

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова»

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»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Турицын Валерий Николаевич
Кандидат искусствоведения, доцент

Москва — 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Неоклассический вестерн. «Всадник на коне бледном» (1985) и «Непрощенный» (1992)	19
1.1. Вестерн: сущность, атрибутика, витальность	19
1.2. Алгоритм истории вестерна в 1950-е — 1970-е гг.	29
1.3. Переход к «неоклассическому» вестерну	34
1.4. «Всадник на коне бледном» (1985) как выразитель фазы наступающей «социальной успокоенности»	43
1.5. «Непрощенный» — знаковый «неоклассический» вестерн	58
Глава 2. Вестерн на рубеже веков и в начале XXI столетия	85
2.1. «Миниренессанс» вестерна в начале 1990-х годов	85
2.2. Фаза «социального беспокойства». Вестерн в 2000-е гг.	92
2.3. Новый виток демифологизации: «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»	95
2.4. «Омерзительная восьмерка» — индикатор «двух Америк»	122
Заключение	155
Библиография	163
Фильмография	170

ВВЕДЕНИЕ

В американской исторической науке распространен т. наз. «циклический подход» к национальной истории. Именно такой характер движения истории Соединенных Штатов отмечали известные американские философы, историки, экономисты — Ральф Уолдо Эмерсон, Генри Адамс, отец и сын Шлезингеры, Альберт Хиршман. 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 сторонники циклического подхода, ход американской истории имеет маятникообразный (Адамс) 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 можно говорить о спирали, когда витки повторяются, но каждый раз на новом уровне.

При этом характер и содержание фаз определяется по-разному. Эмерсон говорил о времени «движения вперед» и времени «сдерживания». Адамс считал, что его составляет смена периодов «централизации» и «распыления» энергии общества. Экономист А.Хиршман переводил дихотомию в плоскость товарно-денежных отношений, прибегая к понятиям «частный интерес» и «общественная активность». Политологи Г.Макклоски и Д.Заллер сталкивали сферы политического и экономического, отмечая конфликт между «демократией» и «капитализмом»... Вместе с тем временная продолжительность фаз во всех концепциях практически совпадает, что дает основания говорить о единой

«теории цикличности».

Обобщая идеи и концепции американских исследователей, можно, как полагает автор диссертационного исследования, говорить о том, что каждый виток составляют фазы доминирующего «социального беспокойства» и «социальной успокоенности». После каждого периода относительно активного участия в общественной жизни люди обращаются к индивидуальной стороне существования («сдерживание», «распыление энергии», «частный интерес», «капитализм»), но затем «национальная энергия» восполняется и вновь прорывается наружу (соответственно — «движение вперед», «централизация энергии», «общественная активность», «демократия»)… Так, если взглянуть на историю США в XX веке, то она разворачивается в достаточно выраженный циклический алгоритм. Отмеченная общественной энергией «эра прогрессивизма» (1900-1919) сменяется ориентированной на индивидуальные интересы «эпохой просперити» (1920-е гг.). Последняя, в свою очередь, «отрицается» временем перемен, ознаменованным депрессией и «новым курсом». «В 50-е годы, как и в 20-е, устремленность людей на общественные цели спала, доминировал частный интерес. Годы президентства Дуайта Эйзенхауэра обеспечили необходимую передышку посреди бурь двадцатого столетия»¹. В «турбулентные 1960-е» общество вновь залихорадило — борьба чернокожего населения за свои гражданские и политические права, война во Вьетнаме, убийство в Далласе, студенческие волнения, молодежное движение… К концу 1970-х годов маятник качнулся в сторону частного интереса. Общество вступило в период, ознаменовавшийся торжеством ценностей «яппи» и вошедший в историю как «десятилетие материализма и консюмеризма», «десятилетие MTV». Затем на рубеже 1990-х обозначились признаки «внутреннего беспокойства».

Кино, как представляется, наглядно отражает циклический алгоритм колебаний социально-психологического характера. Американский киновед

¹ Шлезингер-мл. А. Циклы американской истории: Пер. с англ. Закл. ст. Терехова В.И. — М.: Издательская группа «Прогресс», Прогресс-Академия, 1992. — С.54.

А. Найт пишет: «В волнах и циклах фильмов, характерных для каждого периода, <...> проявляется мироощущение народа»². Социальные настроения во многом определяют тематику, характер конфликтов, типы героев, структуру повествования и отражаются даже на художественно-выразительных средствах.

В самые первые годы своего существования, в «ярмарочный период», кино только «учится говорить». Тем не менее его потенциал как нового вида искусства и социального института очевиден. Согласно известному киноведе-американисту Л. Джейкобсу, в нулевые и десятые годы XX века, то есть в «эру прогрессивизма», «кино взяло курс на социальную проблематику»³. Кинематографисты обращаются к острым вопросам современности, заимствуют темы из газетных репортажей — в поле зрения попадают рабочие движения, суфражизм, коррупция, политические махинации и более частные темы (пьянство, неуплата налогов) и т.д. и т.п.

В «эпоху просперити» кино США профессионально окрепло, однако градус социально-реформаторского запала, характерный для прогрессивистских лет, снизился. По верному наблюдению автора исследования американской культуры 1920-х годов С. Каррелл, «на протяжении 20-х количество фильмов о труде, бедняках, картин, обращающихся к политическим и религиозным вопросам, становилось все меньше»⁴. (В этом контексте были, конечно, исключения. Вспомним, к примеру, фильмы К. Видора «Толпа» и «Аллилуйя»). Американский экран 1920-х гг. в целом был спокоен. Относительная «социальная успокоенность» (самого яркого бунтаря Э. фон Штрогейма даже отлучили от режиссуры) словно подтверждала устойчивую форму изложения материала. — В США 1920-х годов почти отсутствовали экспериментальные поиски, свойственные, скажем, французскому авангарду или немецкому кино.

В 1930-х маятник качнулся в сторону социального интереса. Поначалу это происходит в рамках гангстерского кино, «тюремного фильма» и цикла картин о

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

³ Jacobs L. The Rise of the American Film: A Critical History. — Harcourt, Brace and Company, New York, 1941. — P.152.

⁴ Currell S. American Culture in the 1920s. — Edinburgh University Press, 2009. — P.107.

прокладывающих себе путь наверх отнюдь не праведных женщинах (“sinful girls” или “fallen women” cycle). Кодекс Хейса снижает на экране градус беспокойства, но рузвельтовский «новый курс» находит отражение в фильмах, отмеченных духом перемен. Появляются произведения, апеллирующие к чувству гражданского долга, поднимающие проблемы классового неравенства (чаплинские «Новые времена»). Мотивы социальной проблематики врываются и в love story (скажем, фильмы Ф.Капры).

Во время Второй мировой войны, естественно, активизируются антифашистские и патриотические настроения, тогда как в послевоенный период, отмеченный постепенным отливом социальной активности, кино вновь усиливает частную сторону жизни. Столь популярный в американском кино криминальный материал перестает быть предметом социальной заботы и становится жанровым ребусом. Вестерн, который станет предметом предлагаемого исследования, переключается с показа коллективного энтузиазма освоения Дикого Запада к непростым отношениям между людьми, их психологии.

В «шумные 1960-е» кино принимает активное участие в пересмотре традиционных ценностей — в поле зрения оказывается свободная любовь, жизнь в коммунах, употребление наркотиков. Экран протестует против «общества потребления», подчас ставится под сомнение даже «американская мечта». Несчастливые и «открытые» финалы уже не носят характера редких исключений, что подтверждает корректировка традиционной драматургии. «Вулканические» процессы в обществе оказываются настолько сильными, что их отзвук ощутим на протяжении 1970-х. В силу сложности, а потому инертности механизма кинопроизводства, экран отразил социальные процессы с некоторым опозданием. Большинство «беспокойных» фильмов приходится на период т. наз. «Нового Голливуда», т.е. конец 1960-х — 1970-е гг.

В «консервативные» 1980-е, период консолидации общественного организма, значительное место занимают фильмы о семейной жизни, «психотерапевтическая» и «воспитательная» интенции. Как в 1920-е годы,

кинематограф предпочитает не выходить за рамки ограниченного набора моделей. Гибкий, «открытый», ставящий подчас острые вопросы кинематограф Нового Голливуда замещается более схематичным, дающим однозначные ответы. Вновь почти тотально преобладает хэппи-энд. Экран все чаще обращается к миру «современной сказки».

Алгоритм социальной жизни отнюдь не прост. Так, сторонники «теории цикличности» не раз предпринимали попытки определить закономерность в длительности фаз. (В частности, привлекались идеи Хосе Ортеги-и-Гассета и Карла Мангейма о поколенческой природе социального процесса.) Впрочем, история не имеет точного математического выражения. Если можно предположить, что каждый «цикл», как считает А.Шлезингер-ст., продолжается в среднем тридцать-сорок лет, то долевое отношение фаз в его рамках зачастую оказывается далеко не равным (только один пример: после восьмилетней вспышки масштабных преобразований, связанных с Гражданской войной и Реконструкцией (1861-1869) потребовалось три десятилетия на стабилизацию обновленного общественного организма). Следует также учитывать, что отдельные фазы не имеют строгой границы. Кроме того, необходимо помнить, что каждый новый «цикл» протекает в новых конкретно-исторических условиях и потому вовсе не является простым повторением предыдущего. Таким образом, вбирая в себя что-то от оппозиционной фазы, каждая новая фаза отличается от любой в определенном плане родственной себе.

Сами понятия «социальное беспокойство» и «социальная успокоенность» не претендуют на абсолютную научную строгость и не монополизируют соответствующее творческое обслуживание: всегда есть художники, которые не совпадают с основной направленностью той или иной фазы (В частности, режиссер Оливер Стоун в своих фильмах нередко шел против течения). Практически всегда есть основания говорить о «внутреннем социальном беспокойстве», которое не всегда явно выражается во внешних проявлениях социальной жизни, а на экране выступает в приглушенных тонах.

Таким образом, выделение строго обозначенных фаз достаточно условно. И тем не менее, «закон цикличности» имеет немалые основания и практические подтверждения. Поэтому представляется логичным использовать «концепции фаз» применительно к изучению истории кино США, выдвигая в каждый конкретный временной период на первый план преобладающую составляющую — «социальное беспокойство» или «социальную успокоенность». Поскольку кино является индикатором социальных настроений, то оно на разных этапах по-разному отражает цикличность американской истории — на уровне идей, тем, типов героев, вида драматургии, типа финала...

С учетом циклической закономерности в социально-психологической жизни Соединенных Штатов в диссертации рассмотрена эволюция одного из наиболее репрезентативных для американской культуры жанра — вестерна. Сознавая, что «объять необъятное невозможно» (Козьма Прутков), предлагаемое исследование 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.

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.Изволов, 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 проблемы

Цикличность кинопроцесса фиксировалась и анализировалась в науке неоднократно. Так, киновед Н.А.Изволов пишет, что «каждые двенадцать лет с удивительным постоянством отмечаются моменты, когда в истории кино происходит замена общеэстетических установок»⁵, 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 периода, которые можно назвать «оттепелями»⁶. 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 Китон⁷.

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

⁵ Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. — М.: Материк, 2005. — С.26.

⁶ Клейман Н.И. Формула финала: Статьи, выступления, беседы. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — С.413.

⁷ Keeton P. Generic Interaction and Social Class Representation in the Hollywood Collective Struggle Film. 1989. — 180 p.

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 киноискусства⁸.

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.Лазарук⁹.

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 исследование родословной и контуров эволюции жанра до начала 1970-х гг.¹⁰ 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.

⁸ Кино США на рубеже веков. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. — 480 с.

⁹ Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США (Из истории американского киноведения). — М.: ВГИК, 1996. — 218 с.

¹⁰ 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...

Объект и предмет исследования

Объектом диссертационного исследования является американский вестерн последних десятилетий (1980-е — 2010-е). *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»¹¹).

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.

¹¹ 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.].

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»¹².

¹² 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

- 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: 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 современности¹³. 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

исторического развития.

¹³ Нечто подобное, но практически в открытой форме, в Советском Союзе провозглашалось в 1930-е гг. т. наз. «школой Покровского», а в подчеркнута гротескной форме происходит в провидческой антиутопии Д.Оруэлла «1984».

алгоритм состояния, настроений, потребностей общества, заключающийся в выдвигании 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 90-х годов происходит главным образом 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 работы

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

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива зарубежных кинофильмов, киноведческих, литературно-художественных, историко-теоретических и философских источников.

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 киноведческом факультете Всероссийского Государственного Института Кинематографии имени С.А.Герасимова (2017 — 2018 гг.).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Структура исследования состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и фильмографии. Общий объём диссертации — 178 страниц.

ГЛАВА 1.
НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ВЕСТЕРН.
«ВСАДНИК НА КОНЕ БЛЕДНОМ» (1985) И «НЕПРОЩЕННЫЙ» (1992)

1.1. Вестерн: сущность, атрибутика, витальность

Прежде чем приступить к рассмотрению эволюции вестерна в последние десятилетия в оптике «теории цикличности» постараемся вкратце определить сущность жанра, его главные субстанциональные атрибуты и уровень его витальности.

Вестерн: Сущность

На рубеже 1950-х вестерн стал предметом серьезных академических исследований. Он был назван «избранным жанром американского кино» и признан национальным культурным явлением. Высказывалось и обосновывалось немало мнений относительно природы, сущности, функций жанра. Велись дискуссии относительно того, преобладает ли в нем мифологизация или историческая правда, является ли он «народным жанром» или отражает дух предпринимательства...

В финале первой значительной в истории жанра картины «Большое ограбление поезда» (1903, реж. Э.Портер) некий, пока еще анонимный, персонаж направляет на зрителя кольт¹⁴. Этот знаменитый авангардный кадр, ставший своего рода визитной карточкой жанра, может служить в качестве его аллегии.

В роли строительного каркаса («скелета») вестерна выступает идеологический комплекс, основательно рассмотренный в фундаментальном исследовании А. де Токвиля «Демократия в Америке» — права человека, торжество закона, принцип народовластия... Правомочность демократических,

¹⁴ Через семьдесят пять лет в «реалистической фантазии» Д. Монтальдо «Замкнутый круг» тот же по своей сущности персонаж будет расстреливать с экрана мечущихся в ужасе кинозрителей. Впрочем, классический вестерн Портера не столь кровожаден, хотя отнюдь не бескровен.

просвещенческих идеалов не вызывает сомнений, но их отнюдь непросто воплотить в жизнь. Вестерн в этом плане выглядит — в контексте американской истории — самым репрезентативным жанром. Недаром признанный вестерновед Джим Китсес именно в нем видит «открытую территорию», некую площадку для попыток разрешить так и не разрешенный конфликт между присущими американской цивилизации ценностями — индивидуализмом и необходимостью торжества закона.

Поскольку основателями первых колоний являлись пуритане, светские просвещенческие идеи европейских просветителей испытывали серьезную религиозную трансформацию. Колонисты видели в Америке Землю Обетованную, а себя считали проводниками особой миссии, исполнителями предначертания свыше. На далеко не всегда открыто выраженный религиозный фундамент вестерна обращают внимание многие исследователи, причем не только американские (Н. А. Цыркун, к примеру, определяет жанр как отражение идеала пуританина - протестантской этики.)

«Плоть» вестерна составляет так называемый американский национальный характер, который формировался на фронтире, решающее значение которого в становлении американской цивилизации подчеркивается прежде всего в трудах авторитетного американского историка Ф.Тёрнера. Импортированные из Европы светские и религиозные идеалы предшествовали территориальной экспансии, но лишь в процессе освоения свободных земель, перехода из «естественного» состояния в «цивилизованное» они нашли практическую реализацию, оформившись в американские национальные формы.

