

На правах рукописи

Захаров Дмитрий Владиславович

ЭВОЛЮЦИЯ КИНОВЕСТЕРНА В РУСЛЕ ЦИКЛИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ
(1980-Е — 2010-Е ГОДЫ)

Специальность 17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва — 2018

Диссертация выполнена на кафедре киноведения
Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова

Научный руководитель:

Турицын Валерий Николаевич,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры киноведения ВГИК

Официальные оппоненты:

Цыркун Нина Александровна,
доктор искусствоведения,
научный сотрудник Научного отдела
ФГБУК «Государственный
центральный музей кино»

Курдяев Григорий Игоревич,
кандидат искусствоведения, редактор
АО ТПО «Центральная киностудия
детских и юношеских фильмов имени
Максима Горького»

Ведущая организация:

ФГБ НИУ «Государственный институт
искусствознания»

Защита состоится 25 марта 2019 года в 15:00 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан « ____ » _____ 201_ г. и размещен на сайтах <http://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; <http://vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена исследованию «избранного жанра американского кино» вестерна¹. В Соединенных Штатах, Великобритании и Франции его «классический» период явился предметом достаточно серьезных, в том числе фундаментальных, трудов. Не прошел он мимо и советского киноведения. (Назовем в первую очередь книгу Е.Н.Карцевой «Вестерн. Эволюция жанра», 1976.) Последовавший период, связанный с «постклассическим» вестерном, изучен не столь основательно. Во всяком случае в российской киноведческой науке ощутим дефицит исследований, в которых системно прослеживается эволюция и сопряженная с ней определенная, подчас существенная трансформация жанра, синтезирующего историю и мифы Америки. Автор ставит перед собой задачу дать набросок исторического движения вестерна в период с 1980-х гг.

Особенность исследования заключается в том, что наряду с общепринятым линейным взглядом на изучаемый предмет используется и выходит на первый план циклический ракурс. Представляется, что такой подход обладает определенным потенциалом, позволяющим рельефнее выявить некоторые закономерности эволюции вестерна, более четко высветить его этапы.

В гуманитарных науках циклический подход давно признан и широко применяется. От абстрактной категории «мировой Дух», который движется к самопознанию витками (Гегель), масштабных исторических образований, таких как проходящие «стадии возраста» человеческие цивилизации (Н.Я.Данилевский, О.Шпенглер, А.Тойнби), сменяющих друг друга по кругу «интегрированных культурных и социальных суперсистем» (П.А.Сорокин) до отдельных относительно локальных составляющих (т. наз. «мир-системный анализ»

¹ Авторство этого ставшего крылатым определения вестерна часто приписывают А.Базену, хотя выдающийся французский критик и теоретик кино, полностью солидаризируясь с Ж.-Л.Рьёпейру, в своем ярком и содержательном предисловии к опубликованной в 1953 году книге своего соотечественника лишь процитировал ее название.

И.Валлерстайна); от циклов длиной в столетия (к примеру, в концепции искусствоведа Г.Вёльфлина о последовательном чередовании классической и неклассической фаз в художественно-историческом процессе) до относительно кратковременных циклов, предложенных Н.Д.Кондратьевым в экономике или А.Крёбером в области моды. Исследователи-«циклисты», которые придерживались системного подхода, регистрировали simultанность циклических процессов в обществе и культуре, включая в поле рассмотрения искусство (Шпенглер, Сорокин, В.З.Паперный и др.).

Данная диссертация, опираясь на кратковременные «циклы» социальной жизни США, соотносит их с модификацией поистине национального жанра — вестерна, который выступает индикатором мифологизированной истории Соединенных Штатов и отношения к ней со стороны общества.

Научно-теоретической базой служат идеи и исследования известных американских философов, историков и экономистов — Ральфа Уолдо Эмерсона, Генри Адамса, отца и сына Шлезингеров, Альберта Хиршмана, которые придерживались циклического подхода, рассматривая движение истории Соединенных Штатов как череду «циклов» («витков», «флуктуаций»). Каждый виток состоит из двух в определенном смысле конфликтующих фаз, причем его завершающая фаза переходит в начальную фазу следующего витка, который, в свою очередь, состоит из двух фаз и т.д. Таким образом, как считают авторитетные представители этих концепций, ход американской истории имеет маятникообразный (Г.Адамс, А.Хиршман) или спиралевидный (А.Шлезингер-ст.) характер. Некоторые исследователи ассоциировали исторический процесс с движением маятника, где на одной стороне его амплитуды оказываются «эра прогрессивизма» (1901-1919), «новый курс» Рузвельта, «культурная революция» 1960-х — первой половины 1970-х, а на другой, в известном смысле оппозиционной, — «эра просперити» (1920-е гг.), годы президентства Дуайта Эйзенхауэра (1950-е), «десятилетие яппи» (1980-е)... Другие, выделяя те же временные периоды, считали, что образ маятника не вполне точен, ибо полного

возврата к предыдущим точкам не происходит. Поэтому больше оснований говорить о спирали, когда витки повторяются, но каждый раз на новом уровне.

В любом случае есть основания говорить о «теории цикличности американской истории», согласно которой «виток» каждого цикла составляют фазы, которые по доминанте диссертант, опираясь в первую очередь на идеи Шлезингера-мл., предлагает определить как «социальное беспокойство» и «социальная успокоенность». После каждого периода относительно активного участия в общественной жизни на первый план выходит частный интерес, выражено индивидуальная сторона человеческого существования, но затем национальная энергия восполняется и вновь прорывается наружу...

Кино, как представляется, наглядно отражает обозначенный циклический алгоритм колебаний социально-психологического характера. Американский киновед А. Найт пишет: «В волнах и циклах фильмов, характерных для каждого периода, <...> проявляется мироощущение народа»². Те или иные общественные настроения, которые выходят на первый план в определенный период истории, во многом определяют тематику, характер конфликтов, типы героев, структуру повествования и отражаются даже на художественно-выразительных средствах.

Предлагаемое исследование носит киноведческий характер и рассматривает цикличность процессов на локальном материале одного из наиболее репрезентативных для американской культуры жанра — вестерна. Выбор предмета исследования неслучаен: в силу относительной стабильности исходной модели, вестерн представляет собой некий постоянный фон, на котором маятниковые колебания более заметны, чем на других материалах.

Диссертация в контексте «теории цикличности» выделяет крупным планом лишь один, современный «виток» киновестерна. При этом диссертант считает целесообразным сосредоточиться на подробном анализе некоторых знаковых с его точки зрения фильмов «избранного жанра», которые концентрированно отражают тенденции эволюции американского кино.

² Knight A. The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies. — Mentor. 1957. — P.237.

Актуальность темы исследования

Историческая наука в принципе, а история кино в частности, не могут ограничиваться установлением событий и рассмотрением фактов. Историография без обобщений мало что значит. Не исключая подход к изучению истории кино по творчеству значительных мастеров, лучшим фильмам, заметным «волнам» и направлениям, «теория циклического развития» предлагает определенный инструментарий для осмысления кинопроцесса в целом.

Линейная оптика, разумеется, способна приводить исследователя к обобщениям. Однако циклический подход способствует корректировке и уточнению, выявлению тех закономерностей движения истории кино, которые в линейной перспективе не то что растворяются в непрерывном потоке, но выглядят менее очевидно.

