

Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»

**Братья Итан и Джоэл Коэны как наследники традиций американского
послевоенного романа**

Безуглов Дмитрий Александрович

Студент

*Уральский государственный университет им. А.М. Горького, Философский
факультет, Екатеринбург, Россия*

E-mail: curious-m@mail.ru

Американские литераторы прошли долгий путь от наивных подражаний немецкому романтизму и Буссенаро-подобной беллетристики до сложных, герметичных и многослойных самостоятельных произведений искусства, которые сложно прочесть как на буквальном, так и на символическом уровнях. Особняком стоит так называемый американский «послевоенный роман», различными исследователями помещаемый в диапазон от 40-ых до 60-ых или от 40-ых до 70-ых лет XX века включительно.

События 40-ых годов пробудили в американских писателях чувства, впоследствии доведенные ими до абсолюта и определившие их самобытность, а именно: чувство истории, стыд, нераздельно связанный с рефлексией, и желание установления новой морали, способной сделать справедливым существование в современном обществе. Некоторые исследователи также выделяли «стремление послевоенной генерации еврейско-американских писателей <...> прежде всего, к самоопределению экзистенциальному: «Что значит – быть человеком?»». [1] Так появилась самая известная работа Норманна Мейлера «Нагие и мертвые» (1948).

В 50-е и 60-е литераторы увлеклись идеологизацией текстуальности, а также экспериментами с нарративом: битники открыли Уолта Уитмена, искренность и установило примат субъективных переживаний в повествовании. Особняком стоял Чарлз Буковский, не любивший битников за пустой эпатаж. Его издатель говорил так: «Организовав "Блэк Спэрроу я издавал ребят, полагавших, что они французские символисты. Издавал ребят, полагавших, что они сюрреалисты, так что приходилось подолгу корпеть над стихотворением, дабы уразуметь его смысл. И вдруг звучит этот голос из ниоткуда, и ты сразу понимаешь, о чем идет речь». [4] Отдельно имеет смысл поговорить именно о «ребятах, полагавших, что они сюрреалисты», - потому что они, в отличие от битников, не занимались рефлексией напоказ, а, ориентируясь на бостонских трансценденталистов, создавали перегруженные смыслами и необычайно горькие по настроению работы.

К ним стоит отнести Томаса Пинчона с его первым романом «Выкрикивается лот 49» (1966); Уильяма Стайрона, при помощи инструментов беллетристики ищущий новую мораль в «И поджег этот дом» (1960), а также Джозефа Хеллера с его романом «Уловка 22» (1961).

Их объединял, по словам Малькольма Брэдбери, «жизнерадостный нигилизм»: мрачность авторского взгляда, скрытая абсурдным юмором. Американская литература 60-ых вобрала в себя идеи 40-ых и 50-ых, лишь усиливающиеся через цитирования. При помощи нарочитого усложнения повествования, использования метапрозы, а также стилизаций, американские постмодернисты создавали гротескные сюрреалистические миры. Протагонист, находящийся в том же смятении, что и читатель, постоянно обнару-

живал себя в ситуации экзистенциального конфликта, – который мог как вызываться сменяющимися обстоятельствами (как в «Уловке 22»), так и быть протяжен во времени, охватывая практически всю жизнь героя (что свойственно героям Стайрона). Автор демонстративно не контролировал судьбу героя, позволяя ему совершать ошибку за ошибкой, за которыми скрывались поиски новой духовности, в свою очередь, вызванные глубокой рефлексией на тему мировой и американской истории.

За скобки выносилась тривиальная реальность, и лишь феномены сознания автора/героя наполняли искусственную и многожды пересобранную действительность.

В современной американской литературе подобный метод уже не столь распространен – по духу она скорее близка к Уильяму Джемсу, нежели Ральфу Эмерсону. Тексты не столь располагают к многочисленности трактовок – в отличие от фильмов братьев Коэнов.

Зарубежные критики отмечают, что «Коэны создают фильмы, отлично осведомленные о своей тесной связи с формами искусства, предшествовавшими кино» [5]. В то же время бытует мнение, что «Коэны необычайно уверенно изображают искусственные миры, берущие начало в популярной культуре» [3].

Более того, их миры изначально носят текстуальный характер. Если мы обратим внимание на сценарии - к примеру, «Железную хватку», адаптацию одноименного романа Чарльза Портиса, - то можно увидеть, что он имеет достаточную литературную ценность: “After a resting beat, during which the coffin’s handlers presumably adjust their grip, the coffin is shoved away over the straw-littered planking of a rail freight car”. [8] Прописанность и внутренняя структурная четкость отличают все сценарии Коэнов; Барри Зонненфельд отмечал, что Коэны «желают полностью контролировать свои фильмы», отдавая приоритет диалогам и структуре, а не визуальной составляющей.

Согласно Коэнам, кино не сужает направления прочтения исходной идеи, а лишь становится дополнительным уровнем восприятия текста. При этом приемы, благодаря которым они стали столь популярны, существенно не отличаются от вышеуказанного инструментария американских постмодернистов. Метапроза позволяет поместить зрителя в условия, схожие с условиями протагониста в «Бартоне Финке», стилизация под комедии Фрэнка Капры в «Подручном Хадсакере», с одной стороны, читается как *homage* старому Голливуду, с другой – блестяще подчеркивает «разрыв общения», определяющий современное общество. В «Серьезном человеке» Коэны обращаются к проблемам, беспокоящим Эдгара Доктору и Сола Бэллоу: что есть вера, что есть национальная идентичность и что есть действительная реальность?

При этом Коэны ни в коем случае не являются простыми продолжателями традиции – лишая, на первый взгляд, текст интимности путем представления его на экране, они заново его пересобирают. Хоть этим и заслуживают рецензии вроде «Коэны - умные режиссеры, которые слишком много знают о кино, но слишком мало – о реальной жизни» [2].

Проблема заключается в том, они знают о реальной жизни достаточно - только лишь маркируют ее в нужных местах, продолжая традицию «боп-просодии»: насыщая тривиальные истории открытыми для интерпретации знаками, пытаюсь определить новую мораль и очертить границы воспринимаемой действительности, не чураясь юмора (которого не доставало французскому постмодерну).

Литература

1. Староверова Е.В., Американская литература. Саратов, 2005
2. Levy Emanuel, Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film. NYU Press, 2001
3. Russell R. Carolyn, The Films of Joel and Ethan Coen. McFarland & Company, 2001
4. Sounes Howard, Charles Bukowski: Locked in the Arms of Crazy Life. Grove Press, 2000
5. Coughlin Paul, Joel and Ethan Coen // Senses of Cinema (#26, October 2003): <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/coens.html>
6. Kayle Luke, An Interview with Coen Brothers: <http://media.gunaxin.com/an-interview-with-the-coen-brothers/38881>
7. Haddon Cole, The Coen Brothers talk True Grit: <http://www.film.com/features/story/interview-coen-brothers-talk-true/43129296>
8. Coen Ethan and Joel, True Grit Script (Draft 12.06.09): <http://www.mypdfscripts.com/screenplay/true-grit-2010>