Удаление от центра земельных пространств полудикого Запада способствовало возникновению «экономической демократии», которая грозила обернуться анархией. Любые ограничения со стороны государства многими переселенцами воспринимались в штыки. А чувство безграничной свободы ставило под сомнение существование централизованной церкви. В этой связи обрела особый смысл важная для понимания американского кино идея

правосубъективности закона, предполагавшая, что правосудие должно обеспечиваться прямым путем. Фронтир сформировал такие отличительные качества американца как индивидуализм, уверенность в себе, предпринимательскую жилку. У.Райт, Э.Бергман и другие исследователи жанра ставят на этом акцент, считая, что вестерн отражает экономический индивидуализм рождающейся нации. Классическим образцом «предпринимательского вестерна» стал «Симаррон» (1931, реж. У. Рагглз), главный персонаж которого олицетворяет предпринимательский дух Америки.

Американскую историю, наряду с Войной за независимость, Гражданской войной, наполняет опыт фронта, закрепленный по преимуществу в вестерне, который повествует, в первую очередь, о продвижении переселенцев на дальний Запад и отнюдь не бескровный цивилизационный процесс.

Наконец, пистолет в руках персонажа фильма Портера как будто служит обозначением внешнего действия жанра. Образ виртуозно владеющего оружием экранного ковбоя уходит корнями к масштабным театрализованным представлениям Баффало Билла Коуди, которые в целом выступают в качестве концентрированного прообраза киновестерна. Его шоу «Дикий Запад» вынесенные на натуру дали начало формированию устойчивого представления о фронтире с такими иконографическими атрибутами как ковбой, меткий стрелок и его кольт, индейцы, погони, перестрелки...

При этом Баффало Билл максимально мифологизировал Дикий Запад¹⁵, тогда как по сравнению с его шоу кинематограф стремился к большему реализму. Эксперты много дискутировали по поводу того, что превалирует в киновестерне — исторический компонент или мифологический. Первый исследователь жанра в Соединенных Штатах Р.Уоршоу обнаружил в идеализированном герое-рыцаре, «последнем джентльмене», и романтическом начале тоску современного мира по

¹⁵ С именем этого предприимчивого человека, способствовавшего созданию в массовой культуре устойчивых классических образов, связано много фильмов, в том числе такие известные вестерны как «Баффало Билл» (1944, реж. У.Уэллман), «Пони экспресс» (1953, реж. Д.Хоппер), «Баффало Билл и индейцы, или История Сидящего Быка» (1976, реж. Р.Олтман).

героическим временам. Рассматривая вопрос в историческом разрезе, британский вестерновед Э.Ловелл отмечал, что первые два десятилетия вестерн, используя ландшафт Дикого Запада в качестве пространства для действия анонимного главного героя, ковбоя с пистолетом, не был в полном смысле историчным. «Лишь начиная с «Крытого фургона» (1923) и «Железного коня» (1924) жанр стал наполняться историей Запада: создавать легенды и героев, которые с этой историей ассоциировались»¹⁶. «Французская школа» (А.Базен, Ж.-Л.Ръёпейру, Ж.Вагнер), признавая мифологичность вестерна, акцентировала его немалую историческую аутентичность.

В истории жанра имеют место разные типы вестернов — от, по возможности, точно реконструирующих историю, до резко ее преобразующих, обращающих в миф. Каким бы ни было соотношение правды и выдумки, вестерн отражает цивилизационные, культурные, духовно-нравственные ориентиры американского общества.

Вестерн: Атрибуты

Чтобы обозначить критерии, согласно которым определяется принадлежность того или иного фильма к вестерну, и таким образом конкретизировать объект и предмет анализа, целесообразно выделить субстанциональный набор свойств жанра, во всяком случае в его «классической» форме.

Занимаясь проблемами языка, философ Людвиг Витгенштейн обратил внимание на трудность давать словам точное определение. Скажем, есть понятие «лицо», но очевидно, что все человеческие лица в чем-то отличны друг от друга. Однако когда мы используем это понятие, то хорошо понимаем друг друга, потому что все лица в чем-то подобны. Такого рода подобия, свойственные понятийному ряду, Витгенштейн называет «семейными сходствами».

По принципу «семейного сходства» можно определить и вестерн. Базен выражает эту мысль так: «Если взять истории классического периода жанра и

¹⁶ Lovell A. The Western // Screen Education. 1967. №40. September/October. — P.95.

наложить их друг на друга, подобно тому как современные физиономисты совмещают несколько негативов разных лиц, то можно увидеть, как сквозь наложение проступает идеальный вестерн, построенный из постоянных элементов...»¹⁷.

Что это за элементы, относительно устойчивые параметры вестерна?

Место действия — американский Дальний (Дикий) Запад в период его освоения. Он представляет собой характерный ландшафт с прериями и горами. Философ Жан Бодрийар в книге «Америка» подметил, что «не только кино создало для нас кинематографическое видение пустыни, сама природа, задолго до людей, преуспела здесь в создании своего самого прекрасного спецэффекта»¹⁸. Киноведы не раз указывали на имманентную «киногеничность» вестерна, в немалой степени обусловленную колоритным местным ландшафтом.

Е.Н. Карцева в своем исследовании «Вестерн. Эволюция жанра»¹⁹ не без оснований считает, что один из основных корней вестерна еще в докинематографическую эпоху был запечатлен в романтико-приключенческой литературе (скажем, произведениях Брета Гарта). Как направление литературный вестерн возник где-то на рубеже XX века и, немного опередив киновестерн, словно сообщил ему такой неперенный атрибут, как наполненность движением и действием (погони, драки, перестрелки, своеобразные «дуэли» и т.д.). Когда к завораживающему глаз ландшафту добавляется динамичное действие, «киногеничный» в своей природной основе жанр становится в полной мере «кинематографическим». (Заметим в скобках: по мере того как в одеждах вестерна все более активно приживалась психологическая и социальная драма, которая стала теснить внешнее действие, некоторые эксперты заговорили об утрате жанром «чистой», так сказать, первозданной формы.)

Еще один устойчивый атрибутивный признак «классического» вестерна

¹⁷ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. — М.: Искусство, 1972. — С.235.

¹⁸ Бодрийар Ж. Америка. — СПб.: Владимир Даль, 2000. — С.143.

¹⁹ Карцева Е.Н. Вестерн. Эволюция жанра. Предисл. Л.Трауберга. — М.: Искусство, 1976.

представляет трансформированный временем «герой-рыцарь», каковым, согласно определению Р.Уоршоу, явился «человек Запада» с кодексом чести²⁰. Неотъемлемой составляющей этого персонажа стал шестизарядный кольт, а иконографической атрибутикой, помимо почти нетронутой природы, — маленькие городки с салунами, дилижансы, первые поезда...

Наряду с благородным стрелком и ковбоем вестерн населяют довольно устойчивые типы персонажей: бандит, шериф (не всегда смелый и порядочный, иногда трусливый, а подчас продажный), женщина «чистых нравов» (как правило, из цивилизованных восточных штатов), девица из салуна, бизнесмен, индейцы (в «классическом» вестерне как правило агрессивные и кровожадные) и др. Расстановка и отношения между этими, за редкими исключениями, по-мольеровски резко очерченными персонажами во многом определяются их «масками», в силу чего обретают почти ритуальный характер.

Вот некоторые повторяющиеся из фильма в фильм ситуации и сцены, типичные для вестерна: перегон скота, погони, перестрелки, ограбления банков, нападение индейцев, а в паузах — времяпрепровождение в салуне, игра в карты и короткие любовные истории... Классические конфликты: покорители Дикого Запада/индейцы, горожане/бандиты, перегонщики скота/фермеры, бизнесмен-монополист/честные граждане, стрелок/его ставший на скользкую дорожку друг... Основные темы: установление закона, нравственность и закон, справедливое возмездие, самосуд, мужская дружба, моральная дилемма стрелка и т.д.

Время действия подавляющего большинства вестернов — период 1865-1890 годов, включивший в себя «угольный бум, строительство железных дорог, индейские войны, масштабные перегоны скота, приход фермера и скотовода,

²⁰ В отечественной традиции героя вестерна принято называть ковбоем (cowboy — в дословном переводе «парень, пасущий коров»), что, строго говоря, явно недостаточно. Англоязычные исследователи используют более широкий «синонимический» ряд. Главным действующим лицом может выступать практически любой персонаж Дикого Запада. Помимо ковбоя — стрелок (gunslinger, gunman, shootist, gunfighter), шериф, охотник за головами (bounty hunter), офицер кавалерии...

бандитизм»²¹. Именно за этот относительно небольшой исторический отрезок, после окончания Гражданской войны 1861-1865 гг., происходит «рождение нации».

Классификационных схем вестерна немало. Вот одна из них, предложенная в соответствии с исторической хронологией известным киноведом Йеном Джэрви, который выделяет четыре основные группы.

«Истории о пионерах», то есть, охотниках и трапперах, осваивавших западные земли, о тех, кто отправлялся туда на повозках, кочующих скотоводах, первых фермерах, оседающих на ранчо. Основной темой в этих картинах выступает борьба колонистов с коренными племенами индейцев и природой (например, «Последний фронтир», 1955, реж. Э.Манн). Сюда следует отнести и «кавалерийские вестерны», вроде картины Джона Форда «Барабаны вдоль Могавка» (1940).

Группа фильмов «Начало фронта» повествует «о времени дилижансов и Пони-экспресса, строительства железных дорог. <...> Центральный конфликт составляет столкновение интересов между арендаторами-издольщиками (sharecroppers), получившими землю от правительства и скотоводами, считавшими ее своей, так как добрались до нее первыми»²² («Человек с Запада», 1940, реж. У.Уайлер).

Период «Прихода закона» отмечен не только историями об опасностях перегона и транспортировки скота (в частности, «Красная река», 1948, реж. Х.Хоукс), но ширящимся беспокойством мирных поселенцев в связи с активизацией преступных социальных элементов, с которыми призваны бороться команды окружных шерифов («Додж Сити» М.Кёртица, «Шериф на фронтире» Э.Дуона, оба 1939 года). Сюда же относятся повествования о появившихся в то время мстителях («Робин Гуд из Эльдorado», 1936, реж. У.Уэллман).

²¹ Kitses J. The Western // The American Cinema / Ed. by D. Staples. Voice of America. Forum Series. — P. 327-341.

²² Jarvie I. Towards Sociology of the Cinema. — London, Routledge & Kenan Paul. — P. 160-161.

Четвертый кластер Джэрви определяет под рубрикой «Закон в действии», где в качестве стержневой темы выступает противостояние «хороших» и «плохих» стрелков, лишь отчасти корректируемое шерифом и его помощниками («Человек, который застрелил Либерти Вэланса», 1962, реж. Д.Форд).

Согласимся с Базеном, который подчеркивал, что перечисление атрибутов не более чем указание на формальные признаки, внешние знаки, за которыми скрывается сокровенная реальность вестерна, его разнонаправленность, обретающая различные формы воплощения. Скажем, Джон Форд создал мир, отмеченный прежде всего поэтическим видением Америки и рождающейся нации, которая строила цивилизацию дорогой ценой... Хауард Хоукс на материале дальнего Запада особо сосредоточился на проблеме мужской дружбы в экстремальных условиях... Энтони Манна, пожалуй, более всего волновала тема преодоления прошлого, нравственного исправления, требующего от человека постоянных усилий... Бадд Бёттикер, явно недооцененный отечественным киноведением, но признанный на родине вестерна, постоянно ставил своих персонажей в ситуацию «перед лицом смерти»... Мел Брукс в бурлескно-комедийной форме пародировал все возможные атрибуты жанра...

Вестерн: Витальность

Французский теоретик кино Кристиан Метц высказал мысль о том, что любой жанр проходит четыре стадии — классическую, стадию пародии на классику, затем следует период выхода за пределы канонов жанра и, наконец, «период критики жанра»²³. Джон Кэвелти предложил подобную, цикличную, схему эволюции. По его мнению, жизнь жанра состоит из пяти этапов: начальное обнаружение и усвоение условностей, их осознание и повторение, пародия, обеднение и, в итоге, демифологизация²⁴. Подобный характер трансформации

²³ См. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. — University of Chicago, 1974. Американский социолог кино Г.Тёрнер попытался спроецировать идеи Метца на вестерн [Turner G. *Film as Social Practice*. — Routledge, London and New York, 1988].

²⁴ См. Cawelti J. “Chinatown” and Generic Transformation in Recent American Films // *Film Theory and Criticism, Introductory Readings* / Ed. by Mast G., Cohen M. — New York, Oxford

постоянно отмечается в теоретических исследованиях вестерна.

Исторический путь вестерна как будто согласуется с теоретическими конструкциями. За более чем сто лет он пережил не один качественный и количественный кризис.

Китсес пишет, что «смерть вестерну начали предсказывать не позднее 1915 года»²⁵. В связи с техническими трудностями записи звука журналисты «Вэрайети» отслужили по нему панихиду в 1928 году. Существовавшая на тот момент технология записи звука препятствовала достижению удовлетворительного результата даже в павильоне. Лишь для фильма «В старой Аризоне» (1929) Раулю Уолшу при помощи специальных микрофонов удалось записать цокот копыт, звуки выстрелов и мычание коров. Вестерн, казалось бы, возродился, но к тому времени из кинобизнеса пришлось уйти звездам жанра во главе с Уильямом Хартом и Томасом Миксом. Обретя звуковые координаты (выстрелы, цокот копыт и проч.), вестерн, как ни парадоксально, на протяжении 1930-х существовал почти исключительно в рамках категории В, и по утверждению историка кино С.Эрли, «влачил жалкое существование»²⁶. После яркого возрождения в конце десятилетия в период Второй мировой войны, что вполне естественно, вестерн вновь почти исчезает. В середине 1970-х авторитетный критик П.Кейл в очередной раз категорически заявила о «смерти жанра, которому больше нечего сказать». Однако и на сей раз вестерн, обновившись и со временем обретя неоклассические, а позже и постмодернистские формы, выжил.

Теоретические конструкции Метца и Кэвелти небезупречны. Обратим внимание на признак, отмечаемый обоими экспертами, — стадия пародии.

University Press, 1979.

²⁵ Kitses J. The Western // The American Cinema / Ed. by D. Staples. Voice of America. Forum Series. — P.334.

²⁶ Early S. An Introduction to American Movies. — A Mentor Book, New York, London, 1979. — P.50.

Видящий будущее жанра в оптимистичном ключе Китсес уже в 1970-х обращал внимание на то, что пародийное начало проникает в вестерн как минимум с 1920-х. Он указывает на пародийную «вестернизацию» чаплинской «Золотой лихорадки» (1925), незабываемого «Генерала» Бастера Китона (1926), не говоря об адресной пародии «Два фургона, оба крытых» (1924, реж. Р.Вагнер), поставленной вслед за классическим вестерном «Крытый фургон» (1923, реж. Д.Круз). В 1930-е годы примером пародийного вестерна служить «Путь с Запада» со Стэном Лорелом и Оливером Харди (1937, реж. Д.Хорн).