Применительно к вестерну «теория цикличности» помогает найти объяснение, почему на определенных этапах истории доминируют те или иные темы, мотивы, повествовательные структуры, трансформируются образы персонажей, меняется отношение к процессу освоения Дальнего Запада... В какой-то степени циклический подход если и не выстраивает новую историю жанра, но словно подчеркивает этапы его эволюции, когда градус мифологизации истории, приближение к исторической реальности и удаление от нее то повышается, то понижается.

Выбор предмета исследования представляется актуальным. Вестерн испытал несколько кризисов, эксперты не раз констатировали его закат. В частности, в середине 1970-х авторитетный критик П.Кейл категорически заявила о «смерти жанра, которому больше нечего сказать». Как показало время, исчерпала себя лишь его «классическая» форма, но вестерн продолжил свое существование, вступив в «неоклассический» период.

Вестерн выступает своеобразным индикатором общественных настроений в Соединенных Штатах. Это касается и сегодняшнего дня, когда при всех трансформациях и достаточно широкой инвариантности, он неизменно

обращается к ключевым страницам истории страны, связанным с периодом формирования национального характера и моменту «рождения нации». Вместе с тем, транспонируя исторические факты в художественном ключе, вестерн создает национальную мифологию, позволяет наглядно проследить трансформации в фундаментальной потребности социума — национальной идентификации.

Проявления цикличности характерны, разумеется, не только для вестерна, где в силу относительного постоянства его исходной модели флуктуации особенно заметны, но и для других жанровых форм и слоев культуры. Причем не только американской, но — согласно своим алгоритмам исторического развития — любой другой, скажем, российской. Так, искусствовед В.З.Паперный, главным образом на материале советской архитектуры XX века, разработал концепцию чередования двух культур: «авангардно-эгалитарной» и «имперско-иерархической». Цикличность движения отечественного кино отмечают такие современные исследователи как Н.А.Изолов, Н.И.Клейман, Н.А.Хренов. Так что рассмотрение эволюции вестерна под углом цикличности происходящих процессов, как представляется, способствует системному изучению киноискусства.

Степень научной разработанности темы

Цикличность кинопроцесса фиксировалась и анализировалась в науке неоднократно. Так, киновед Н.А.Изолов пишет, что «каждые двенадцать лет с удивительным постоянством отмечаются моменты, когда в истории кино происходит замена общеэстетических установок»³, и выделяет в сменяющихся друг друга циклах три фазы. Другой киновед, Н.И.Клейман обнаруживает своего рода маятниковый характер истории советского кино: «некоторые историки представляют дело так, будто с начала революции до смерти Сталина был один сплошной ледниковый период. Это совершенно неверно. Было четыре кратких

³ Изолов Н.А. Феномен кино: история и теория. — М.: Материк, 2005. — С.26.

периода, которые можно назвать «оттепелями»⁴. Культуролог, эстетик Н.А.Хренов, отталкиваясь от концепции П.Сорокина о типах культуры, обнаруживает в истории российского и советского кино четырехфазовый цикл.

Концепции А.Шлезингера-ст., А.Шлезингера-мл., А.Хиршмана и др. на область истории кино системно не проецировались. Однако в ряде киноисследований в той или иной степени учитывались. Определенную цикличность истории кино США отмечает, к примеру, американский киновед Патриция Китон⁵.

К работе привлекались не только моноисследования по истории американского кино (прежде всего, П.Монако, К.Томпсон и Д.Бордуэлла), но и коллективные сборники, осмысливающие кинопроцесс США как на протяжении длительных исторических периодов (в частности, издание под редакцией Л.Уильямс и М.Хэммонда), так и по десятилетиям — сборники статей под редакцией К.Холмлунд (1990-е), Т.Корригана (2000-е). Полезное издание подобного рода осуществил российский НИИ киноискусства⁶.

Изучению вестерна посвящены монографии за авторством Р.Уоршоу, Ж.-Л.Рьёпейру, Д.Китсеса, Д.Кэвелти, Э.Ловелла, У.Райта, Д.Фенина, У.Эверсона, Ф.Френча, Д.Мэддрея, М.Бэнди, К.Стоера и др. Нельзя не отметить, что методологические идеи и подходы американских вестерноведов качественно осветил отечественный исследователь С.В.Лазарук⁷.

Научную ценность представляют идеи киноведов, высказанные в трудах А.Базена, К.Фрейлинга, Й.Ярви, А.Тьюдора, Г.Тёрнера.

Вклад в изучение вестерна внесло и отечественное киноведение. Уже упомянутая книга Е.Н.Карцевой представляет собой достаточно основательное

⁴ Клейман Н.И. Формула финала: Статьи, выступления, беседы. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — С.413.

⁵ Keeton P. Generic Interaction and Social Class Representation in the Hollywood Collective Struggle Film. 1989. — 180 p.

⁶ Кино США на рубеже веков. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. — 480 с.

⁷ Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США (Из истории американского киноведения). — М.: ВГИК, 1996. — 218 с.

исследование родословной и контуров эволюции жанра до начала 1970-х гг.⁸ Содержательны наблюдения об особенностях вестерна, его отдельных тенденциях, именах и конкретных фильмах в работах В.Ю.Дмитриева, В.И.Михалковича, С.В.Кудрявцева, С.А.Лаврентьева, К.Э.Разлогова, Р.П.Соболева, Н.А.Цыркун и других исследователей.

При анализе фильмов использовались периодические издания на английском языке — Sight & Sound, Film Comment, Film Review, Films in Review, Film Quarterly, American Cinematographer, The Guardian, New York Times и др.

Объект и предмет исследования

Объектом диссертационного исследования является американский вестерн последних десятилетий (1980-е — 2010-е годы). *Предметом* исследования — циклический характер эволюции вестерна в границах означенного периода.

Рамки исследования

Выбран по сути исключительно «американский жанр». Отзвук (подчас достаточно громкий) поэтики вестерна в фильмах других стран имеет определенное место, однако жанр, лишенный первородной почвы, неизбежно обретает суррогатный характер, что выводит его за рамки предлагаемой работы. (Отметим в скобках резонансность похожих на американские вестерны итальянских фильмов С.Леоне и своеобычие советских картин во главе с «Белым солнцем пустыни», которые, впрочем, опираются на иную почву и относятся к т. наз. «истернам»⁹).

⁸ Хотя в исследовании «Вестерн: Эволюция жанра» [Карцева Е.Н. Вестерн. Эволюция жанра. Предисл. Л.Трауберга. — М.: Искусство, 1976. — 255 с.] нет ссылок на циклические концепции, в авторских наблюдениях определенная цикличность тем не менее просматривается. «Классический» период вестерна характеризуется социальным оптимизмом. Затем, в 1950-е, массовое сознание изменилось, что привело к скептицизму относительно прежних идеалов. Однако, начиная с 1970-х, традиционные ценности американского образа жизни вновь упрочились...

⁹ Истернам посвящено немало статей в отечественной прессе и относительно недавняя книга кинокритика С.А.Лаврентьева «Красный вестерн» [Лаврентьев С.А. Красный вестерн. — М.: Алгоритм, 2009. — 272 с.].

Являясь зеркалом прошлого и вместе с тем полем становления национальной мифологии, вестерн служит наглядным индикатором чувства национальной идентификации и настроений. Выбор временных рамок диссертации (1980-е — 2010-е гг.) обусловлен тем, что «классический» вестерн и начало его «постклассического» периода (до 1980-х гг.) достаточно основательно изучены за рубежом. Да и отечественное киноведение не оставалось в стороне, чего, за малым исключением, нельзя сказать о вестернах последних десятилетий. Во всяком случае в российской науке по этой части существуют лакуны, заполнить которые — хотя бы частично — призвано предлагаемое исследование. Причем не за счет детализированного описания достаточно обширного массива жанра, что едва ли возможно, да и не нужно, а путем выделения «крупным планом» отдельных знаковых фильмов, которые знаменуют определенные тенденции и свидетельствуют о трансформации вестерна.

