko (1946-2018)]. Moscow, IMLI RAN, 2019, pp. 25-79. (in Russ.)
8. Stetsenko E. *Ekologicheskoe soznanie v sovremennoi amerikanskoi literature* [Environmental Consciousness in Contemporary American Literature]. Moscow, IMLI RAN, 2002. (in Russ.)
9. Vihrova K. "'Voina byla vseгда': "mif o granitse" v romane Kormaka Makkarti "Krovavyi meridian"' ["There has always been the war": the frontier mythologie in Cormac McCarthy's novel "Blood Meridian"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences: Questions of Theory and Practice]. 2021, T.14, vyp. 5: Literaturovedenie, pp. 1396-1401. (in Russ.)
10. Williams, Don. Cormac McCarthy Crosses the Great Divide. URL: <https://web.archive.org/web/20160303171328/http://newmillenniumwritings.com/Issue14/CormacMcCarthy.html> (Accessed: 01.02. 2022).