Любой кризис предполагает предшествующее здоровое состояние, а если он не последний, то и его преодоление. Причины могут быть разными. В середине 1910-х в жанр пришли суперзвезды, и он пережил расцвет. В конце 1920-х годов технологические возможности привели к появлению крупных постановок — в историю вошли такие фильмы, как считающийся архетипическим для жанра «Виргинец» В. Флеминга (1929), «Билли Кид» К.Видора (1930), «Большая тропа» Р.Уолша (оба — 1930), «Симаррон» У.Рагглза (1931). Утверждение национального самосознания, поддержанное «новым курсом», привело к очередному возрождению жанра в конце 1930-х. По-настоящему прорывным для вестерна оказался 1939 год, когда крупные голливудские студии почти одновременно запустили в производство в той или иной степени амбициозные проекты. Джон Форд поставил для Warner Brothers «Дилижанс», Генри Кинг для Paramount «Джесси Джеймса», Universal отметился успешным комедийным вестерном «Дестри снова в седле» (реж. Д.Маршалл)... Вскоре после «военной паузы» (впрочем, и тогда появлялись единичные работы — назовем хотя бы шедевр У.Уэллмана «Случай в Оксбоу») вестерн переживает довольно продолжительную эпоху расцвета, позволившую назвать его «избранным жанром американского кино». Откат волны «классического» («неоклассического») вестерна сменился его возрождением на рубеже 1990-х, что некоторые американские вестерноведы (скажем, Д.Мэддрей) связывают с окончанием «холодной войны»: «американцы смогли почувствовать себя в безопасности, что привело к исследованию мифов о

Диком Западе с новой энергией и пылом»²⁷. И сейчас, в нелегкие времена, «избранный жанр» вновь доказывает витальность. «В седле» оказались ведущие режиссеры Голливуда — Квентин Тарантино, Джоэл и Итан Коэны, Алехандро Гонсалес Иньярриту... В самые последние годы телевидение запустило достаточно качественные сериалы о Диком Западе в современной, подчеркнута эффектной технологической упаковке («Мир Дикого Запада», 2016-2018).

Похоже, пародирование, демифологизация и размывание жанровых структур не приводят к смерти жанра. Однако теория «эстетической эволюции» имеет немалые основания. Очевидно, что «классический» вестерн остался в прошлом. Одной из задач предлагаемого исследования должно стать рассмотрение эволюции жанра, уточнение его периодизации в т. наз. «постклассический» этап.

1.2. Алгоритм истории вестерна в 1950-е — 1970-е гг.

В киноведческой науке наблюдается согласие относительно того факта, что в какой-то момент истории «классическая» форма вестерна подверглась существенной ревизии. Последовавший за ней эволюционный этап был определен как «постклассический». Эксперты по-разному определяют демаркационную линию между периодами — в зависимости от критерия и временной точки взгляда. Так, М.Бэнди и К.Стоер отмечают первые переходные признаки в т. наз. нуар-вестернах 1940-х годов — «Дуэль под солнцем» (1946, реж. К.Видор), «Преследуемый» (1947, реж. Р.Уолш). Уоршоу относит момент утраты жанровой чистоты к несколько более позднему периоду, связывая эти изменения с более отчетливым обращением к современным социальным проблемам («Ровно в полдень», 1952). Если следовать этой логике, сюда необходимо отнести и прививку экзистенциального начала, которое наиболее заметно проявилось в вестернах Бадда Бёттикера — «Семеро должны умереть» (1956), «Большой страх»

²⁷ Maddrey J. The Quick, the Dead, and the Revived: The Many Lives of the Western Film. — McFarland, 2016. — P.140.

(1957). Примерно в это же время совершается отход от привычного образа и драматургической функции индейцев. В картине «Сломанная стрела» (1950, Д.Дэйвз) они показаны личностями, а их культура вызывает если не выраженную симпатию, то определенный интерес. Жанр фиксирует пробуждающуюся потребность в определенном пересмотре прошлого — «Сломанная стрела», «Апач» (1954, реж. Р.Олдрич), «Ровно в полдень»; нарождающееся понимание того, что «времена, когда мужчины были мужчинами» и все решал крепкий кулак и быстрый кольт давно прошли — «Большая страна» (1958, реж. У.Уайлер); даже своего рода рефлексию относительно религиозной доктрины «явного предназначения» (Manifest Destiny) — «Последняя охота» (1956, реж. Р.Брукс). В Голливуде закрепляется новый термин — «ревизионистский вестерн» (“revisio” в переводе с лат. «пересмотр»).

С точки зрения пуризма, это были в определенном смысле ростки «подрывного» процесса в отношении канонов устоявшегося «избранного жанра американского кино». С другой стороны, эти новые тренды не заместили собой «старые». «...Основной темой вестернов 1950-х была борьба героя со злом. Он мог принадлежать или не принадлежать к типу «настоящего мужчины», но его неизменно отличала готовность сражаться и отдать жизнь за то, во что он верил» (Д.Мэддрей)²⁸. Поэтому картины, в той или иной степени отмеченные ревизионистским наполнением, можно рассматривать не столько как трансформацию, сколько как составляющие процесса обогащения жанра по пути расширения тем, проблем и форм, углубления психологии характеров, что обеспечило количественный и качественный расцвет жанра в 1950-е годы. Неслучайно А.Базен, констатируя исчезновение «чистой» жанровой формы, с восторгом принимает так называемые «сверхвестерны»²⁹. Поправки,

²⁸ Maddrey J. The Quick, the Dead, and the Revived: The Many Lives of the Western Film. — McFarland, 2016. — P.41.

²⁹ Французский теоретик отдает отчет в объективности «законов эстетической эволюции», то есть, что «на нынешнем этапе истории наивность уже немислима», и жанр осознал себя. При этом он видит в магистральной струе современного, «романтического» вестерна сохранение

обозначаемые приставкой «сверх», не подразумевают разрушение традиционных конвенций — визуальные и нарративные паттерны, набор архетипических персонажей, круг тем и конфликтов в своей основе сохраняется. Пока традиционные вестерны в количественном и качественном отношении преобладают, «классический» этап не завершен³⁰. Привычные модели «избранного жанра» тиражировались в десятках фильмов, отражая и словно подкрепляя процесс переселения в пригороды, которым было охвачено послевоенное американское общество в лице среднего класса.

Водораздел между «классическим» периодом вестерна и «постклассическим» как будто пролегает строго между фазами «социальной успокоенности» и «социального беспокойства». Традиционные формы хотя и не исчезают в период турбулентных, почти «сейсмических», процессов 1960-х — 1970-х годов, но оказываются оттесненными на второй план. В связи с фокусировкой на актуальных, текущих проблемах и ростом тревожного мироощущения закат «классического» вестерна находит оригинальное и отчетливое выражение в поджанре «неовестерна». Фильм Мартина Ритта «Хад» (1961) диагностирует драматичный разрыв ценностей поколений отцов и сыновей. Последние потеряли связь с землей и не готовы к тяжелому труду на ранчо, мечтая бежать в большой город за «красивой жизнью». Еще более жестокий приговор прошлому нации выносится в «неовестерне» того же года «Неприкаянные», поставленном режиссером-классиком Джоном Хьюстоном. Следуя оригинальному сценарию Артура Миллера фильм рассказывает о вырождении ковбоев, превращении их сперва в участников родео, а затем в пособников убийства последних диких мустангов, мясо которых идет на

жанра.

³⁰ Одним из безусловных подтверждений тезиса может служить неготовность зрителя принять главного персонажа фильма Марлона Брандо «Одинокие валеты» (1961), где актер и режиссер-постановщик предложил необычный для того времени образ — молодого, внутренне противоречивого «героя-антигероя». Фильм не имел успеха, нанеся некоторый урон популярности Брандо, который, однако, «опередил время».

изготовление собачьих консервов. Поставленные в 1964 году последние вестерны Джона Форда («Осень шайеннов») и другого классика жанра Рауля Уолша («Далекий звук трубы»), отмечены принципиальным ревизионизмом. Мироощущение представителей «контркультуры» находит отражение в так называемом «кислотном» вестерне, ведущем отсчет с фильмов Монте Хеллмана «Перестрелка» и «Побег в никуда» (оба 1966). Фильмы этого нового поджанра, создавая «галлюциногенный», по сути, как выразился его исследователь Д.Розенбаум, «солипсический» мир, представляли процесс освоения Дикого Запада как ночной кошмар. Неудовлетворенность положением вещей приводит не только к критике современности, но и к демифологизации героев Дикого Запада, когда был нанесен удар по его ключевым фигурам — Джесси Джеймсу («Великий налет на Нортфилд», 1972, реж. Ф.Кауфман), Баффало Биллу («Баффало Билл и индейцы, или История Сидящего Быка», 1976, реж. Р.Олтман). Если легенды Дальнего Запада показывались с симпатией, как, скажем, в картине «Грязный маленький Билли» (1972, реж. С.Дрэготи), то в них видели молодых бунтарей, противостоящих мещанскому и лицемерному обществу. В outlaw Билли Киде — кстати, вовсе не мифологизируемом Дрэготи, — и других персонажах картины отчетливо проступают черты героев репрезентативных фильмов «молодежной контркультуры» «Бонни и Клайд» (1967, реж. А.Пенн) и «Выпускник» (1967, реж. М.Николс). Вестерн стали наделять аллюзиями и аллегориями, отсылающими к болезненным социально-политическим проблемам — «Рейд Ульзаны» (1972, реж. Р.Олдрич) был реакцией на политическую неудачу во Вьетнаме, «Маккейб и миссис Миллер» (1971, реж. Р.Олтман) — иносказательным выпадом в адрес корпораций... В жанр пришел новый герой — актеры Д.Хоффман, У.Битти, П.Ньюмен создали образы рефлексирующих «антистрелков». Повествовательные структуры, не столь жестко прочерченные, как в классический период, отмечены существенной дедрамматизацией. Более того, своеобразным контрастным комментарием к традиционному вестерну становятся не только «антивестерны», но фильмы, преобразующие казалось бы незыблемые каноны жанра.

В этом отношении показательно творчество Сэма Пекинпа, которого обычно считают главным режиссером жанра периода 1960-х — начала 1970-х гг. Он был влюблен в «эпоху героев-одиночек» и в своих картинах предпринимал попытки мифологизировать Дикий Запад. Но участие актеров, которые были по своему типу привычными зрителю, органичными для его представлений о временах фронта (Д.Кобурн, Д.Робардс, С.Маккуин), присутствие характерной для вестерна романтики не могли скрыть чувство исторической дистанции и рефлексию по безвозвратно ушедшему. Романтика в фильмах Пекинпа не утверждающая, как в традиционном вестерне, а исполненная некой агрессивной обреченности или печальной ностальгии³¹.

При том, что «теория цикличности» позволяет высветить временную точку перехода от «классического» вестерна к «постклассическому», кризис и, в конечном итоге, если не исчезновение, то трансформация канонизированных моделей была обусловлена еще и естественными причинами.

На рубеже 1950-х — 1960-х постепенно с дистанции поколение классиков вестерна, создателей экранных мифов о Дальнем Западе. Они начинают сознательно прощаться с жанром. Расцветом и финалом «чистой» формы вестерна был фильм Джона Форда «Дилижанс» (1939), расцветом и финалом «сверхвестерна» — другая его картина, «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962), где констатируется факт наступления цивилизации на Дикий Запад. Этот процесс словно подтверждает имя главного «варвара» («Либерти» означает «свобода», что в контексте фильма звучит саркастично) и закрепляет не лишенная амбивалентности метафора: дикое растение, помещенное в своего рода тюрьму — цветочный горшок.

Форд отмечает эти изменения, однако подлинным героем повествования оказывается не сенатор Стоддарт, которому отданы большая часть экранного

³¹ Различие между «ностальгирующим» вестерном и «аллегорическим», пожалуй, лучше всего просматривается в сравнении двух вестернов с похожей фабулой — «Баллада о Кейбле Хогге» (1970, реж. С.Пекинпа) и «Маккейб и миссис Миллер» (1974, реж. Р.Олтман).

времени и — ошибочно — лавры застрелившего бандита Вэланса, а сделавший это, но отошедший на второй план, стрелок Том Донифон, олицетворяющий людей фронта, которые расчистили дорогу американской цивилизации. Проникнутый горькой интонацией фильм выглядит прощанием с жанром.

Все реже «салятся в седло» не только режиссеры-классики, которые, по выражению Форда, знали, что вестерн нельзя снять, не покрывшись пылью и не испачкавшись в грязи — Энтони Манн, Хауард Хоукс, Делмер Дэйвз, Бадд Бёттикер, сам Форд... Постепенно оставляет жанр, да и кино вообще, поколение выдающихся актеров, долгое время создававших образы рыцарей с кольтами — Джон Уэйн, Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Рэндольф Скотт. Вместо них перед камерой оказываются молодые актеры, которые не способны в полной мере заменить тех, кто застал свидетелей эпохи фронта, имел возможность общаться с ними, пропитываться духом прошлого.

1.3. Переход к «неоклассическому» вестерну

Все же, несмотря на то, что традиционный вестерн отошел на второй план, а его «классическая» форма с определенного момента существовала лишь с примесью ревизионизма, эстафета у классиков была принята. Традиционным формам удалось выжить, а впоследствии на время восторжествовать. Определенную роль здесь сыграли Э.Маклаглен, Д.Р.Хилл, Х.Хэтэуэй, Д.Сигел, отнюдь не в последнюю очередь Пекинпа, итальянец Серджио Леоне и некоторые другие кинематографисты, но, главным образом, это, как представляется, произошло благодаря усилиям актера и режиссера Клинта Иствуда. Он выступил в роли продолжателя жанра и сумел удержать его на плаву на протяжении долгого периода, став олицетворением, а для многих чуть ли не иконой вестерна на «постклассическом», «постфордовском» этапе.

«Если рассматривать все вестерны Иствуда как целое, в особенности те картины, которые он поставил сам, видно, что в рамках его творчества жанр, любопытным образом сочетая классические и постклассические элементы,

получает свое развитие и доводится до завершенной формы»³², — так определяют вклад Иствуда в историю американского кино М.Бэнди и К.Стоер. Вестерны Иствуда (впрочем, не только его) середины 1960-х — начала 1990-х годов представляют собой синтез «старого» и «нового». Сочетание традиционных элементов с их переосмыслением и определенной трансформацией дают основания называть этот период «неоклассическим».

Отсчет можно вести от необычной «эпатажной трилогии» — «За пригоршню долларов» (1964), «На несколько долларов больше» (1965) и «Хороший, плохой, злой» (1966), где Иствуд выступил пока лишь в качестве актера, а режиссером был итальянец Серджо Леоне. По сути, дошедшие до американского зрителя в 1967 году спагетти-вестерны вдохнули в увядающий жанр жизнь, а Иствуд стал первым и до сих пор единственным американским актером, который, снявшись за пределами родины, вернулся в Голливуд в качестве звезды.

С одной стороны, парадоксально, что «избранный жанр американского кино» получил импульс извне. Тем более, что первая резонансная картина, «За пригоршню долларов», по сути, являлась римейком «самурайского фильма» японского режиссера Акиры Куросавы «Телохранитель» (1961). Однако учитывая, что в создании фильмов в жанре дзидайгэки японский классик вдохновлялся американскими вестернами, а итальянский постановщик, «мимикрируя» под Голливуд, в титрах укрылся за англосаксонским псевдонимом «Боб Робертсон», все как будто встает на свои места. Впрочем, каковы бы ни были корни трилогии, очевидно одно — едва не взорвав «избранный жанр», она стала не апокрифом, как считает француз Ж.Лурсель, а неотъемлемой частью его истории³³.

Главный персонаж — суперстрелок, «настоящий мужчина». В роли

³² Bandy M., Stoehr K. Ride, Boldly Ride: The Evolution of the American Western. — University of California Press, 2012. — P. 205.