Цель и задачи исследования

В предлагаемом исследовании диссертант ставит перед собой основную цель: продемонстрировать, что эволюция американского вестерна подчиняется определенным «циклическим» закономерностям, и определить, каким образом обозначенные ритмы и флуктуации отражаются в тенденциях (смысловых и художественных) внутри жанра.

Достижение поставленной цели потребовало решения следующих задач:

- Выявить жизнеспособность не раз «приговоренного к смерти» жанра и тем самым обосновать, что вестерн и на современном этапе может служить актуальным материалом для исследовательской работы.
- Определить критерии отнесения фильмов к фазам «социальной успокоенности» и «социального беспокойства».
- Наметить фазовый алгоритм вестерна в «цикле», предшествующем временным рамкам исследования.
- Обозначить тенденции кинопроцесса США в период, определенный границами исследования. Проследить эволюцию творчества недооцененного

отечественным киноведением Клинта Иствуда, подвергнув подробному рассмотрению наиболее принципиальные из поставленных им вестернов — «Всадник на коне бледном» (1985) и «Непрощенный» (1992).

- Определить под углом «циклической теории» тенденции и направления в кино США последних десятилетий. Проанализировать знаковые вестерны — «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007, режиссер Эндрю Доминик) и «Омерзительная восьмерка» (2015, режиссер Квентин Тарантино).

Методологическая основа диссертационного исследования

Предлагаемая работа при изучении киновестерна, обращается к циклическому подходу, который применялся к искусству такими авторитетными исследователями культуры, как О.Шпенглер, П.А.Сорокин и др.

Диссертант придерживается системного подхода, который предполагает, что изменения в обществе одновременно происходят на уровне культуры, включая искусство.

В основе исследования лежит методологическая модель, которая описывает определенные, относительно короткие маятниковые колебания в общественной жизни.

Методологической базой проведенного исследования выступает комплексный анализ, который включает в себя сравнительный, культурно-исторический и специальные искусствоведческие методы.

Конфликты в жанре вестерна строятся на ярко выраженных бинарных оппозициях — дикое состояние/цивилизация, крупный капитал/мелкие собственники и т.д. В этой связи исследование оперирует инструментарием структуралистского подхода.

Поскольку диссертация включает в свою орбиту подробное рассмотрение важнейших в плане эволюции жанра конкретных фильмов, привлекаются принципы герменевтического метода — учет исторической эпохи, творчество режиссера в целом («герменевтический круг»), контекстные смыслы.

Научная новизна исследования

- Диссертационная работа представляет собой оригинальный опыт соотнесения истории кино с «циклической теорией», в частности, при рассмотрении эволюции такого специфически американского жанра как вестерн.

- Избранный ракурс исследования позволяет уточнить некоторые существенные тенденции эволюции вестерна, конкретизировав их приведенным в систему изученным материалом. Циклический подход демонстрирует, что творчество художника, в той или иной степени, подчас даже помимо его воли детерминированное состоянием общества, его атмосферой, несет отголоски фаз, которые в диссертации определяются как фазы «социального беспокойства» и «социальной успокоенности»¹⁰.

- Впервые в отечественном киноведении прослежена эволюция, а в определенном смысле и взрывная трансформация вестерна в контексте истории Соединенных Штатов последних десятилетий.

- В центре внимания, вслед за «неоклассическим» вестерном, оказываются вестерны с выраженными постмодернистскими обертонами. Введение и использование в диссертационной работе терминов «неоклассический вестерн» и «постмодернистский вестерн», как представляется, позволяет по-новому осмыслить периодизацию жанра.

- Особое внимание уделено корневой системе киновестерна, где на разных этапах его развития в разной концентрации переплетены мотивы мифотворчества и отражение исторической реальности.

- В диссертации предпринята попытка объяснить факт перманентной востребованности экраном не только действующего в рамках закона героя, но, что куда менее очевидно, и человека вне закона (outlaw). При этом, в основном на примере фильмов о Джесси Джеймсе, рассматриваются самые различные факторы:

¹⁰ Внутри каждой фазы практически неизбежны переплетения, возникают зоны действия оппозиционной фазы. Можно, таким образом, говорить лишь о преимущественном доминировании «беспокойства» или «успокоенности» на каждом конкретном этапе исторического развития.

от своеобразного «партизанства» до обостряющегося на сломе эпох «социального бандитизма» (Э.Хобсбаум).

- В диссертации находит отражение достаточно выраженная в кино США тенденция, разумеется, напрямую не манифестируемая, — скорректировать прошлое, к которому отсылает вестерн, с учетом идеологических требований современности¹¹. При этом диссертант, разумеется, не отказываясь от общепринятого термина «политкорректность» (“political correctness”), считает уместным ввести и такое понятие, сходное по звучанию, но подчас отличающееся по смыслу, как «политкоррекция» (“political correction”).

Положения и результаты, выносимые на защиту

- Кино США отражает отмеченный в исторической науке циклический алгоритм состояния, настроений, потребностей общества, заключающийся в выдвижении в каждый конкретный временной период на первый план преобладающей составляющей — «социальное беспокойство» или «социальная успокоенность». Репрезентативным примером в этом отношении является вестерн, который обращается к важнейшим страницам истории страны: периоду формирования национального характера и моменту возникновения государственности. Выражая фундаментальную потребность социума в национальной идентификации, выступая устойчивым фоном, вестерн в процессе киноэволюции жанра позволяет достаточно убедительно проследить циклические трансформации в ходе исторического процесса.

- Киновестерн последних десятилетий свидетельствует об очередном историческом «витке». Фильмы 1980-х гг. о Дальнем Западе преимущественно апеллируют к устойчивым «консервативным ценностям», нередко отсылают к классическим картинам жанра, таким образом выражая состояние «социальной успокоенности». В первой половине 1990-х годов происходит главным образом

¹¹ Нечто подобное, но практически в открытой форме, в Советском Союзе провозглашалось в 1930-е гг. т. наз. «школой Покровского», а в подчеркнуто гротескной форме происходит в провидческой антиутопии Д.Оруэлла «1984».

переутверждение мифов о фронтире, сопровождаемое расширением материала («феминистский», «расовый» тренды). В нынешнем столетии вестерн, претерпевая определенную модификацию первоначальной жанровой структуры, выражает беспокойные настроения, что проявляется в определенном, отчасти критическом пересмотре собственной истории, ее демифологизации, подчас острых актуальных высказываниях по ряду важнейших проблем — «конфликт цивилизаций», «социокультурный раскол» и др.

- Циклический подход может служить дополнением к распространенному линейному подходу в области изучения истории кино. Как в отношении вестерна, так и применительно к кинопроцессу в целом. «Теория цикличности», как представляется, позволяет более выпукло подчеркнуть некоторые закономерности его движения, более четко выявить этапы эволюции. Более того, — способствует объяснению, почему на определенных этапах истории доминируют те или иные темы, мотивы, повествовательные структуры, трансформируются образы персонажей... Творчество художника, будучи в той или иной степени детерминированным состоянием общества, неизбежно несет отголоски фаз «социального беспокойства» или (и) «относительной успокоенности».