³³ Это признают многие американские киновееды. Например, П.Смит пишет: «Независимо от ее художественных достоинств «долларовая трилогия» знаменует собой важную, даже уникальную веху в истории голливудского кино». [Smith P. Clint Eastwood: A Cultural Production. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. — P.1.]

Человека без имени Клинт Иствуд чем-то напоминает игравшего таких же невозмутимых, жестких ковбоев Уильяма Харта. Музыка Эннио Морриконе придает повествованию эпическое дыхание. Сюжет строится на привычном противостоянии стрелка и бандитов, наполнен типичными для жанра перестрелками. Казалось, все как прежде. Однако, Леоне и Иствуд сознательно играют с конвенциями, создавая продукт, созвучный «времени цинизма». Перестрелки акцентированно жестоки. Эпическое благородное начало в музыкальном ряде ставится под сомнение иронической интонацией. Выступая против «плохих ковбоев», иногда помогая простым людям, стрелок действует, в первую очередь, в собственных интересах, прежде всего ради денег (к слову, в отличие от персонажа Тосиро Мифуне в «Телохранителе»). В контексте образа «героя» использование им средневековой воинской амуниции в качестве бронежилета выглядит ироничным выпадом в адрес традиционного представления стрелка как рыцаря без страха и упрека. Как впоследствии выразился Иствуд, «время показа дуэлей в духе «стреляй первым» (draw first) закончилось. Мало шансов остаться в живых, если дать шанс противнику достать пистолет первым. Нужно стремиться к реализму. Поэтому в вестернах я часто стреляю в спину»³⁴. Человек без имени ознаменовал собой приход в жанр нового персонажа, эдакого «хорошего плохого человека», представляющего собой некий синтез классического героя — врага злодеев — и стрелка не без представления о кодексе чести, но в то же время алчного и эгоистичного³⁵.

«Долларовая трилогия» — главным образом, замысел и детище Леоне. Но образ Человека без имени многим обязан Иствуду. Актер придавал большое значение разработке своего персонажа. По его словам, на съемках фильма он понял, что, чем меньше персонаж говорит, тем он, если не глубже, то загадочнее,

³⁴ Цит. по: Bandy M., Stoehr K. Ride, Boldly Ride: The Evolution of the American Western. — University of California Press, 2012. — P.213.

³⁵ Таких стрелков сыграли, в частности, Берт Ланкастер в фильме «Вера Круз» (1954, реж. Р.Олдрич), Ли Марвин — «Семеро должны умереть» (1956, Б.Бёттикер), Рэндольф Скотт — «Скачи по высокогорью» (1962, реж. С.Пекинпа).

во всяком случае, не трепач, а человек действия, подчас непредсказуемого. Иствуд даже настаивал на сокращении текста. Созданный образ немногословного ковбоя с чуть прищуренным, ястребиным взглядом и непроницаемым лицом актер повторит в двух последующих фильмах трилогии, превратив его, благодаря своей харизме, в иконический. Однако в 1968 году Иствуд отказывается от съемок в очередном вестерне Леоне — «Однажды на Диком Западе». Вместо участия в гарантированно успешном проекте он создает собственную, сравнительно небольшую, кинокомпанию «Мальпасо» и тут же снимается в фильме «Вздерни их повыше» (реж. Т.Пост). Очевидно, что он не хочет пассивно следовать по проторенной дорожке, рискуя оказаться заложником одного, пусть и успешного, рецепта. Став продюсером, он предпочитает сделать шаг в сторону, но оставить себе пространство для маневров, бóльшую свободу творчества.

Иствуд старается страховать свою независимость. Он начинает свой путь продюсера в сотрудничестве с режиссером Тедом Постом, с которым он не раз сталкивался на съемках популярного сериала о перегонщиках скота «Сыромятная кожа» (1959-1965), где актер сыграл роль напарника главного персонажа и обрел определенную известность³⁶. Приглашение проверенного ремесленника Поста должно было гарантировать определенный уровень воплощения замысла. «Вздерни их повыше» в своей визуальной стилистике и нарративе представляет собой вестерн, приближенный к традиционной модели, но с ревизионистским, «неоклассическим» уклоном. В духе времени, с волевой подачи Иствуда, усилены критические ноты в адрес общества. В фильме оно готово отказаться от суда Линча только если официальное правосудие гарантированно приговорит всех нарушивших закон к казни через повешение, независимо от тяжести преступления. «Вздерни их повыше» задает и другие важнейшие мотивы творчества Иствуда, поначалу актера, а позже и режиссера — насилие и

³⁶ «Сыромятная кожа» — не первый американский вестерн с участием Иствуда. В 1956 году он мелькнул в эпизоде картины «Звезда в пыли» (реж. Ч.Хаас), а двумя годами позже был замечен в фильме «Засада в каньоне Симаррон» (реж. Д.Коуплан), который, впрочем, провалился в прокате.

справедливость наказания.

Творчество Иствуда вообще отличается последовательностью, своего рода преемственностью. Например, авантюрно-комедийный вестерн «Два мула для сестры Сары» (1970, реж. Д.Сигел) представляет собой вариант приключений Человека без имени, помогающего людям потому, что это сопутствует его главной цели — разбогатеть. Традиционный вестерн «Джо Кидд» (1972, реж. Д.Стёрджес) ставит проблему несоответствия облеченного властью человека требованиям закона и совести, которая повторится в «Непрощенном».

Полицейский фильм «Блеф Кугана» (1968) начинает серию картин о «современном ковбое». В своем первом совместном проекте режиссер Дон Сигел и актер Иствуд помещают несколько прямолинейного, грубоватого, но честного и бесстрашного персонажа фронта в настоящее время. В резонансном «Грязном Гарри» (1971), ставший в американской культуре нарицательным персонажем полицейский Гарри Кэллахен подобен Кугану — со своим представлением о том, что справедливость подчас выше закона; он лично, без суда и следствия, карает преступников. Как отмечает отечественный критик С.А.Лавреньев, такие методы служили советскому киноведению поводом обвинять Иствуда «в ковбойской жестокости и полицейском антидемократизме»³⁷. Оценка представляется тенденциозной, избегающей попытки понять задачи авторов. В то время как Пекинпа в своих наиболее «мягких» картинах переносит ковбоев в начало XX века или современность для того, чтобы с печалью констатировать невозможность возвращения эпохи «настоящих мужчин» («Баллада о Кейбле Хоге», «Младший Боннер»), Иствуд и Сигел делают это для того, чтобы протестировать современную эпоху в отношении моральных ценностей. Кодекс, которому следуют Куган и Кэллахен, идет вразрез с законом, однако оказывается действенным во времена, с одной стороны, дегуманизации, а с другой — разгула сверхсвободы.

³⁷ Первый век кино: Популярная энциклопедия / Ред. Л. Хренникова. — М.: Локид, 1996. — С.465.

Для независимого и целостного художника, каковым является Иствуд, логичным шагом оказался приход в режиссуру. Еще при работе над «Сыромятной кожей» он вмешивался в режиссерские решения. Например, для съемки стада коров актер предложил прикрепить одну из камер на его лошади, чтобы получить представление о том, как видят происходящее перегонщики. Тогда же он обратил внимание продюсеров на то, что в реалистическом кино используется чересчур «постановочное» операторское освещение. К его предложениям прислушивались мало, но свои представления о необходимости реалистичности и средствах ее достижения Иствуд реализовал в собственных картинах. Павильонные ночные сцены в его вестернах, как и в жизни, отнюдь не залиты светом, а передвижение стад коров и табунов лошадей сняты с использованием камер, помещенных как бы внутрь происходящего.

Поставленные Иствудом вестерны можно условно разделить на два направления. «Всадник высоких равнин» (1973) и «Всадник на коне бледном» (1985) — стилизованные картины с загадочным одиноким стрелком без прошлого номадического типа. Они строятся на архетипах и абстрактных образах. «Джоси Уэлз — человек вне закона» (1976) и «Непрощенный» (1992) — характерные вестерны, в которых действует персонаж, наделенный именем и биографией. На первый план в них выходит психология.

«Всадник высоких равнин» отражает эпоху демонтажа прообщественного героизма. Неслучайно сюжет перекликается с выбивающимся из классической парадигмы фильмом начала 1950-х «Ровно в полдень»³⁸. Иствуд объяснял замысел «Всадника» как попытку представить, что стало бы с шерифом Уиллом Кейном, если бы он был убит. Конфликт вернувшегося отомстить стрелка-призрака с обществом принимает соответствующую современным настроениям радикальную форму. Кейн разочаровывается в горожанах, Всадник же изначально

³⁸ Внесенный в «черные списки» эпохи маккартизма талантливый сценарист Карл Форман скорее всего со значением наделил своего героя знаковой фамилией «Кейн», сделав его, можно сказать, «великим гражданином», что без ненужного пафоса воплотили на экране актер Гэри Купер и режиссер Фред Циннеман.

не испытывает никаких иллюзий на их счет. К трусости обывателей из фильма «Ровно в полдень» добавляется лицемерие и алчность. Они заходят дальше простого лицемерия, начинают видеть в собственной выгоде средство прогресса и «рационализировать» убийство тех, кто пытается следовать закону. В финале фильма «Ровно в полдень» Кейн выбрасывает свой значок, символ представителя власти и защитника общества (как, кстати, и «грязный» Гарри Кэллехен). «Всадник высоких равнин» поступает радикальнее — заставив горожан оборонять город, он готов подставить их под пули. Все это указывает на довольно строгое различие между двумя фильмами, а также «классическим» и «неоклассическим» этапом вестерна в эпоху «социального беспокойства».

Вестерн «Джоси Уэлз — человек вне закона» Иствуд делает в период смены фаз. В том же 1976 году на экраны выходят беспощадная в своей социальной критике драма Мартина Скорсезе «Таксист» и жизнеутверждающая, реанимирующая американские ценности спортивная «современная сказка» Джона Эвилдсена о золушке мужского пола — боксере Рокки. Представляющий собой компендиум тем и ситуаций вестерна, фильм-одиссея «Джоси Уэлз» отражает эту двойственность, особенно характерную для времени перехода от «фазы беспокойства» к «фазе успокоенности». С одной стороны, он выражает разочарованный взгляд на действительность. Неслучайно главным действующим лицом фильма Иствуда становится партизан-южанин, то есть, представитель побежденных, который теряет семью, проходит через предательство, оказывается в положении преследуемого... С другой стороны, картина рассказывает не только о его злоключениях, но и о духовном возрождении. Казалось, очерстевший душой Джоси постепенно проходит путь прощения и примирения с миром через любовь и заботу о других.

К концу 1970-х годов был запущен процесс собирания, консолидации общественного организма, началась его «перезагрузка». С одной стороны, это центробежное движение являлось реакцией на предыдущий период, с другой — оно питалось объективной потребностью в стабилизации, «оздоровлении».

Американское общество взяло курс на укрепление социальных институтов и человеческих ценностей.

Поворот к «социальной успокоенности» отражается и поддерживается кино. Аудитория Голливуда расширяется с преимущественно студенческой (признак раскола общества 1960-х — начала 1970-х) до размеров всего общества. Голливудская продукция постепенно смещается в сторону эскапистского кино, в первую очередь, блокбастеров (самый яркий пример — «Звездные войны» (1977, реж. Д.Лукас)). С другой стороны, значительное место занимают драмы и мелодрамы о семейной жизни, где почти тотально преобладает хэппи-энд. Месседж, так сказать, разжевывается. Кинотексты опираются почти исключительно на фабулу, отличаются линейностью, внятностью. Непростые по языку тревожные картины (скажем, фильмы Боба Фосси) становятся штучными явлениями.

В первой половине 1980-х вестерн находится в глубоком кризисе, почти исчезает с экранов — в период с 1981 по 1984 годы производится всего четыре картины³⁹. Американские критики шутили — зачем нам вестерн, если в президентском кресле «ковбой» Рональд Рейган? Высказывались суждения о «смерти жанра», в лучшем случае, о его «летаргическом сне». Или, как ни парадоксально, его «инобытии». Режиссер Питер Богданович высказал любопытную мысль о том, что блокбастер Лукаса — вестерн, действие которого перенесено в космос: «Звездные войны» представляет собой вестерн, где вместо лошадей мы видим летающие космические аппараты. Думаю, чуть ли не все составляющие вестерна перешли в другие жанры. Просто мы не называем их вестернами»⁴⁰. Другими словами, хотя собственно «ковбойский фильм» взял

³⁹ Среди историков кино распространено, мягко говоря, спорное мнение, что приостановка производства вестернов обусловлена в основном экономической причиной — провалом в прокате почти четырехчасового фильма Майкла Чимино «Врата рая» (1980), «романтизированного вестерна с трагическим исходом» (Т.Н.Ветрова).

⁴⁰ Цит. по кн. Norman B. Talking Pictures: Story of Hollywood. — Hodder & Stoughton, 1987. — P.286.

паузу, его избранные атрибуты сохранились, перейдя в другие формы приключенческого жанра. Изменилось время и место действия — модернизированные и «футуризированные» ковбои пересели с лошадей в автомобили и комические корабли. Но сохранились конфликты, характер действия, типы действующих лиц. Выжил главный персонаж — отстаивающий справедливость, защищающий общество герой, причем в двух вариантах. Снимавшийся на рубеже 1970-х — 1980-х годов в самых кассовых приключенческих франшизах — «Звездные войны», «Индиана Джонс» (реж. С.Спилберг), футуристическом нуаре «Бегущий по лезвию бритвы» (реж. Р.Скотт) — актер Харрисон Форд предстал своего рода аналогом мягкого варианта ковбоя, олицетворяемого прежде Джеймсом Стюартом. Центральные фигуры жанра экшн 1980-х Арнольд Шварценеггер и Сильвестр Сталлоне продолжали «лепить», в несколько трансформированном виде, образы «настоящих мужчин» в духе Джона Уэйна, хотя и с меньшим градусом романтики⁴¹.

Вестерн в скорректированном, но относительно «первозданном» варианте начал просыпаться в 1985 году, который был отмечен двумя заметными проектами. Фильм «Сильверадо» (реж. Л.Кэздан) был снят в рамках поджанра «командного» вестерна, расцвет которого в 1960-е вестерновед У.Райт объяснял трансформацией экономики из индивидуально-предпринимательской в корпоративную. Фильм о группе стрелков, вершащих личную месть, а заодно очищающих земли фермеров от насильно вытесняющих их скотоводов, а город Сильверадо — от коррумпированного шерифа, характеризовался достаточно увлекательной содержательной частью и хэппи-эндом, что совершенно отвечало

⁴¹ Заметим мимоходом, что лучшие образцы экшна характеризуют 1980-е: «Чужой», «Чужие», «Бегущий по лезвию бритвы», «Терминатор», «Хищник», «Робот-полицейский», «Вспомнить все»... С самого начала 1990-х многие мастера жанра оставляют его — Ридли Скотт, Паул Верхувен, Джеймс Кэмерон, Джон Мактирнан. В полном соответствии с законом «эстетической эволюции» (К.Метц) рефлексивный, пародийный «Герой последнего боевика» Мактирнана совершенно сознательно — и, надо сказать, остроумно — «закрывает» жанр. Разумеется, жанр не умер, но заменить указанных режиссеров оказалось невозможно.

времени «социальной успокоенности». «Индикаторные» функции, созвездие актеров и солидный бюджет — всё это указывало на возвращения интереса к жанру со стороны продюсеров и, как отметил К.Э.Разлогов, «заложило основу возрождения вестерна»⁴².

Куда более значительным по сути стал менее затратный «Всадник на коне бледном». Фильм был признан авторитетными экспертами одним из самых заметных представителей жанра в 1980-е. Некоторые исследователи творчества Иствуда, в частности Д.Нейбур, считают «Всадника на коне бледном» фильмом, который — ни много ни мало — спас жанр. Это, пожалуй, преувеличение, но, как бы то ни было, картина продлила «неоклассический» этап вестерна и довольно ясно отразила некоторые существенные признаки и общий настрой эпохи. Как лаконично и верно формулирует киновед С.Макви, ее авторам удалось воспроизвести фундаментальные компоненты «классического» вестерна — «ясную традиционную мораль и чистую мифологию, которые до этого были вытеснены из жанра сверхжестокостью, цинизмом и иронией»⁴³.

1.4. «Всадник на коне бледном» (1985) как выразитель фазы наступающей «социальной успокоенности»

Как и положено кинематографисту, обретшему к тому времени статус признанного мастера вестерна, Иствуд подошел к проекту основательно. Сначала он выбрал и продумал тему, потом заказал сценарий Майклу Батлеру и Деннису Шрайаку, известных ему по сотрудничеству над полицейским фильмом «Сквозь строй» (1977). В качестве оператора режиссер пригласил Брюса Сёртиза, с которым работал на своих вестернах 1970-х.

⁴² Первый век кино: Популярная энциклопедия / Ред. Л. Хренникова. — М.: Локид, 1996. — С.142.

⁴³ McVeigh S. Subverting Shane: Ambiguities in Eastwood's Politics in *Fistful of Dollars*, *High Plains Drifter*, and *Pale Rider* // *Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives* / Ed. by Engel L. — University of Utah Press, 2014. — P.147.

Картина открывается планами типичного для «ковбойского фильма» ландшафта: в нижней части кадра простирается долина, выше — лесной массив, а в самом верху — горы. Когда на горизонте появляются всадники и начинает клубиться пыль, иконография жанра предстает, можно сказать, в классической форме, тем более, что к визуальной составляющей добавляется звуковая — слышится топот копыт, хрипение лошадей, крики... Зритель находит то, по чему соскучился за пять лет почти полного простоя жанра.

...Всадники мчат во весь опор, пришпоривая лошадей, как будто торопятся куда-то успеть. Параллельным монтажом заявлено другое пространство — скрытое в лесу, рассредоточенное вдоль берега мелкой горной реки поселение. Мужчины неспешно намывают золото, женщины хлопочут по хозяйству, совсем рядом пасутся коровы... Создается образ умиротворенной общинной жизни. Становится понятно, куда спешат всадники. Еще до их появления в лагере старателей режиссером закладывается тема противостояния мирной неспешности и угрожающей скорости, гармонии и дисгармонии.

Не произнося не слова, агрессоры совершают устрашающий налет. В довольно продолжительной сцене Иствуд-режиссер реализует свое давнее понимание того, как следует снимать суматоху. Он располагает камеры как бы внутри действия, прибегает к смене ракурсов, резким движениям камеры, расфокусировке... Как следствие, в кадрированном пространстве все мечется и мелькает, передавая испытываемое поселенцами ощущение опасности и страха. Манера съемки позволяет достичь эффекта присутствия, работает на создание атмосферы ужаса. Основная линия драматургии сцены строится на поисках девочкой собачки, возмущенной вторжением непрошенных гостей и защищающей в меру своих сил своих хозяев отчаянным лаем...

Таким образом, происходит двойная завязка. Заявлено противостояние общего характера — между старателями и, пока не причиняющими физического вреда, их врагами. Параллельно намечен частный конфликт, казалось бы, менее существенный, однако уже кровавый — напавшие убивают корову и собачку.

Личная драма ее хозяйки важна для развития истории.

Именно в сюжетной линии девочки завязка фильма обретает полную, завершенную форму. Хороня любимое существо и водружая рогатину вместо креста, маленькая Меган обращается к Богу. Воспроизводя Псалом 22, она вставляет в священный текст слова и от себя: «Господь пасет меня и ничтоже меня лишит. Но Он лишил. На месте, где зелень обильна, — там Он меня поселил, у воды спокойной воспитал меня, душу мою обратил. Но они убили мою собаку. Если и пойду посреди тени смертной, не утрашусь зла. Но я боюсь. Ибо Ты — со мною: жезл Твой и посох Твой меня утешили. Но нам нужно чудо. И милость Твоя будет следовать за мною во все дни жизни моей. Если Ты существуешь. И обитать мне в доме Господнем на долгие дни. Но сначала я хочу получить больше от этой жизни. Если ты нам не поможешь, мы все умрем. Пожалуйста, всего одно чудо. Прошу, всего одно. Аминь».

В ход молитвы внезапно врываются раскаты грома, вступает торжественно-напряженная музыка и звон колокола. Посредством наложения кадров просьба о чуде совмещается с появлением силуэта всадника на светло-серой в яблоках лошади. Он спускается с горы, как бы «свыше», явно отсылая к фрагменту о всадниках Апокалипсиса из Откровения Ионна Богослова. Масть соответствует окрасу четвертого коня из посылаемых Господом помощников, коня, называемого «бледным».

Пока всадник неуклонно и, вместе с тем, неспешно движется по своему вертикально-горизонтальному маршруту, самый смелый из золотоискателей, Хал Бэррет, в доме которого живут Меган и ее мать, отправляется в город за провиантом для восстановления разрушенного лагеря. Поездка опасна, ибо означает вероятную встречу с врагами. Так оно и происходит — купив необходимое у единственного в городе независимого торговца, он оказывается окруженным теми самыми налетчиками, людьми крупного золотодобытчика Ла Худа — местного земельного монополиста, который, по сути, владеет и городом. Бандиты избивают старателя, или, как они предпочитают выражаться,

«сковородника»⁴⁴, и собираются поджечь его повозку. Но в этот момент на выручку слабому неожиданно приходит загадочный всадник. В этой роли выступает Клинт Иствуд.

Его появление выглядит, можно сказать, «остраненным» — еще до применения людьми Ла Худа силы, он то возникает, то вдруг в следующем кадре исчезает словно призрак. Поведение незнакомца во время схватки также необычно — он не использует огнестрельное оружие. Сначала он окатывает поджигателя с уже зажженной спичкой водой, как бы предлагая нападающим остыть, а затем, после того, как сам становится объектом атаки, использует палку. Но не сразу: прежде чем ударить каждого из нападающих, Незнакомец виртуозно, словно он «не от мира сего», лишает их оружия, как бы демонстрируя, что может разобраться с ними без насилия. Однако все же приходится проучить их, раздав каждому по паре увесистых затрецин. Бросив взгляд на поверженных, он произносит: «Нет ничего лучше орешника». Тем самым, будто желает сказать, что Бог создал хорошие, полезные вещи.

Для вестернов Иствуда характерна ориентация на классические образцы жанра. Они служат отправной точкой для его собственного творчества. Так, «Вздерни их повыше» был вдохновлен выдающимся «социальным» вестерном — «Случай в Оксбоу» (1943, реж. У.Уэллман). «Всадник высоких равнин», как уже отмечено, отталкивался от вошедшего в анналы жанра фильма Циннемана.

Во «Всаднике на коне бледном» (к слову, переключка в названиях первых вестернов Иствуда намекает на своего рода дилогию) режиссер использует мотивы хрестоматийной картины «Шейн» (1953). Это выглядит как кивок в сторону традиционного вестерна, но — в то же время — и содержит определенный полемический заряд. Некоторые элементы сюжетно-фабульного развития фильма Джорджа Стивенса повторены. В частности, в обоих произведениях присутствует эпизод опасной поездки в город как логово врага одного из членов мирного

⁴⁴ Английское существительное *pan* означает «сковородка», глагол *to pan* — «промывать золотоносный песок».

сообщества. Но «Всадник» не является римейком «Шейна», хотя и в дальнейшем сюжетная канва подчас продолжает причудливо перекликаться с фильмом начала 1950-х. Любопытно родство и различие образов главных персонажей. Осмысливая жанр и его героя как экранный миф, Стивенс создает архетипический образ стрелка — человека без прошлого, как будто пришедшего из нереального пространства. Иствуд заимствует этот персонаж и доводит степень аллегории до крайней формы. Первый шаг в этом направлении был совершен уже в «долларовой трилогии». (Кстати, Леоне говорил, что в своих первых вестернах он отталкивался от «Шейна».) «Человек без прошлого» Шейн превращается у итальянского режиссера и в «Человека без имени». В фильмах Иствуда главный персонаж обретает выраженный мистический характер. В первом его «Всаднике» он подобен призраку, во втором — заявлен всадником Апокалипсиса.

При этом просматривается радикализация, заостренность аллегории. Герои Иствуда не столь однозначны как Шейн. Прозрачная ясность моральной схемы вестерна 1950-х осталась в прошлом. Но классическая парадигма борьбы Добра и Зла в «неоклассическом» вестерне сохраняется. Во «Всаднике на коне бледном» она фундирована христианской религией. Иствуд не скрывает библейскую основу. Напротив, стремится ее подчеркнуть. Приняв приглашение Бэррета остановиться на время у него в доме, Всадник появляется в лагере ровно в тот момент, когда Меган читает для себя и матери, Сары, соответствующие строки из Откровения о сошествии в мир всадников Апокалипсиса. Комната снята в присущей Иствуду манере работы в интерьерах — с малым освещением. Тем сильнее мистический эффект — в окутанном полумраком пространстве дома, на словах о четвертом всаднике «на коне бледном» и мрачно-торжественных нотах в проеме окна появляется фигура Незнакомца...

С этого момента прибывший начинает восприниматься не иначе как посланник небес. Однако неожиданно происходит нечто не совсем согласующееся с таким представлением. Когда в доме Бэррета, переодеваясь к обеду, он обнажает торс, на его спине отчетливо видны шрамы от шести пулевых

ранений. Похоже, «посланник небес» физически уязвим. Затем, в сцене трапезы он залпом выпивает стакан виски. «Нет ничего лучше виски, для аппетита». Орешник для битья, теперь виски для аппетита... В персонаже явно просматривается двуединая природа, присущая, кстати, ковбою-мстителю из «Всадника высоких равнин». Впрочем, тут же закрепляется и различие: гость спускается к трапезе в одеянии священника. С этого момента персонаж обретает имя — окружающие начинают называть его «Преподобный». Признаки ирреального присутствия были и в фильме 1973 года, но там они носили мистический характер — незнакомец предстал призраком убитого, который вернулся, чтобы отомстить убийцам шерифа и не пришедшим тому на помощь горожанам. Здесь он заявлен дланью Божьей и, возможно, преследует целью не месть, а нечто другое.

В свое время классик жанра Энтони Манн, сознательно ломая стереотип, перенес действие вестерна с открытых просторов традиционной локации — Долины Памятников, в гористую и лесистую местность. Иствуд также придает существенное значение ландшафту, заставляя его работать на месседж. Привлекая к съемкам «Всадника высоких равнин» опытного, работавшего с Манном в 1950-е художника-постановщика Хенри Бамстеда, он помещает действие в условный город Лаго. Дома были выстроены полностью, с интерьерами, но акцентированно упрощенно в архитектурном отношении и похожими друг на друга. Из чего следовало, что горожане создавали их без любви, не для того, чтобы осесть, а для временного пристанища и быстрого заработка. При этом, Иствуд настойчиво показывает красоту окружающей природы — зеленые холмы, озеро, плывущие над ним облака... Режиссер подчеркивает, что эгоистичные и нравственно пассивные жители Лаго не замечают этой красоты. Ландшафт играет большую роль и в «Джоси Уэлзе». Фильм начинается идиллической «пасторалью» на ферме; месть Джоси осуществляется в прериях; странствия начинающего обретать мир с самим собой Уэлза происходят на болотах, а затем — в засушливой пустыне; наконец, его любовь и примирение с обществом случаются в наполненной

гармонией условной «Райской долине».

Иствуд остается верен себе и во «Всаднике на коне бледном», поместив действие в три точки — лагерь, город и карьер. Он как будто собирает образы из предыдущих работ. Лагерь, расположенный в живописном ущелье, с неспешно текущей жизнью старателей в согласии с природой, напоминает «Райскую долину» из «Джоси Уэлза». Город столь же неуютен, холоден, как его «собрат» Лаго. Карьер — новая, необычная для вестерна локация. Там компания Ла Худа ведет работы по поиску и добыче золота. Для этого используются гидромониторы — устройства, служащие для создания движущейся с большой скоростью водяной струи с целью вымывания горных пород. Ускоряя процесс обнаружения драгоценного металла, они наносят непоправимый ущерб природе — уничтожаются деревья, затапливается пригодная для ведения фермерства почва... Очередной каньон превращен в месиво. Даже шум технических монстров, полностью заглушая звуки природы, как будто совершает насильственное вторжение в заданную изначально гармонию. Процесс золотодобычи характеризуется стремительными темпами. Предприятие Ла Худа в считанные месяцы сравняло с землей несколько живописных каньонов, словно разрушая творение Божье и искажая Его замысел о человеке. В рамках фильма карьер выступает «пространством ада», неким антиподом лагерю поселенцев — «пространству рая». За рамками повествования тема нанесения ущерба природе из стремления к наживе поднимает проблему защиты окружающей среды, которая на фазе «социальной успокоенности» в 1980-е обрела в США особое звучание.

Каньон остается единственным местом, куда Ла Худ еще не проник и который еще не уничтожил. Ему нужно это место, поэтому он и посылает своих людей пугать старателей, стремясь заставить их покинуть участок. По закону участки принадлежат старателям до того момента, пока они их не покинули. Зеленый каньон с его привычными к ручному труду, сознательно не использующими в работе динамит, мирными поселенцами выступает идиллическим островком существования в согласии с природой. Островком

жизни, окруженным «машиной смерти».

Посетив столицу штата, Ла Худ узнает, что некоторые из политиков лоббируют закон о запрете гидравлического бурения, считая такой способ добычи насилием над землей. Время не ждет, алчный делец торопится, челюсти вокруг зеленой зоны сжимаются. Некоторые старатели не выдерживают давления и оставляют свою землю, дух остальных подорван. Оказавшийся «чудесным образом» в этих местах Проповедник — по сути, единственная надежда горстки оставшихся. «Человекам это невозможно, Богу же все возможно» (Мф. 19, 16-26). В «Шейне» функция по объединению общины закреплена за одним из фермеров, а стрелок большей частью держится обособленно. В фильме Иствуда Проповедник сразу берет на себя роль лидера и вдохновителя. Впрочем, делает он это ненавязчиво, как бы с высоты мудрости и терпения, «духовно». Берясь за молот, чтобы разбивать горную породу, он ставит себя вровень с другими. Удивленным старателям он дает пояснение в духе протестантизма: «Дух ничего не значит без некоторой практики». Подав пример упорного труда, он объединяет их. Наблюдая за священником, мерно наносящим удары по камню, они начинают обретать веру в себя и связывать свое будущее с каньоном. Вскоре, в совершенном согласии с протестантским представлением о труде как добродетели и долге перед Богом, упорные старания вознаграждаются материально — Бэррет находит самородок.

Одним Проповедник дает веру, другим несет поучение. Когда сын Ла Худа посылает франкенштейнообразного громилу для того, чтобы заставить его уехать, святой отец «сильно, но аккуратно», словно поучающе, побивает его. («Похоже, здесь много работы для духовного лица, ибо много грешников».) Впрочем, одним становится меньше — громила, до которого своеобразным образом дотронулся Проповедник, встает на путь истинный.