Теоретическая и практическая значимость исследования

Проведенное научное исследование имеет значение для осмысления и разработки определенных теоретических вопросов, касающихся закономерностей трансформации вестерна на разных этапах исторического развития, его особого, многогранного восприятия в конкретных историко-смысловых контекстах.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы (и отчасти уже использовались) в процессе педагогической практики, при разработке (корректировке) учебных курсов по дисциплинам «История кино» и «Теория кино».

Степень достоверности и апробация результатов работы

Основные положения работы отражены в научных публикациях автора, в том числе рекомендованных ВАК, а также были апробированы на лекциях по

истории кино в Московском Городском Психолого-Педагогическом Университете, занятиях по дисциплине «Кино как социологический текст» в Национальном Исследовательском Университете «Высшая Школа Экономики» (в 2012 и 2014 гг.), в докладе «В.Беньямин и Э.Юнгер. Кинематограф — маска нового времени» (международная научная конференция «Воспроизведение как производство искусства». СПбГУ. Факультет свободных искусств и наук, 2013 г.), тематических семинарах на сценарно-киноведческом факультете Всероссийского Государственного Института Кинематографии имени С.А.Герасимова (2017 — 2018 гг.).

Структура исследования состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии (98 источников) и перечня упоминаемых фильмов (181 наименование). Общий объём диссертации — 178 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, определена степень ее разработанности. Сформулированы цель и задачи диссертации, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов.

В **Главе 1 — «Неоклассический вестерн. «Всадник на коне бледном» (1985) и «Непрощенный» (1992)»** — выявляется сущность вестерна, выделяются его иконографические и прочие формальные атрибуты, обосновывается витальность удаленного по времени действия жанра. Обозначив вкратце траекторию движения киновестерна, особенно в 1950-е — 1970-е годы, предлагаемое исследование подробно останавливается на моменте перехода от «классического» вестерна к «неоклассическому». При этом характеризуются черты их сходства и различия.

В диссертации подчеркивается значительная роль в «неоклассическом» периоде жанра актера и режиссера Клинта Иствуда, главные работы которого не то что не были замечены, но, как представляется, недооценены в отечественной

киноведческой литературе. Под углом «неоклассического» вестерна проанализирован поставленный им знаковый фильм «Всадник на коне бледном» (1985), который был обойден должным вниманием, тогда как является не только своеобразным художественным воплощением ушедшего времени, но и показательным индикатором смены вектора общественных настроений в конце 1970-х — 1980-х годов с доминантой наступающей «общественной успокоенности». Детально рассматривается еще один принципиальный вестерн Иствуда — «Непрощенный» (1992), привлечший внимание постсоветской критики прежде всего как яркое проявление приключенческого жанра, но практически не рассмотренный в контексте, связанном с его эволюцией. В рамках диссертационной работы особое внимание уделяется особенностям этого «неоклассического» вестерна, отразившего переломный момент американской истории и, вместе с тем, момент перехода к современной фазе «общественного беспокойства».

Параграф 1.1. **«Вестерн: сущность, атрибутика, витальность».** Киновестерн — поистине уникальный культурно-исторический феномен. В нем запечатлены ключевые страницы начального этапа Соединенных Штатов, показан процесс формирования национального характера и возникновения новой «цивилизации». Жанр, отмеченный мифологическими обертонами, строится на закрепленных иконографических кодах и повествовательных конвенциях, что, впрочем, не закрывает пространство для художественных поисков. В согласии с законом эволюции вестерн прошел свой «классический» период, пережил несколько отмеченных в диссертации кризисных моментов, однако каждый раз возрождался, далеко не всегда и не во всем следуя некогда казавшимся незыблемыми канонам.

Параграф 1.2. **«Алгоритм истории вестерна в 1950-е — 1970-е гг.».** К середине 50-х годов американское общество устаёт от исторических вызовов (одним из них была война в Корее) и сосредотачивается на «частной заинтересованности». Микшированию общественной активности способствует

благоприятный экономический фон. Как отмечает отечественный историк-американист В.В.Согрин, в результате пришедшегося на 1950-е годы улучшения материального положения основной массы населения возникли «доктрины общества изобилия, массового потребления и деидеологизации»¹². Жизненным стандартом становится владение частным домом (коттеджем). Вестерн словно резонирует с начавшимся в те годы процессом переселения в пригороды, которым было охвачено послевоенное американское общество в лице среднего класса.

В 1960-е резко усиливается движение за расовое равноправие, разгорается война во Вьетнаме, поднимается протестное молодежное движение. Турбулентные процессы, которые распространились и на последующее десятилетие, трансформируют жанр. Вестерн наделяют аллюзиями и аллегориями, отсылающими к социально-политическим проблемам. Так, в «Рейде Ульзаны» (1972, реж. Р.Олдрич) не без оснований видели закамуфлированный отклик на политическую неудачу во Вьетнаме, а фильм «Маккейб и миссис Миллер» (1974, реж. Р.Олтман) воспринимался как иносказательный саркастический выпад в адрес растущего влияния корпораций. Мироощущение представителей молодежной «контркультуры» нашло отражение в довольно ядовитом т. наз. «кислотном» вестерне, ведущем отсчет с фильмов М. Хеллмана «Перестрелка» и «Побег в никуда» (оба 1966).

Неудовлетворенность положением вещей приводит не только к критике современности и вызывающему эскапизму, но и к демифологизации истории. В частности, наносится удар по ключевым фигурам Дальнего Запада — Джесси Джеймсу («Великий налет на Нортфилд», 1972, реж. Ф.Кауфман), Баффало Биллу («Баффало Билл и индейцы», 1976, реж. Р.Олтман). В жанр приходит новый герой — известные актеры П.Ньюмен, У.Битти, Д.Хоффман, поразительно сыгравший в фильме Артура Пенна Маленького Большого Человека, создают образы рефлексирующих «антистрелков». Повествовательные структуры, не столь

¹² Согрин В.В. Политическая история США. XVII — XX вв. — М.: Весь мир, 2001. — С.300.

жестко прочерченные, как в «классический» период, отмечены определенной, подчас существенной дедраматизацией, что, однако, не снижает внутреннего накала вестернов нового типа. Впрочем, в согласии с циклической траекторией, во второй половине 1970-х маятник качнулся в обратную сторону — по направлению к «социальной успокоенности».

Параграф 1.3. **«Переход к «неоклассическому» вестерну».** Потребность американского общества поставить под вопрос мифы собственного прошлого явилась серьезным вызовом для жанра. К тому же с исторической арены постепенно уходят его признанные классики, которые, по выражению великого Джона Форда, знали, что вестерн нельзя снять, не покрывшись пылью, не испачкавшись в грязи — Хауард Хоукс, Энтони Манн, Делмер Дэйвз, Рауль Уолш, Уильям Уэллман, сам Форд... Всё реже оказывались в седле эмблематичные актеры, долгое время создававшие образы рыцарей с кольтами — Джон Уэйн, Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Рэндольф Скотт. Новая генерация кинематографистов оказалась неспособной в полной мере заменить тех, кто застал свидетелей эпохи фронта, имел возможность общаться с ними, проникаясь духом прошлого. Однако жанр продолжает свое существование — в творчестве Сэма Пекинпа, Эндрю Маклаглена, Дона Сигела и, как ни парадоксально, вызвавших резонанс в Соединенных Штатах итальянских спагетти-вестернах Серджо Леоне, где возшла звезда актера, а впоследствии и режиссера, американца Клинта Иствуда. Последний становится одной из стержневых фигур вестерна на следующем его этапе.