Вернувшийся из деловой поездки опытный махинатор Ла Худ пытается действовать иначе. Он понимает, что нельзя действовать грубо, и тем самым «дать старателям мученика». Делец приглашает священника к себе. Сначала Ла

Худ произносит вступительную речь про незаменимость таких смелых натур как он. Именно он пришел в эти дикие земли первым и основал промышленность, создав рабочие места. Благодаря его предпринятию возник город. Подготовив таким образом почву, пионер фронта предлагает гостю сделку: сделать город приходом священника и построить для него новую церковь взамен на «умывание рук» — самоустранение из конфликта между дельцом и старателями. Священник как будто недвусмысленно намекает на богатые одежды и хорошие пожертвования. Не заподозрив ловушки, делец охотно гарантирует эти выгоды. Таким образом модель искушения из Евангелия завершена — предложены три соблазна. Однако спровоцировавший ситуацию священник тверд: «Ничего не выйдет. Не могу служить и Богу и маммоне». Запланированная подсказка с подвохом, отсылка к Писанию, безосновательно радостные ухмылки сотрудников компании Ла Худа, лукавый, со смешинкой взгляд Проповедника придают сцене ироничные обертоны, что позволяет избежать дидактической прямолинейности.

Эта сцена одна из ключевых, поворотных, как в сюжетном плане, так и в раскрытии образа главного героя. После неудачной попытки подкупа Ла Худ угрожает выгнать старателей силой, и в этот момент глаза Проповедника вспыхивают. Иствуд в целом исполняет роль сдержанно, без аффектации, что особенно оттеняет возникший огонь гнева в глазах его персонажа.

Характерная для Иствуда-актера немногословность, сдержанность манеры поведения перед камерой с выплесками в кульминационные моменты действия уходят корнями в систему Михаила Чехова, основы которой американский актер освоил и всегда считался ее приверженцем⁴⁵. «Не употребляйте лишних, ненужных слов. Излишние слова часто вводят в заблуждение, создавая иллюзию действия, в то время как на самом деле они парализуют действие, подменяя его своим рассудочным, смысловым содержанием», — писал выдающийся русский

⁴⁵ В одном относительно позднем интервью Иствуд сказал следующее: «Актерской игре нужно учиться самостоятельно, но Михаил Чехов дает очень эффективный, необходимый инструментарий. Я с самого начала прибегаю к чеховской технике и продолжаю делать это до сих пор».

актер и теоретик в книге «О технике актера»⁴⁶. Чехов уделял огромное внимание жесту, который, по его мнению, является не следствием воли (желания) актера (персонажа), а ее причиной, фактором формирования. В кино самый выразительный жест — взгляд. «Ястребиный» взгляд всегда был козырем Иствуда и центральным элементом его образа в вестернах. Во «Всаднике» одним выразительным взглядом-жестом ему удается передать внутреннее состояние персонажа. С этого момента кардинальным образом меняется его поведение. Словно подтверждая иную тактику действий, Проповедник становится стрелком, который активно выступает на стороне «униженных и оскорбленных». Смена облика выступает индикатором изменения поведения.

В этой же сцене обозначается традиционный для вестерна конфликт между честными людьми и коррумпированной местной властью. Ла Худ грозит нанять печально известного шерифа Стокберна, «который защищает тот закон, за который платят» и является, по сути, наемным убийцей. (Кстати, мотив коррумпированности стражей порядка и необоснованного превышения ими властных полномочий проходят по всему творчеству Иствуда — «Сила магнума», «Сквозь строй», «Бронко Билли», «Непрощенный».) Проповедник знает, кто такой Стокберн. Иствуд вновь использует опробованный ранее во «Всаднике высоких равнин» ход — его персонаж одновременно реален (родственник убитого маршала Кейна и давний враг Стокберна) и сверхреален (призрак и всадник Апокалипсиса, соответственно). Намек на двойственность получает подкрепление в сюжетной линии со Стокберном, который «знал одного человека, похожего на этого Проповедника, но его уже нет в живых». Это наводит зрителя на определенные догадки относительно ранений священника. Таким образом содержится намек на еще один библейский мотив — мотив воскрешения.

Режиссер старается избежать не только полной ясности относительно природы главного персонажа и однозначного осуждения Ла Худа, который писан

⁴⁶ Станиславский К.С. Работа актера над самим собой / К.С.Станиславский / О технике актера / М.А. Чехов; Предисл. О.А.Радищевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — С.391.

не одной черной краской (в приводимых во время разговора с Проповедником аргументах есть своя правда). Старатели, в свою очередь, предстают отнюдь не покорными овечками. Они принимают решение остаться. Высказанные мнения поначалу не демонстрируют единства — одни надеются на помощь священника, другие просто не хотят отказываться от разработки жилы, сулящей большую выгоду. Существенным фактором в принятии решения оказывается мысль о том, что надо остаться ради «того, чтобы осесть и построить семью», ведь в конечном счете они здесь «не для того, чтобы разбогатеть, а пустить корни».

Получается, что фильм призывает к восстановлению основополагающих социальных институтов — религии и семьи. Главным протагонистом фильма выступает священнослужитель. Он последователен в своей миссии сеятеля слова Божьего: не поддается искушениям Ла Худа, постоянно поучает поселенцев личным примером, пробуждает в них веру в себя и справедливость. Идеал создания семьи воплощен в лице старателей, их жизненной позиции, выступая в роли объединяющего фактора.

Иствуда принято считать консерватором, да он никогда и не скрывал, что всегда голосовал за республиканскую партию и оказался одним из немногих в голливудском цехе, кто — пусть осторожно — поддерживал кандидата в президенты Дональда Трампа. Выступающий против «перегибов» в области либерализации гражданских прав, фильм «Грязный Гарри» (1971) до сих пор является одним из немногих ясно сформулированных, принципиальных консервативных высказываний в истории кино. На протяжении своего творчества Иствуд участвовал в проектах, с уважением и симпатией рисующих образы священнослужителей — «Грязный Гарри», «Джо Кидд», «Бронко Билли»... А вот семейные ценности у некоторых его персонажей не всегда были на высоте. Еще в первом американском вестерне «Вздерни их повыше» (1968) стрелок заводит ни к чему не обязывающий роман с женщиной, а, скажем, в комедийном вестерне-мюзикле «Покрась свой вагон» (1969) его герой и персонаж, созданный актером Ли Марвином и вовсе женаты на одной женщине и вполне уживаются втроем.

С конца 1970-х провозглашенный поколением хиппи идеал свободной любви стал претерпевать серьезный откат, но полного возвращения к пуританским ценностям (кстати, и в религиозном плане) не произошло. С супружескими скрепами в фильме «Всадник на коне бледном» не так все просто. Контурно намечен «треугольник»: Бэррет-Сара-Проповедник. Бэррет любит Сару, но уже несколько лет не решается сделать предложение. Зная жизнь лучше, чем простые смертные, священник понимает, что ее жизнь уходит. Проведя ночь с Сарой, он делает ее счастливой. Другое объяснение носит контекстуальный характер, вытекая из наследия так называемой «сексуальной революции» и конкретно творчества Иствуда. В фильме «Обманутый» (1971) он играет раненого солдата армии Севера, обретающего приют в расположенной на территории противника закрытой школе для юных девушек. Предосудительного не происходит, но возникает «чудо плодородия» — куры начинают нестись. В лагере старателей мало детей и, возможно, тема плодородия здесь получает продолжение. В свете библейского мотива соитие Проповедника с Сарой, разумеется не попавшее в объектив камеры, выглядит символичным, отсылает к заповеди «плодитесь и размножайтесь». Любовники на час знают, что Проповедник уедет, а Сара будет жить (в браке!) с Бэрретом в мире и согласии, а, возможно, и в счастье. Тем более что священник словно благословляет их, прося Бэррета позаботиться об этой женщине.

Он уезжает до появления Стокберна, словно предоставляя старателям свободу выбора и действий. Уезжает, сыграв в их судьбах важную роль. Отказавшись на время от сутаны священника и взяв в руки оружие стрелка, он словно сочетает модусы ангела помощи и ангела смерти — «всадника на коне бледном». Его помощь обращена к обычным людям, которые не без греха, гнев его падает на грешников неисправимых — Стокберна и его «воинство», которое, кстати, облачено, как и тевтонские рыцари в эйзенштейновском «Александре Невском» (смысловой контрапункт) в подчеркнуто светлое. Опираясь религиозными архетипами, Иствуд аккуратно обращается с ними, стараясь уйти

от шаблонности. Впрочем, дабы не сбить ориентиры, он соблюдает границу дозволенной свободы отклонения от символических «нормативов» — наемные убийцы возникают, двигаясь снизу вверх, словно из преисподней. (Заметим в скобках, что они — опять же как тевтонцы у Эйзенштейна — соблюдают строгую геометрию.)

При помощи Бэррета, Проповедник — теперь уже стрелок — уничтожает динамитными шашками гидромониторы и лагерь Ла Худа, словно отвечая налетом на налет. Со Стокберном и его темной светлой свитой он должен разобраться лично, с глазу на глаз.

Как положено всаднику Апокалипсиса, Проповедник берет инициативу в свои руки, появляясь в городе на «коне бледном» под мрачно-торжественную музыку и слова «Господи Иисусе». Он разбирается с продавшими душу дьяволу наемниками в духе заповеди «глаз за глаз и зуб за зуб», оставляя шесть пулевых отверстий в теле Стокберна, которые составляют своего рода узор, аналогичный тому, что на его собственном теле.

Единственная реплика, которую произносит Проповедник в финале связана с «долгим путем». Она обращена к Бэррету. Под этими словами подразумевается путь, который пришлось проделать и еще предстоит старателю. В глобальном контексте жанра под «долгим путем» может иметься в виду время, которое понадобится Америке для построения общества свободных, мирных, семейных предпринимателей. Бог создал человека и Землю со всем необходимым. Проповедник — будь он посланником Божьим или рыцарем Дикого Запада — внес вклад в создание нового мира. Финальный кадр представляет собой наезд на горы, куда направляется всадник...

Н.А.Цыркун усматривает в следующей картине Иствуда, «Непрощенный», мотивы ницшеанской метафизики. Эту оптику можно попробовать спроецировать и на «Всадника»: автор обращает взор зрителя не на Небо, а на горы, место обитания отшельника Заратустры и точку его нисхождения к людям. Тем более, что Иствуд настойчиво встраивает в контекст фильма размышления о

двойственной природе Проповедника-стрелка.

Главный персонаж в определенной степени может ассоциироваться с пророком Заратустрой — он спускается к людям, на которых смотрит несколько свысока и поучает их. При несомненном присутствии этих ницшеанских мотивов, в контексте фильма отношение Незнакомца к старателям является чуть снисходительным, но никак не свысока, а месть его предстает не столько личным актом, сколько необходимыми мерами по защите общины. В «Заратустре» Ницше выступает против мещанских ценностей, у Иствуда старатели — может, и не «благородные герои», но отнюдь не презренные «сковородники». В финале режиссер направляет камеру на гору, поскольку взгляд на небо выглядел бы слишком претенциозным.

«Всадник на коне бледном» воспроизводит в общем традиционную для вестерна схему — схватку Добра и Зла. Страдающие от несправедливости люди и пришедший им на помощь Незнакомец представляют силы Добра, а агрессивные, прибегающие к насилию над поселенцами и природой люди Ла Худа и Стокберна являются Злом. Как уже было отмечено, конфликт четко закрепляется пространственно. Неслучайно Иствуд без симпатии показывает город, который символизирует крупный капитал, главную угрозу идеалистическому, утопическому представлению о джефферсоновской аграрной демократии. При всей очевидности, предложенная оппозиция требует расшифровки.

Исследователь творчества режиссера Д.Кремеан предлагает рассматривать сыгранных Иствудом стрелков в собственных постановках и в вестернах Леоне как анархистов. Он выделяет три типа outlaw на Диком Западе — нигилистов, то есть бессовестных, стремящихся к власти, алчных, разрушительных (например, антагонисты «долларовой трилогии» в исполнении Джана Марии Волонте); Робин Гудов, действующих по принципу «забери у богатого и отдай бедному» (в определенной степени Джесси Джеймс); наконец, стрелков, оказывающих помощь слабым. Персонажей Иствуда киновед относит к последнему типу.

Исходным посылом его рассуждений служит несогласие с тем, что их часто

определяют как нигилистов. Пожалуй, Кремеан прав. Outlaw-нигилисты могут, разумеется, действовать под вымышленными именами, но обычно они не скрывают их и даже гордятся ими — ведь их изображения на объявлениях с наградой за поимку является свидетельством известности, «славы». Их боятся, и они используют этот страх как оружие. Напротив, персонажи Иствуда приходят словно ниоткуда и, как правило, не имеют имени. В отличие от нигилиста, анархист человек с принципами: как экономическими — он сражается с крупным капиталом, так и политическими — не признает исполнительную власть, считая ее репрессивным институтом. Как и положено анархисту, Проповедник некоторым образом революционер, ибо меняет положение вещей и консолидирует людей. Сообщество старателей в определенном смысле отвечает идеалу анархии, которое М.А.Бакунин определял как «свободную организацию всех единиц или частей, составляющих общины, и их вольную федерацию между собою, снизу вверх, не по приказанию какого бы то начальства, даже избранного, и не по указаниям какой-либо ученой теории, а вследствие совсем естественного развития всякого рода потребностей, проявляемых самой жизнью»⁴⁷. Неслучайно в финале Проповедник уезжает, ибо оставшись, он неизбежно был бы обречен на руководство. Стоит подчеркнуть, что Проповедник выступает не представителем церкви, а посланником Бога.

Термин «анархизм» представляется удачным и по отношению к другому часто встречающемуся понятию — «индивидуализм». Можно сказать, что анархист — индивидуалист, который склонен к решительным действиям и крайним мерам. Кроме того, он совершает их не ради себя, а на благо общества.

Вместе с тем, концепция Кремеана уязвима. Анархистские учения в большинстве своем отрицают частную собственность. Проповедник, напротив, отстаивает право старателей на владение землей. Поэтому Иствуда вернее назвать либертарианцем, тем более, что он сам так определял себя: «По мироощущению я ближе всего к либертарианству. Я полагаю, что людям должно быть позволено

⁴⁷ Бакунин М.А. Философия. Социология. Политика. — М.: Правда, 1989. — С.503-504.

жить спокойно, им должна быть предоставлена свобода»⁴⁸. Имеется в виду экономическая свобода, которую вдохновитель многих положений американской конституции Джон Локк определял как право на «участок земли, имеющий такие размеры, что один человек может вспахать, засеять, удобрить, возделывать его и потребить его продукт»⁴⁹. Проповедник обеспечивает защиту и дает начало сообществу частных предпринимателей с равными возможностями и плодами по труду.

Вера Иствуда в успех такого идеала находится в зависимости от исторической фазы. В период «социального беспокойства» и разочарования он наказывает жителей города за алчность («Всадник высоких равнин»). На фазе «социальной успокоенности», когда скепсис смягчается, он создает общину поселенцев («Джоси Уэлз — человек вне закона») и защищает ее («Всадник на коне бледном»). В «Непрощенном» он вновь — хотя не так однозначно, как в своем первом вестерне — строг к обществу.

1.5. «Непрощенный» — знаковый «неоклассический» вестерн

Прежде чем обратиться к анализу последнего, в определенном смысле итогового, вестерна Клинта Иствуда, стоит вкратце сказать о том, что происходило в рамках жанра за семь лет, которые разделяют «Всадника на коне бледном» и «Непрощенного».