Фильмы, сделанные на основанной Иствудом киностудии «Мальпасо», за счет большей актуализации выигрывали по сравнению с вестернами Маклаглена и отличались от проникнутого агрессивной обреченностью яростного взгляда Пекинпа. Иствуд использовал американский фронт как живой, амбивалентный по способу воздействия материал.

С учетом вступления общества в фазу «социальной активности» вестерн требовал новых форм. Решение этой задачи легло в основу «постклассического»,

«постфордского» периода жанра, который отметился переплетением давно сложившихся канонов и так называемого «ревизионизма», связанного с переосмыслением и определенной трансформацией традиционных элементов. Вестерн, представляющий собой синтез «старого» и «нового», можно назвать «неоклассическим».

Иствуд довольно успешно работал в разных жанрах, но, обращаясь к вестерну, предлагал его «неоклассические» вариации на протяжении почти двух десятилетий. На материале творчества художника можно в определенной степени проследить цикличность общественной истории США. Интенции первых жанровых фильмов с участием Иствуда в качестве актера «социально беспокойны». Успех у зрителя «долларовой трилогии» итальянского режиссера Серджо Леоне во многом объясняется тем, что новый герой в исполнении Иствуда попал в нерв времени, отмеченном разъедающим, поистине кислотным скептицизмом и почти бравурным цинизмом. Персонаж стрелка, Человек без имени, выступал врагом и победителем злодеев, но в то же время был алчным и эгоистичным. Продюсерский дебют Иствуда «Вздерни их повыше» (1968), который по его лекалу осуществил на «Мальпасо» Тед Пост, в своей визуальной стилистике и нарративе представляет собой вестерн, приближенный к традиционной модели, но с сильным ревизионистским уклоном. Он по-новому показывает приход закона на Дикий Запад, где, выступив в союзе, закон и демократия неожиданно оборачиваются бесчеловечностью.

Первый собственно режиссерский проект Иствуда носит принципиальный характер. Вестерн «Всадник высоких равнин» (1973) отражает эпоху демонтажа прообщественного героизма. Неслучайно сюжет перекликается с выбивающимся из классической парадигмы своего времени фильмом Ф.Циннемана «Ровно в полдень» (1952). Иствуд объяснял свой замысел как попытку представить, что́ стало бы с шерифом Уиллом Кейном¹³, если бы он был убит. Конфликт с

¹³ Внесенный в «черные списки» эпохи маккартизма талантливый сценарист Карл Форман скорее всего со значением наделил своего героя знаковой фамилией «Кейн», сделав

обществом вернувшегося отомстить стрелка-призрака принимает соответствующую современным настроениям радикальную форму. Если Кейн разочаровывается в горожанах, то Всадник изначально не испытывает никаких иллюзий на их счет. Помимо трусости, готовности подчиниться силе зла, проявленным в картине «Ровно в полдень», поселенцы в фильме Иствуда демонстрируют лицемерие и алчность. Обыватели начинают приспосабливаться к прогрессу, когда он способствует их собственной выгоде и готовы рационализировать убийство тех, кто пытается следовать неугодным проявлениям закона. В финале фильма шериф выбрасывает свой значок, символ представителя власти и защитника общества. «Всадник высоких равнин» поступает радикальнее — заставив горожан оборонять город, он готов их подставить под пули.

Фильмы Иствуда рубежа 1960-х — 1970-х годов отражают эпоху «социального беспокойства». Его второй вестерн, «Джоси Уэлз — человек вне закона» (1976), приходится на период смены фаз, отражая переход к «фазе успокоенности». Партизан-южанин, то есть, представитель побежденных, теряет семью, проходит через предательство, оказывается в положении преследуемого. Однако картина рассказывает не только о его злоключениях, но и о духовном возрождении. Кажется, очерстевший душой Джоси постепенно приходит к прощению и примирению с миром, который он стремится улучшить, — через любовь и заботу о других.

Отношение героя Иствуда к обществу определенным образом соответствует циклическому алгоритму. В период «социального беспокойства» он наказывает жителей города за приспособленчество, трусость и алчность («Всадник высоких равнин»), но, когда климат в обществе смягчается, создает новую общину поселенцев («Джоси Уэлз — человек вне закона»). Наконец, в фазе «социальной успокоенности», защищает ее («Всадник на коне бледном», 1985).

его, можно сказать, «великим гражданином», что без ненужного пафоса воплотили на экране актер Гэри Купер и режиссер Фред Циннеман.

Параграф 1.4. **«Всадник на коне бледном» (1985) как выразитель фазы наступающей «социальной успокоенности».** На рубеже 1980-х годов американское общество испытывает потребность в консолидации на новой основе. Инициатива переходит к поколению, родившемуся после войны и выросшему в благополучное время. Вестерн почти исчезает с экранов (первая половина 1980-х отмечена лишь несколькими картинами этого жанра). Однако он продолжает свое скрытое существование в различных формах так называемого экшн-фильма. Модернизированные «ковбои» пересаживаются с лошадей в автомобили, более того — в космические корабли, но архетипы действующих лиц сохраняются, прежде всего главный персонаж, который призван отстаивать справедливость. В фильмах тех лет герой существует в двух вариантах. Снимающийся на рубеже 1970-х — 1980-х годов в самых кассовых приключенческих франшизах — «Звездные войны» (реж. Д.Лукас), «Индиана Джонс» (реж. С.Спилберг), футуристическом нуаре «Бегущий по лезвию бритвы» (реж. Р.Скотт) — актер Харрисон Форд предстает своего рода аналогом относительно «мягкого» варианта ковбоя, олицетворяемого прежде Джеймсом Стюартом. Центральные фигуры «боевиков» 1980-х Арнольд Шварценеггер и Сильвестр Сталлоне продолжают создавать, в несколько трансформированном виде, образы «настоящих мужчин» в духе Джона Уэйна, хотя и с меньшим градусом романтики...

Вестерн в скорректированном, но легко узнаваемом «первозданном» варианте в 1985 году был отмечен двумя заметными проектами. «Командный» вестерн «Сильверадо» (реж. Л.Кэздан) характеризовался увлекательной, подчас волнующей содержательной частью, оригинальными героями, включающими уже немолодую женщину, и эффектным хэппи-эндом, который вполне отвечал времени «социальной успокоенности». Значительным и принципиальным представляется «Всадник на коне бледном», который стал, пожалуй, самым заметным явлением жанра в 1980-е.