Дорогостоящий «Сильверадо» окупился в прокате, а «Всадник» и вовсе имел успех — не только у критиков, но и у массового зрителя (41,5 млн. долларов при затратах в менее чем 7 млн.). Кассовые сборы продемонстрировали пробуждение зрительского интереса к вестерну и поменяли мнение владельцев кинокомпаний и продюсеров в отношении его коммерческого потенциала,

⁴⁸ Cremean D. A Fistful of Anarchy: Clint Eastwood's Characters in Sergio Leone's Dollars Trilogy and in His Four "Own" Westerns // Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives / Ed. by Engel L. — University of Utah Press, 2014. — P.66.

⁴⁹ Локк Д. Сочинения в 3-х тт. Т.3. — М: Мысль, 1988. — С.278.

подготовив почву для возвращения жанра на экран.

Впрочем, для того, чтобы вновь возродиться, вестерну понадобилось некоторое время. Следующий известный проект состоялся лишь спустя три года. «Командный» вестерн «Молодые стрелки» (1988, реж. К.Кейн) запустил на «звездную орбиту» сразу же обретших известность молодых актеров, прежде всего Э. Эстевеза и К. Сазерленда. Популярность фильма обеспечила ему продолжение — «Молодые стрелки - 2» (1990). При этом, художественный уровень дилогии оставлял желать лучшего. То же самое можно сказать о шестичасовом телесериале «Одинокий голубь» (1989, реж. С.Уинсер) — звездный актерский состав, относительно высокий рейтинг и посредственное мастерство создателей.

Престиж жанру как произведению искусства вернул отмеченный эпическим размахом вестерн Кевина Костнера «Танцующий с волками» (1990). Фильм следовал в русле темы исторической вины белого человека перед индейцами, начатой еще в 1910-е годы фильмами Томаса Инса, продолженной на рубеже 1950-х ревизионистскими картинами «Сломанная стрела» (реж. Д.Дэйвз), «Апач» (1954, реж. Роберт Олдрич) и заостренной Артуром Пенном в «Маленьком большом человеке». Идеализируя жизнь племени, вместо старого мифа о геройском освоении новых земель трудолюбивыми поселенцами Костнер предложил другой — о нравственном потенциале «естественного» образа жизни индейцев. Включив в свою орбиту драматические события, авторы преследовали основной задачей добиться исторической аутентичности. Фильм в целом следовал в «созерцательном» русле, по сути являлся «ностальгическим» вестерном (А.Келлер), что соответствовало фазе «социальной успокоенности».

Обладая несомненными художественными достоинствами, «Танцующий с волками» получил положительные отзывы экспертов. Более того, картина получила «Оскара», что указывало не просто на внимание профессионального кинематографического сообщества к жанру, но и на признание его жизнеспособности. Стало очевидным, что вестерну снова было что сказать.

«Танцующий с волками» занял достойное место в истории кино США, но главное слово в жанре предстояло в начале 1990-х сказать Клинту Иствуду.

Сценарий фильма «Непрощенный», к слову также удостоенный «Оскара», был написан Дэвидом Уэббом Пиплзом в 1976 году. Любопытно, что в том же году вышел вестерн Дональда Сигела «Стрелок». Образ главного персонажа, тема, сюжетная фабула фильма Сигела во многом повторяли классический одноименный вестерн Генри Кинга «Стрелок» четвертьвековой давности. По художественным достоинствам и эмоциональной силе воздействия картины соизмеримы. Есть, правда, один ностальгический момент: в более позднем «Стрелке» прощался с жанром и своим, созданным во многих вариациях, но единым по сути, образом выдающийся исполнитель ролей героев классического вестерна Джон Уэйн.

Картина оказалась почти столь же знаковой, как фордовская «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962). Своей постановкой начала 1960-х Форд, как уже было сказано, завершил «классический» период вестерна, который в целом почти безоговорочно прославлял освоение Дикого Запада. Режиссер не отказывается от завоеваний цивилизации. Но в фильме отсутствует агрессивная устремленность, пафос во что бы то ни стало двинуть фронт дальше на Запад, подчинить своим нуждам дикую природу, что было присуще вестерну 1940-х с его коллективным энтузиазмом (фаза «социального беспокойства») и 1950-х, когда так называемый «сверхвестерн» обратился к психологии человека (фаза «частного интереса»). Форд отказывается от характерного, можно сказать, «фирменного» показа красот прерий и гор, а сосредотачивает действие почти исключительно в городе, который, однако, далеко не столь прекрасен. Сигел идет дальше и замыкает действие в пространстве дома, где умирает от рака последний легендарный стрелок фронта. Бывший моложе Форда на тринадцать лет, Уэйн тоже, как и выдающийся режиссер, должен был сказать последнее слово, совершить последний подвиг. После Форда и Уэйна жанр не мог остаться прежним. Причем дело не только, да и не столько, в именах его ярчайших творцов,

но и новых временах.

Сценарий Пиплза курсировал по студиям несколько лет; в частности, в начале 1980-х его постановкой интересовался Фрэнсис Форд Коппола. В итоге права на него приобрел Иствуд, но отложил на время в сторону, считая, что еще не достиг возраста, подходящего для роли, а сыграть уже немолодого стрелка Уильяма Манни он хотел сам. Получается, что если Форд не мог ждать, когда будет готов попрощаться с жанром Уэйн, то, совмещающий функции режиссера и актера, Иствуд не зависел ни от кого, лишь от естественного хода времени.

На сегодняшний день «Непрощенный» является последним вестерном Иствуда. Таковым, видимо, и останется, тем более, что тот неоднократно об этом заявлял публично. С этой установкой он и подошел к реализации проекта. Таким образом, «Непрощенный» находится в некой параллели с «прощальными» фильмами Форда и Уэйна. Тем более, что в истории жанра они все стали знаковыми. «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» — веха, знаменующая конец «классического» вестерна. «Стрелок» — своего рода его запоздалая эпитафия. «Непрощенный» — яркая точка «неоклассического» этапа. В плане эволюции жанра и в отношении поколенческой преемственности существуют определенные переклички, можно сказать, диалог между этими фильмами, о чем будет кратко сказано в рамках анализа картины Иствуда.

Действие фильма начинается в 1880 году в городке Биг Виски на Диком Западе. Как и в предыдущих вестернах Иствуда, место носит условный характер, его нет на карте. Биг Виски представляет собой некий среднестатистический образ любого городка на фронтире того времени, отмеченный почтой, телеграфом и даже железнодорожной станцией, то есть внешними признаками цивилизации. Что до «цивилизации внутренней», на уровне человеческих отношений, дело обстоит куда хуже.

...Ночь, льет проливной дождь. Почти крошечная тьма едва позволяет различить силуэты строений. Внимание привлекают струящиеся по улице потоки воды и непролазная грязь. В этом прозаическом реализме есть что-то

настораживающее. К шуму дождя присоединяется скрип кровати — в доме терпимости молодой ковбой получает сексуальные услуги. Взгляд женщины спокоен и отстраненно устремлен в потолок, она лежит словно кукла. В комнате царит полутьма. К неприятному впечатлению от любви за деньги, которое исключает высокие чувства, добавляется ощущение душноты, почти клаустрофобии.

Звучат крики. Ковбой срывается на зов своего старшего приятеля, который в соседней комнате избивает проститутку. Оказывается, та отпустила неосторожное замечание, унижающее его мужское достоинство. Оскорбленный скотовод просит своего напарника поддержать девушку, вытаскивает нож и уродует ей лицо. Владелец борделя и салуна Скинни берет преступников на прицел и вызывает представителя закона. После выслушивания аргументов Скинни и «мамы» всех девушек, решительной Элис шериф Маленький Билл Дэггет принимает решение, согласно которому скотоводы обязуются возместить ущерб — нет, не пострадавшей, а заведению в лице поставщика «живого товара» в размере шести лошадей.

В сцене импровизированного «суда» сталкиваются три точки зрения, за которыми стоят конфликтующие моральные позиции и правовые стратегии.

Худой и хваткий, как диккенсовский Скрудж, сутенер (англ. *skinny* означает «тощий») отстаивает свои экономические интересы. Он ссылается на юридически оформленный договор с пострадавшей проституткой Делайлой. Согласно контракту, та обязана работать в его борделе за еду и кров. Но с порезанным лицом девушка больше не имеет какой-либо рыночной стоимости. Как предприниматель, Скинни несет убытки. «Представьте, что я порезал бы их лошадей», — приводит он неотразимо логичное в его понятиях сравнение. Таким образом, он исходит из закона, ведь контракт подписан Делайлой несомненно добровольно, и его интерес строго экономический. Схема «лошади за девушку» — та меновая справедливость, которая устраивает «короля похоти», как его шутливо называет шериф, проводя аналогию с «железнодорожными королями» и

«королями финансов».

Шерифа Дэггета не сильно волнует, сколько денег теряет сутенер, и скольких лошадей стоит Делайла. Все, что его заботит, — сохранение установленного им в городе порядка. На это направлена вся стратегия его пребывания на посту. В частности, он считает, что дом терпимости канализирует мужскую агрессию и потому полезен. Утилитарной цели блага для горожан служат его законодательные инициативы — например, запрет ношения оружия в Биг Виски и существенное расширение штата своих помощников. На всеобщую пользу, как он искренне считает, направлены и все его решения по отдельным инцидентам, в частности случившемуся этой ночью. Он — классический утилитарист, который, сам того не ведая, искаженно воплощает идеи британских мыслителей И.Бентама и Д.Милля на практике. Подобно легендарному мировому судье времен фронта Роя Бину (во всяком случае в экранном варианте)⁵⁰, он использует закон в тех случаях и в той мере, в какой тот согласуется с его «философией». В большинстве случаев закон для него не буква, а нечто вроде правил, которые служат всего лишь рекомендациями для действий. Он понимает, что скотоводы нужны обществу. Зачем их судить, если проблему можно решить мирно? Маленький Билл не хочет неизбежно связанной с судебным процессом суеты, непредсказуемости и понимает, что лошади успокоят Скинни. А на шлюх, по его мнению, достаточно прикрикнуть и указать им на «свое место». Он не способен посмотреть на проблему с позиции слабых. Все, что шериф ни делает, он записывает себе в заслугу. Актер Джин Хэкман весьма любопытен в роли внешне предстающего противоположностью тощему и нервному Скинни

⁵⁰ Рой Бин — любопытная легендарная фигура, нашедшая отражение на экране в таких заметных фильмах как «Человек с Запада» Уильяма Уайлера (1940), «Жизнь и времена судьи Роя Бина» Джона Хьюстона (1972). В сложившейся мифологии он предстает полусумасшедшим судьей, который занимается самосудом и приговаривает всех подряд к смертной казни. Согласно историческим исследованиям, в реальности Бин приговорил к повешению не «кучу народа», а всего двух человек, один из которых бежал. Получается, что народное сознание склонно не только романтизировать и героизировать, но и демонизировать.

улыбающегося, пышущего здоровьем, самодовольного, гордого собой и своим положением стража порядка.

Элис видит, что проститутки ничего не получают от сделки. Для них вопрос выходит за рамки меновой справедливости. Она никогда не конфликтовала с Маленьким Биллом, но его вердикт является нарушением естественного права Делайлы на неприкосновенность. «Мы не можем им позволить клеймить нас как своих лошадей», — восклицает «мама» Элис. Принятое решение лишает представительниц древнейшей профессии возможности отстаивать свои интересы в законном порядке. Впрочем, находясь в моральных координатах Дикого Запада, женщины и не помышляют о судебном процессе. Элис требует самосуда — вздернуть ковбоев или хотя бы высесть. Женщины алчут мести, того, что древние греки называли «воздающей справедливостью». Осознав, что их мнение игнорируется, они собирают отложенные втайне от Скинни деньги и назначают награду за головы преступников. Желая заработать профессиональные убийцы направляются в Биг Виски. Такова завязка истории.

В это время, где-то на фронтире, живет фермер Уильям Манни. Он и его дом появляются силуэтно на фоне заходящего солнца. В долгом статичном кадре под тихую, печальную музыку проходят титры, которые сообщают, что в прошлом он был «грабителем и убийцей», но однажды женился на порядочной, глубоко верующей женщине и стал законопослушным. Сюжет о «перевоспитании outlaw» в свое время часто эксплуатировался в вестерне. Он был нащупан первой звездой «ковбойских фильмов» Брончо Билли Андерсоном, а чуть позже развит суперзвездой жанра Уильямом Хартом — сначала в короткометражных лентах (например, в поставленной им самим картине «Рыцарь тропы», 1915), а затем и в полнометражных. Так, в фильме «Окраины ада» (1916, реж. Ч.Свикард) в персонаже Харта под влиянием любовных чувств просыпается человек. Однако, если в классическом Голливуде обращение героя в веру и прозрение через любовь выступало самодостаточным, законченным сюжетом, Иствуда интересует, что могло случиться, если бы на этом история не заканчивалась. Титры сообщают,

что три года назад жена Манни умерла от оспы, и теперь ему приходится одному растить двух детей, поддерживая дышащее на ладан хозяйство. Выступивший в этой роли Иствуд выглядит еще выше, сухощавее и загадочнее, чем в более ранних вестернах. Его трудно представить в качестве успешного фермера. Впрочем, Манни им так и не смог стать — мы видим, как он в сильный ветер, неуклюже пытаясь отделить заболевших свиней от здоровых, падает лицом в грязь...

Эту картину тяжелых фермерских будней наблюдает незнакомый молодой человек, который представляется Скофилдом Кидом, профессиональным стрелком. Он узнал про назначенную проститутками из Биг Виски награду и ищет себе надежного опытного напарника, вроде Манни, с которым ему будет проще найти и убить двух негодяев. Напрягая фантазию, Кид рассказывает о вопиющем случае с «леди», которой «исполосовали лицо, выкололи глаза, отрезали уши и даже груди». Сцена их разговора в фермерском доме решена в полутьме. Лица персонажей нередко снимаются против света. Иствуд и оператор Джек Грин и в дальнейшем нередко следуют этому приему, что придает повествованию жизнеподобие и в то же время загадочность, во всяком случае — необычность. Художники получили от режиссера установку придать декорациям, предметам и одежде по возможности приглушенные тона. Музыка используется ненавязчиво, минимально — только на нечастых кадрах передвижения всадников по прериям и в эпилоге. Все подчинено задаче достичь максимального реализма.

Манни нуждается в деньгах. Кроме того, на него производят впечатление подробности ужасного надругательства над женщиной. Но поначалу отец семейства отказывается от предложения. На случай, если Уилл передумает, Кид называет ему свой маршрут и уезжает. Бывший стрелок возвращается в загон для свиней, но обратив взгляд на удаляющегося к линии горизонта всадника, застывает. В нем просыпается тоска по «лихим временам», желание тряхнуть стариной. Непонятно, становится ли этот внутренний, почти бессознательный мотив всего лишь дополнительным или главным, но он заставляет Манни

пересмотреть свое решение. Фермер берет кольт, потом ружье и пробует стрелять по жестяной банке. Несмотря на сомнительные успехи, он седлает серую в яблоках лошадь, которая наотрез отказывается его слушать, и дав инструкции детям на случай, если он задержится надолго, отправляется в путь.

Сначала Манни посещает своего бывшего напарника по былым временам, тоже осевшего на ферме, и предлагает тому присоединиться к предприятию. Нед Логан не бедствует. Не то, чтобы он стал успешным фермером, но в его местах прекрасная охота, которая всегда выручает. Более того, чернокожий стрелок (что, кстати, необычно для «классического» вестерна) вполне удовлетворен своей семейной жизнью с женой индианкой. Но из сочувствия порезанной леди и в силу чувства ностальгии по прошлому соглашается. Он седлает лошадь, и старые друзья едут догонять Кида.