Иствуд сам выбрал и продумал тему, участвовал в создании сценария, который повествует о том, как весьма далекий от устоявшихся канонов герой

защищает интересы общины поселенцев от наемников агрессивного монополиста. Экранное повествование включает религиозные образы и мотивы. Авторы вводят в историю необычную фигуру — в функции стрелка выступает священник. Он появляется после молитвы поселенцев, словно ниспослан Богом как своего рода суровый всадник Апокалипсиса. Незнакомец объединяет людей, обращает нестойких в веру, выдерживает искушение богатством, а в финале оборачивается стрелком и в полном соответствии с законами жанра уничтожает «воинов ада». Таким образом, фильм «Всадник на коне бледном» пытается укрепить пошатнувшиеся было на предыдущей исторической фазе и словно отошедшие на второй план религиозные ценности. Не отказываясь при этом от карающего зло меча и тем самым словно следуя заветам великого героя-бунтаря Пазолини («Евангелие от Матфея», 1964). Гораздо в большей степени Иствуд неслучайно обращается к мотивам хрестоматийной картины «Шейн» (1953, реж. Д.Стивенс) — можно проследить сюжетные переключки, определенное функциональное сходство центральных образов... Осмысливая жанр и его героя как экранный миф, Стивенс создает в конечном счете архетипический образ стрелка — человека без прошлого, как будто пришедшего из нереального пространства. Иствуд еще более повышает градус аллегории. Прозрачная ясность моральной схемы вестерна 1950-х усложняется, как и образ главного «двуединого» героя. Но классическая парадигма борьбы Добра и Зла во «Всаднике» сохраняется, при очевидно жизнеутверждающем исходе. В неявном, но все же вполне просматриваемом обращении к классическому вестерну 1950-х проявляется некий параллелизм исторических «витков».

Параграф 1.5. **«Непрощенный» — знаковый «неоклассический» вестерн».** Рубеж 1990-х отмечен двумя заметными вестернами. Появляется проникнутая эпическими нотами с обертонами Гражданской войны 1860-х картина Кевина Костнера «Танцующий с волками» (1990), благородный герой которой находит взаимопонимание с отнюдь не кровожадными индейцами. Два годами позже на экраны выходит во многом необычный фильм на тему возмездия —

«Непрощенный» Клинта Иствуда. Обе картины были высоко оценены критикой, получили «Оскара». При этом, фильм Иствуда был близок к традиционной сюжетной схеме вестерна, что — благодаря предложенной трансформации материала — не помешало ему стать принципиально важным событием в истории жанра.

...Группа стрелков в необычном составе (чернокожий фермер; близорукий, неспособный попасть в цель юноша; некогда грозный, но как будто утративший боевые навыки персонаж Иствуда) отправляется в поход не для того, чтобы бескорыстно покарать обидчиков женщины, а прежде всего из-за объявленной ее товарками по борделю наградой. Однако налицо вовсе не пародия, а репрезентативный пример «неоклассического» вестерна. Причем, ревизионизм присутствует во всех составляющих. Повествование — наряду с наемными мстителями — населяют необычные персонажи: на месте «чистой» девушки оказывается проститутка¹⁴; честного редактора газеты замещает лживый писатель; шериф предстает не встречавшимся в каноническом вестерне филистерски философствующим циником-диктатором... Иствуд развенчивает ряд закрепленных в кино, а порой и созданных экраном мифов, в частности, деромантизирует образ жизни стрелка. Фильм снят принципиально при малом освещении, почти без музыки, значительная часть действия происходит в плохую погоду... Иствуд предлагает без тени героического пафоса, подчеркнуто реалистично взглянуть на убийство человека — как со стороны умирающего (мучительная смерть от раны), так и со стороны убийцы (угрызения совести). С другой стороны, многие основные формообразующие компоненты «классического» вестерна сохранены: от иконографии до обретающего силу и «мифологизирующегося» в конце истории главного персонажа. В контексте эволюции жанра «Непрощенный» является знаковым фильмом. Несмотря на ряд различий, он отсылает героя к персонажам Джона Уэйна и, таким образом, ведет

¹⁴ Отнюдь не возвышенная лирическая героиня, как в классическом вестерне Д.Форда «Дилижанс», но в общем хорошая женщина, оказавшаяся в трудной ситуации.

не во всем согласный диалог с вестерном «классического» периода. К тому же режиссер посвящает фильм Леоне и Сигелу, словно выступая от имени поколения авторов «неоклассического» периода. Представляя собой прощание Иствуда с жанром¹⁵, «Непрощенный» выступает яркой точкой «неоклассического» вестерна, становясь в один ряд с другой вехой, ознаменовавшей конец вестерна «классического» периода — фильмом Джона Форда «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962).

Во **Главе 2 — «Вестерн на рубеже веков и в начале XXI столетия»** — с разной степенью подробности, в зависимости от принципиальной значимости тех или иных модификаций жанра, прослеживается эволюция вестерна в период после «Непрощенного» до настоящего времени. Выявлены, по сути, ведущие тенденции в вестернах 1990-х гг. («феминистская», «политкорректная» и др.) и подчеркнута политкорректная направленность жанра. Уделяется внимание «формальной» эволюции вестерна, которая выражается главным образом в переплетении жанровых структур и постепенной активизации постмодернистского «языка». Определены основные вестерны и фильмы с атрибутами жанра в фазе «социального беспокойства», которая на рубеже веков набирает силу. Особенно подробно анализируются знаковые вестерны, отразившие «социальное беспокойство» эпохи и трансформацию жанра — «Как трусливый Роберт Форд застрелил Джесси Джеймса» (2007, реж. Э. Доминик) и «Омерзительная восьмерка» (2015, реж. К. Тарантино).

Зафиксирован определенный количественный рост вестернов в середине 2010-х гг., что указывает на жизнеспособность «избранного жанра американского кино», в рамках которого, в связи со значительно повысившимся качеством телепродукции, приметное место заняли вестерны-сериалы.

¹⁵ После «Непрощенного» Иствуд поставил более двух десятков фильмов, но ни разу не обратился к вестерну, словно произведя личный расчет с жанром (впрочем, на рубеже веков он снял «Космических ковбоев», которые, однако, героями собственно вестерна, о чем говорит «внеземное» название, не являются).

Параграф 2.1. «Миниренессанс» вестерна в начале 1990-х годов». В этот период можно говорить об относительном возрождении вестерна. Набирают силу тренды «гендерной» и «расовой», «феминистской» и «политкорректной», направленности.

В 1993 году появляется «афроамериканский вестерн» «Отряд», в котором чернокожий постановщик М. ван Пиблз рассказывает историю отряда бывших рабов в эпоху Гражданской войны 1860-х гг., и амбивалентный фильм У.Хилла «Джеронимо», выполненный с определенным сочувствием к индейцам и их вождю¹⁶. В том же году выходит «ковбойский фильм» о женщине-стрелке, впервые поставленный представительницей «слабого пола» («Баллада о маленькой Джо», реж. Мэгги Гринвальд). «Феминистскую» тенденцию тут же подхватывают «Плохие девчонки» (1994, реж. Д.Каплан), которые также отмечены «презентизмом», связанным с проекцией современной идеологии на прошлое. Картина в целом следует в русле испытанной модели «командного вестерна» об outlaw, но вместо привычных «крутых» мужчин-стрелков в седле оказываются лихие «амазонки». Женские персонажи берут исторический реванш и в других фильмах. Порой мифы о фронтире предстают в обновленной конструкции — так, «Быстрый и мертвый» (1995, реж. С. Рэйми) стал первым в истории «повально дуэльным», замешанном на крови, «квази-спортивным вестерном», где всего лишь формальным победителем с выжженным праведной местью сердцем становится героиня, сыгранная звездой тех лет Шерон Стоун.

Определенная ревизия прошлого в «феминистском» и «политкорректном» ракурсах характеризуется не столько стремлением разрушить каноны жанра, сколько стремлением расширить материал мифов о Дальнем Западе, используя дополнительные, расцвечивающие важнейший этап американской истории внешне эффектные, но часто надуманные мотивы. В целом формальный

¹⁶ Мысль, пронизывающая весьма профессионально сделанную картину, не вызывает сомнений: есть «хорошие» и «плохие» белые, равно как и индейцы; что касается Джеронимо, то он сочетает стремление к свободе и справедливости апачей с чрезмерной жестокостью действий.

«миниренессанс» вестерна начала 1990-х носил в социальном плане относительно спокойный характер.

Исключение, помимо «Непрощенного», составляет принципиально ревизионистский мета-вестерн Джима Джармуша «Мертвец» (1995). Известный «независимый» режиссер снял призрачный и тревожный черно-белый фильм медитативного свойства, который во внешних координатах жанра, но без традиционного героя, размышлял о движении человека к смерти и «выходе за пределы земного существования» (Д.Джармуш). Сделанная в духе сдержанного «кислотного вестерна» и «фильма-дороги» психоделическая картина проникнута гнетущей печалью. Раненый белый и мудрый индеец с символическим именем Никто оказываются изгоями в новом мире. Оба они одиночки, аутсайдеры, оба потеряли связь с традициями своей культуры. Они не способны вписаться в новый мир, где обманывают, истребляют животных, охотятся на людей, где, как считает Джармуш, индивидуум воспринимается как ненужная данность.

Параграф 2.2. **«Фаза «социального беспокойства». Вестерн в 2000-е гг.»**. На рубеже столетий вестерн словно выходит из «неоклассического» периода. Начинают просматриваться ростки новых подходов, которые пунктирно предваряют «постмодернистскую» тенденцию. Некогда казалось бы незыблемая жанровая форма в той или иной степени выдерживается главным образом в римейках. Большинство же вестернов нового типа представляют собой синтез различных жанров, их классификация расширяется, пополняясь такими причудливыми «кентаврами», как «постапокалиптический вестерн» («Почтальон», 1997, реж. К.Костнер), «вестерн-фильм ужасов» («Ненасытный», 1999, реж. Э.Бёрд), «космический вестерн» («Космические ковбои, 2000, реж. К.Иствуд)... Впрочем, во второй половине 1990-х таких конгломеративных образований и тем более «традиционных» вестернов было немного. Жанр, можно сказать, затухал, словно набирая силы для нового рывка.

Тем временем «социальное беспокойство» постепенно набирало ход. Такие фильмы, как «Шоу Трумана» (1998, реж. П.Уир) и «Плезантвилль» (1998, реж.

Г.Росс), в достаточно оригинальной форме фиксируют дегуманизацию Америки; «Красота по-американски» (1999, реж. С.Мендес) и особенно «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д.Финчер) сосредотачивают внимание на яростном подпольном мире бунта против общества потребления и его ценностей. Возникает вызывающе эпатажное “smart cinema” («остроумное кино»), наиболее ярко представленное К.Тарантино и Р.Родригесом.¹⁷

С возвращением в начале нового столетия на экраны вестерна «беспокойство» отражается и в «избранном жанре». Хотя и в несколько облегченном виде, он обращается к проблеме сложного сосуществования наций и культур, резко обострившуюся в связи с терактом 11 сентября 2001 года.

Рон Хауард ставит жесткий фильм о похищении людей на Дальнем Западе с целью наживы, резонирующий с зарождающейся практикой современного пиратства («Пропавшая», 2003). Два года спустя исполнивший в этой картине главную роль актер Томми Ли Джонс дебютирует в режиссуре неовестерном «Три могилы Мелькиадеса Эстрады», в основу которого положены реальные, полные драматизма, события на американо-мексиканской границе, в определенной степени принявшей на себя функцию современного фронта. В вестерне-истерне режиссера Д.Джонстона «Идальго» (2004) американский ковбой отправляется на Ближний Восток для соревнования с наездниками-бедуинами, причем промежуточный пункт многодневной скачки находится в Ираке, а финиш — в сирийском Дамаске, двух горячих точках современности. «Сентябрьский рассвет» (2007, реж. К.Кейн) касается ситуации столкновения культур, на сей раз в ракурсе ширящейся иммиграции и религиозного фанатизма.

На новом историческом витке нетрадиционный вестерн прорывается на экран, буквально взрывая каноническую форму романтической любовной линии.

¹⁷ Согласно определению киноведа Д. Сконса под термином “smart cinema” следует понимать «фильмы поколения пост-бебибумеров 1990-х годов, наполненные иронией, черным юмором, фатализмом, релятивизмом, подчас нигилизмом». [Sconce J. Smart Cinema // Contemporary American Cinema / Ed. by L.Williams, M.Hammond. — McGraw-Hill, 2006. — P.429.]

Первый в истории кино современный «гей-вестерн» Энга Ли «Горбатая гора» (2005) был выполнен тактично и качественно, в неторопливо-сдержанном регистре. При этом, явно беспокойный «современный вестерн» вызвал резкую полемику и остался единственным в своем роде.

Среди телевизионных проявлений жанра наибольшую популярность имел «Дэдвуд» (2004-2006), первую серию которого снял Уолтер Хилл. Фильм был отмечен беспрецедентным для малого экрана гиперреализмом изображения, откровенными сценами насилия и секса, обращением к ненормативной лексике. Другой телесериал Хилла «Прерванный путь» (2006), хотя и был сделан на языке легко воспринимаемых картинок, обращался к довольно редкому социально острому материалу — нищему, бесправному положению китайских эмигрантов в Америке времен фронта.

Сразу несколькими заметными картинами с атрибутами и мотивами вестерна был отмечен 2007 год.

Авторы новой интерпретации известного романа Э.Леонарда «В 3:10 на Юму» изменили акценты относительно «классической» постановки Дэлмера Дейвза, наделив историю месседжем, адресованным современному зрителю. Если в картине 1957 года главный персонаж сопровождал преступника в тюрьму из чувства гражданского долга, то в новой версии режиссера Джеймса Мэнгоулда мотивация героя основывалась на самоутверждении, удовлетворить которое, по мнению режиссера, современный американец может только прорвав порочный круг навязываемых ему нормативов и компромиссов. Тревожный характер послания очевиден.

Своего рода «экономический вестерн» просматривается в получившей резонанс экранизации романа Эптона Синклера «Нефть». Картина Пола Томаса Андерсона о нефтяном магнате, упрощенном варианте «гражданина Кейна», получила многозначительное библейское название «И будет кровь», сознательно отсылая к текущей войне за черное золото на Ближнем Востоке.

«Оскар» в том же году заслуженно получила яркая и яростная криминальная драма в одеждах вестерна, поставленная братьями Коэнами, — «Старикам тут не место». Действие происходит на мексикано-американской границе (своего рода «современном фронтире»), содержит ретроспекции Дикого Запада, а характеры представляют собой вариацию схемы вестерна типа «хороший-плохой-злой», погруженную в атмосферу метафизического триллера. Причем Зло, лишенное веры в Бога, увы, неуничтожимо. Режиссеры предложили фильм крайне далекий от «социальной успокоенности».

Параграф 2.3. **«Новый виток демифологизации: «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»**

В рамках первого десятилетия нового века одним из репрезентативных примеров выступает знаковый вестерн «Как трусливый Роберт Форд застрелил Джесси Джеймса» (2007), оригинальная вариация мифа о легендарном outlaw Дикого Запада. До этого миф о Джесси Джеймсе прошел сложную циклическую трансформацию. На очередном историческом витке выделяется своеобразная полифонично-многослойная экранизация одного из резонансных литературных вестернов нового времени (автор Рон Хансен), осуществленная Эндрю Домиником. На экране тактично — причем, в координатах объективной реальности — ведется постмодернистская игра с библейскими аллюзиями, где отношения Джесси и Боба, в полном согласии с авторским замыслом, отдаленно напоминают отношения Христа и Иуды. Вместе с тем, фильм является высказыванием с актуальной проблематикой, касаясь не только проблемы предательства и насилия, но и звездности медиа-фигур, которые в современную эпоху заняли место легендарных «героев фронтира». При этом история о Джесси Джеймсе и Бобе Форде обретает черты экзистенциальной драмы. На первый план выходит ощущение усталости и бессмысленности существования легендарного «героя». Поначалу Джесси, словно поместив себя в пограничную зону между жизнью и смертью, пытается взбодриться рискованными ограблениями банков и поездов, затем проявляется как психически неуравновешенный параноик, но в

конце концов, утратив вкус к жизни, превращается в инертного рефлексиирующего пораженца с экзистенциальным мироощущением. Режиссер находит художественные средства, позволяющие выразить состояние Джеймса: меланхоличная музыка, дагерротипное, бедное на цвета изображение, эффект размытой рамки, пустынный, по преимуществу зимний, пейзаж... Наделенный природным умом и несомненной интуицией Джесси, возможно, смутно ощущает ауру сопровождающего его прижизненного мифа. В финале, нарушая традиционное изложение событий, авторы приводят оказавшегося по сути в торичеллиевой пустоте героя к режиссуре собственной смерти. Его фактическое самоубийство, осуществленное рукой чуть ли не спровоцированного им Боба Форда (тот, впрочем, завидовал славе кумира и хотел занять его место), становится своеобразным свидетельством смерти мифа.

Параграф 2.4. «Омерзительная восьмерка» — индикатор «двух Америк».

В 2010-е годы в вестерне наблюдается определенное оживление. На Дальний Запад отправляются постановщики с авторским видением.

Братья Итан и Джоэл Коэны предлагают новую киноинтерпретацию романа Ч.Портиса «Настоящее мужество» (2010), где, в отличие от картины Генри Хэтэуэя 1969 года, наряду с благородным и простым в общении шерифом, не лишенным присущих «большому ребенку» комедийных черточек, на первый план выдвигается ожесточившаяся, не по годам взрослая, девочка-мстительница. В том же году Келли Рейнхардт в фильме «Обход Мика», используя рецепты «кислотного вестерна», заставляет поселенцев блуждать по пустыне, откуда они не могут выбраться¹⁸. Алехандро Гонсалес Иньярриту проявляет интерес к эпохе охотников и трапперов, получив «Оскар» за живописный фильм «Выживший» (2015).

¹⁸ Режиссер К.Рейнхардт стала одним из лидеров т. наз. «минималистского направления» в «независимом кино» США последних лет. Ее картины выигрывали главные призы на престижных киносмотрках — фестивале в Санденсе, Лондонском кинофестивале и др.

Все эти вестерны оказались «на уровне», содержали градус оригинального подхода к жанру, однако наиболее значительным, при всех излишествах нескрываемой эпатажности, стало обращение к жанру склонного к постмодернизму Квентина Тарантино. Его вестерны «Джанго освобожденный» (2012) и «Омерзительная восьмерка» (2015) вместе с картиной на материале Второй мировой войны «Бесславные ублюдки» (2009) составляют своего рода «историческую трилогию». Подчеркнуто авторское кино раз за разом переносит действие в прошлое, обращаясь к закрепленным в истории значимым, рубежным процессам и событиям. Отдав дань эстетизированным эпатажным рассказам в социальном плане «ни о чем» (дилогия «Убить Билла», 2003-2004), Тарантино обращается к завернутым в эффектную постмодернистскую упаковку проблемным картинам, содержащим в какой-то степени даже идеологические высказывания. Сохранив броскую форму, он словно стремится скорректировать некоторые важные страницы истории, подчеркивая аллюзии с современностью.

«Джанго освобожденный» морально безупречен, но временами откровенно самоигрален, а в своем пафосе яростного отрицания рабства выглядит тенденциозным.

«Омерзительная восьмерка» предлагает более полифоничную картину. Тарантино погружает зрителя в свой фирменный мир тотальной иронии и эпатажных взрывов, своего рода ультрареализма (диссертант предлагает, по его мнению, более точный применительно к поэтике режиссера, лишь внешне парадоксальный термин — «эстетизированный натурализм»), где удивительным образом соседствуют насилие и смех. Автор фильма, чуть остранняя материал, снимает принципиально на пленку давно не использующегося формата, сознательно прибегает к цитатности, причудливо смешивает не только эффектные, но и эффективные в плане воздействия на зрителя жанры — вестерн и детектив. Условное разделение арены кровавого действия (по большей части замкнутого внутри одного помещения — своего рода перевалочного пункта) на «Север» и «Юг» способствует вынесению жесткого диагноза Америке, причем не только

периода хаоса, воцарившегося на какое-то время после завершения Гражданской войны 1860-х гг. Вместе с тем, фильм словно предсказывает беспрецедентные события в истории Соединенных Штатов наших дней: в 2017-м году достигла своего пика т. наз. «война памятников», своего рода малая гражданская война между инициаторами и противниками переноса (в идеале — сноса) памятников солдатам Конфедерации. Похоже, и сегодня в американском обществе достаточно остро стоит вопрос о национальной идентификации.

Тревожные настроения отражает и телевизионная продукция. Минисериал «Хэтфилды и Маккой» (2012, реж. К.Рейнольдс), повествующий о вражде двух семей на Диком Западе, сделан в стилистике «жесткого натурализма» и строится как аттракцион убийств. Семисерийный вестерн по проекту известного режиссера и продюсера Стивена Содерберга «Забытые Богом» (2016) снят С.Фрэнком в обесцвеченном изображении постапокалиптических ландшафтов. Имеющий высокие рейтинги и получивший продолжение вестерн-антиутопия «Мир Дикого Запада» (2016-2018) представляет собой своего рода ночной кошмар, из которого герои никак не могут выбраться...

В Заключении подтверждается актуальность темы исследования, представлены результаты диссертационной работы. Наряду с кратко сформулированными выводами намечен научно-исследовательский потенциал предлагаемой концепции.

Список статей по теме исследования

Публикации в научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Захаров Д.В. Кино в фазе «частного интереса» // Вестник ВГИК. — 2011. — № 9. — С. 24-40. 0,8 а.л.
2. Захаров Д.В. Кино США в период Великой депрессии: фаза «социального беспокойства» // Вестник ВГИК. — 2013. — №16. — С.17-33. 0,8 а.л.
3. Захаров Д.В. Трансформация мифа о Джесси Джеймсе в современном кино США // Вестник ВГИК. — 2018. — №35 — С.106-118. 0,6 а.л.

Другие публикации по теме диссертации:

4. Захаров Д.В. Американская идея: Кинопроекция // След. — 2006. — №1. — С. 142-161. 0,9 а.л.

5. Захаров Д.В. Американский криминальный фильм. Образ благородного преступника // Менеджер. Кино. — 2009. — № 9 (59). — С. 54-64. 0,2 а.л.

6. Захаров Д.В. Циклы истории американского кино. Фазы «социального беспокойства» и «частного интереса»: экономический аспект // Менеджер. Кино. — 2010. — № 5-6 (67-68). — С. 72-89. 0,2 а.л.

7. Захаров Д.В. Счастье по-голливудски // Сократ. — 2012. — №4. — С.116-123. 0,3 а.л.

Всего по теме работы опубликовано 7 статей общим объемом 3,8 а.л.