Исходная ситуация напоминает «Стрелка» в постановке Дона Сигела. В обоих случаях легенды Дальнего Запада хотят повесить ружье на стену, но принимают решение воспользоваться им еще раз. По сути, подобным образом поступает и остепенившийся фордовский Донифон из фильма «Человек, который застрелил Либерти Вэланса». Он оседает на ферме и пытается создать семью, но оказывается востребован не как фермер, а как стрелок, способный расправиться со злым бандитом. Но Форда мало интересовали стрелки, тем более outlaw, стрелки вне закона. Добро и цивилизацию у него отстаивали шерифы, кавалеристы, иногда отставные офицеры. Ключевой персонаж фильма 1962 года Донифон — стрелок с прошлым странствующего «рыцаря», причем его благородные нравственные принципы не подлежат сомнению. Его психологию Форд не исследует подробно, занимаясь размышлениями «масштабного характера». Пожалуй, первым серьезное погружение во внутренний мир стрелка совершает другой классик жанра Энтони Манн в так называемый период «сверхвестерна». В его фильме «Человек с Запада» (1958) главным персонажем становится стрелок-outlaw, бывший преступник, который, однако, с первых кадров предстает типичным для жанра защищающим женщину джентльменом

(что касается «ошибок юности», то они объясняются дурным влиянием старших). Образ Манни несколько иной — Иствуд-режиссер предпринимает попытку показать психологию outlaw, который когда-то вовсе не под влиянием дурной компании, не по роковому стечению обстоятельств, а сознательно выбрал образ жизни вне закона, а потом «исправился». Отличается он и возрастом, который дает ему возможность осмысливать прожитую жизнь.

Манни признается, что когда-то был «чокнутым отморожком», который не просыхал и стрелял во все, что движется. Примерно таким Х.Л.Борхес описывает превращенного в человека-легенду бандита Билли Кида: «Бросая дерзкий вызов сну, он лихо гулял в разудалой компании по четверо суток. Когда же оргия ему наскучивала, он оплачивал счета пулями. Пока его палец лежал на курке, он был самым зловещим (и, может, самым ничтожным и одиноким) ковбоем в том приграничном краю»⁵¹. Билли Кид был известен и под другим псевдонимом — Уильям Бонни. Похоже, авторы закладывали эту параллель между стрелками — имя одинаковое, а фамилии «Бонни» и «Манни» созвучны.

Но в отличие от убитого шерифом в возрасте двадцати одного года Уильяма Бонни, Уильям Манни раскаялся и теперь не имеет ничего общего с собой прежним — в домах терпимости не бывает, виски не пьет, грубо не выражается, а главное, давно не убивает людей. Вечером у костра, боясь ночных кошмаров о пошлом, Манни пытается убедить себя, что он теперь «как все люди», ничем от них не отличается. На протяжении всего повествования он будет часто повторять, что стал другим. Старый приятель Нед нужен ему, чтобы подтвердить факт собственного духовного прозрения. Как и положено другу, тот не спорит. Тем более, что и Логан уже не тот — в первую же ночь под открытым небом он тоскует по жене и крыше над головой. «Конечно, ты изменился», — одобрительно говорит он другу. И в духе ковбойского юмора с улыбкой аргументирует: «Уже десять лет не стрелял в человека и на лошадь забраться не можешь».

⁵¹ Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т 1. / Пер. с исп.: Состав., предисл., коммент. Б.Дубина — Рига: Полярис, 1994. — С.140.

Преодолевая непогоду и прочие неудобства путешествия в седле, приятели нагоняют Кида. Однако при их приближении юный деловой партнер неожиданно начинает палить из всех стволов. Манни падает с лошади и получает ушиб. На счастье «стариков» Кид страдает сильной близорукостью. Парень продолжает настаивать, что «убил пять человек, не считая мексиканца» (согласно историческим свидетельствам, этой формулировкой любил бравировать Уильям Бонни), но звучит это, мягко говоря, неубедительно. Как бы то ни было, стрелки объединяются и продолжают путь на Запад (в определенном смысле в вестернах все дороги ведут на Запад). После объединения этих трех действующих лиц «Непрощенный» обретает очертания «командного» вестерна. Но лишь на первый взгляд. По сравнению с классическими представителями этой разновидности жанра (вспомним хотя бы памятную всем «Великолепную семерку») состав «команды», мягко говоря, странный. Иствуд предлагает вниманию скорее своего рода «неоклассический» вариант устоявшейся модели. Трио составляют юнец, который строит из себя героя; немолодой негр, тоскующий по домашнему очагу, и человек, который давно не хочет убивать.

Тем временем скотоводы-ответчики пригоняют шесть лошадей. Причем Дэви, тот, который не резал, а только держал Делайлу, добавляет к ним еще одну, лучшую, лично пострадавшей девушке. Но проститутки не принимают откуп, забрасывая ковбоев грязью. Они уже назначили награду и распустили о ней слух — менять решение поздно. Более того, по их первой, недоуменной реакции очевидно, что они были совершенно не готовы к проявлению некоего раскаяния молодого ковбоя и в моральном отношении. В душе они не оставили «этим мужланам» права на искупление вины. Таким образом, скотоводы, как и Манни, попадают в число «непрощенных» персонажей фильма⁵².

Первым из наемных стрелков до Биг Виски добирается «легенда фронта», напыщенный щеголь Англичанин Боб, образ которого нарисован актером

⁵² Вынесенное в название фильма прилагательное *unforgiven* можно перевести как в единственном, так и во множественном числе, то есть, «непрощенные».

Ричардом Харрисом и режиссером с явной иронией. Он строит из себя денди и выбирает подходящее британскому джентльмену средство передвижения – поезд (не на коне же скакать по пыльным дорогам!). Его «звездный» статус призвано подчеркнуть постоянное присутствие сопровождающего. Нет, телохранитель ему не нужен, а вот биограф — весьма кстати. В этом почетном качестве выступает бульварный писатель Бошан, являющийся хроникером «подвигов героя», рассказанных им самим. Имеются в виду, в первую очередь, стычки с несколькими противниками (разумеется, победных) и дуэли с другими легендарными стрелками (разумеется, по всем правилам джентльменского кодекса), обычно во имя дам и ради спасения их чести. На первый взгляд, линия с Англичанином Бобом и автором «пятицентовых романов» представляет собой ответвление, которое не служит развитию фабулы. Но фильм принципиально построен на споре фабулы (как стрелок мстит за обиженную проститутку) и сюжета, утверждая приоритет последнего. Появление накануне Дня Независимости Соединенных Штатов двух не вполне новых для жанра, но поданных в оригинальной упаковке персонажей не просто обогащает историю и позволяет проявиться характеру Маленького Билла, а придает фильму дополнительное смысловое измерение.

Узнав в поезде о покушении на президента США Джеймса Гарфилда, Англичанин Боб заводит с попутчиками разговор о различиях между французами и англичанами, а также между демократией и монархией. Его красноречие, колых в кобуре и известная репутация быстро превращают начавшийся было диалог в монолог «героя-философа» про то, что в президента наверняка стрелял француз, и что влияние революционного духа, свойственного этой нации по природе, оказывает вредное влияние на Америку. Иное дело — Англия. Там до сих пор сохранен институт монархии и почтение к нему. В отличие от президента, являющегося не более чем обычным человеком, короля убить трудно. Королевская власть носит сакральный характер, дана «Божьей милостью», а сам король имеет два тела, одно из которых мистическое, воплощающее в себе всю

нацию. Цивилизованная нация, такая как английская, это понимает. Демонстрируя свою «цивилизованность», Боб «прощает» якобы оскорбившего его своим патриотичным высказыванием пассажира американца, предлагая тому разрешить вопрос чести в английском духе, по-спортивному — пострелять фазанов. Девственная красота Америки и циничная акция по бессмысленному истреблению ее богатой фауны выступают резким контрапунктом демагогии британца. Тем не менее, спесивый монархист одерживает победу над демократом с разгромным счетом. Но решающее столкновение «национальных идей» происходит в Биг Виски.

О прибытии в город Англичанина Боба шериф узнает во время строительства собственного дома. Он сам спроектировал его и возвел собственноручно от самого фундамента. Отпилил и подогнал каждую доску, вбил каждый гвоздь. Он гордится этим и любит описывать свой филистерский идеал — «вот дострою дом, сооружу крыльцо и буду сидеть на нем по вечерам, курить трубку, попивать кофе, любоваться закатом...». Его совершенно не смущает, что дом вышел кривым, крыша течет, и живет он один, без семьи. В появлении стрелка Дэггет усматривает серьезную проблему. В вестернах часто встречается конфликт между шерифом и стрелком сразу по факту появления последнего в городе — вольно или невольно стрелок всегда потенциальный источник неприятностей. Но Маленький Билл необычный шериф, он раздражен новостью вдвойне: Боб не только несет потенциальные неприятности тихой, «устанканенной», жизни городка, его присутствие угрожает душевному спокойствию стража закона, откладывает строительство дома и наступление образцовой жизни представителя среднего класса.

В конфликте с англичанином образ Дэггета получает свою завершенность. Шериф оказывается в первую очередь диктатором и, при содействии своих помощников, жестоко избивает оказавшегося беззащитным Боба. Причем, прямо на улице, на глазах у всех, тем самым демонстративно унизив его. Маленький Билл считает, что поступает верно, но, при этом, в его поступке проявляется

патологическая склонность к садизму. Очевидно, что избивать человека Дэггету гораздо сподручнее, чем строить дом. За его внешней рассудительностью и здравомыслием скрывается неодолимая тяга к власти. Характерно, что в Биг Виски нет церкви. «Конкуренция» в лице Бога (прихожане могут объединиться и доставить проблемы), Его помощь шерифу не нужны. Маленький Билл сам справится. Он сам закон в Биг Виски — царь и Бог, судья и присяжные в одном лице. Выставляя Англичанина Боба из города, шериф вполне откровенно и цинично декларирует, что, если тот появится снова, то он убьет непрошенного гостя и скажет, что это была самозащита. Так, символично, в День Независимости, «Англия» проигрывает «Америке» — изысканная (по крайней мере, внешне) монархия пасует перед грубой тиранией. Британский актер Ричард Харрис в роли британца очень убедителен и выразителен — и когда его персонаж кичится своим английским происхождением, и когда философствует о преимуществах монархии, и когда покидает город как побитая собака, обвиняя американское общество в беззаконии и называя Новый Свет «сборищем дикарей, которые потому эмигрировали из цивилизованной Европы, что им там не нашлось места».

Впрочем, до отъезда Боба столкновение двух антагонистов фильма продолжено в тюрьме, где политическая повестка уступает место вопросу мифологизации стрелков. Персонаж Харриса в ней пассивен, на первый план выдвигается фигура бульварного романиста. В создании этого образа авторы отталкиваются от биографии реально существовавшего лица, некоего Неда Бантлайна, который был в числе писателей (точнее — писак) и журналистов, которые мифологизировали весьма неоднозначных фигур. Юркий Бошан представляет собой обобщенный тип армии авторов пятицентовых романов о Диком Западе. Неспроста он представляется как «В.В.Бошан», инициалами, словно у него нет имени.

В.В.Бошан прекрасно знает свое дело. Он умеет, по его собственному выражению, «слегка приукрасить реальные события», знает где и сколько добавить фантазии (по его словам, «поэзии») к «фактам из первых рук», чтобы

привлечь читателя. «Так положено в книжном деле», — ничтоже сумняшеся поясняет он. Например, книгу об Англичанине Бобе он назвал «Герцог смерти» (“Duke of Death”). Увидев ее обложку, шериф в насмешку переиначивает заголовок, прочитывая его как «Утка смерти» (“duck” вместо “duke”). Он открывает книгу на первой попавшейся странице и раздражается смехом, после чего, мягко говоря, ставит под сомнение рассказы Боба о его «героическом» прошлом. Оказывается, Дэггет знал англичанина, более того — был свидетелем как минимум одного из его самых известных «подвигов». Исход конфликта Боба с другим стрелком был правдой — он убил противника. Но все остальное в выдуманной истории и реальности разнилось. Боб был в стельку пьян и стрелять толком не мог. Его противнику в тот день откровенно не повезло, потому что тот выпил никак не меньше, и по этой причине, выхватывая кольт, прострелил себе ногу. «Дуэль» длилась долго и выглядела нелепо. В описании Маленького Билла происходившее напоминало эпизод фильма Акиры Куросавы «Расемон», где якобы бесстрашные и благородные (по их собственным рассказам) противники предстают в реальности отнюдь не крутыми мастерами меча, а трясущимися от страха за свою жизнь людьми.

Разобравшись с рассказами «утки смерти», Дэггет дает писателю с «поэтическим уклоном» мастер-класс по развенчанию мифов Дикого Запада в целом. В частности, он разрушает распространенный стереотип, согласно которому в схватке на пистолетах берет верх тот, кто выхватывает оружие первым. На самом деле, объясняет со знанием дела шериф, главное — первым, создав благоприятную для себя ситуацию, попасть в противника. Другой миф Маленький Билл разбивает, создав ситуацию почти научного эксперимента. Он дает Бошану кольт и предлагает убить его, что позволило бы романисту и Бобу бежать. Но мифотворец не может нажать на курок. Таким образом, Билл доказывает гипотезу о том, что далеко не каждый способен выстрелить в человека. Однако за уроком демифологизации стоит желание Дэггетом славы бесстрашного, достойного легендаризации шерифа. Разрушая одни мифы, он создает другие, —

прежде всего о себе. Почуввав выгодный материал, Бошан остается при шерифе, чтобы в его доме с протекающей крышей, под видом мемуаров или фактов из первых рук от нового «героя» фронта, записывать новые мифы.

Для «неоклассического» вестерна довольно характерен перенос проблематики современности в прошлое. Это одна из основных форм ревизионизма. Неспроста многие историки считают первым ревизионистским вестерном «Ровно в полдень» (1952), где в образе жителей города сценарист Карл Форман и постановщик Фред Циннеман вывели молчаливых свидетелей печально известных расследований «антиамериканской деятельности». Образ Бошана в «Непрощенном» отсылает не только к авторам пятицентовых романов, но и к тем современным журналистам, которым — по большому счету — плевать на правду. Увы, ради сенсации и соответственно заработка не один репортер готов «скорректировать» реальность. Проявленная при этом смелость далеко не всегда служит истине. Кстати, мы убеждаемся в эгоистичной самоотверженности Бошана несколько позднее, когда он оказывается единственным, кто, несмотря на угрозу для жизни, выходит из укрытия на простреливаемое пространство, чтобы ощутить и впитать колоритный материал, который, препарировав, можно использовать для создания очередной легенды фронта.

Как отмечал в 1889 году проведший на заработках в Новом Свете несколько лет Кнут Гамсун, в Америке «газеты читают не для того, чтобы услышать пару слов о новейших течениях в области литературы, искусства или же науки, — об этом не пишут в газетах. Основное содержание американских газет — сделки и преступления»⁵³. Стремясь приблизиться к реальности тех лет, Иствуд во многом отошел от канонов «классического» вестерна, в котором история, как правило, «очищалась» и легендизировалась. В конце своего творческого пути Джон Форд, впрочем, приводит зрителя к довольно разочаровывающему выводу, что сила легенды не столько в пользе, сколько в востребованности. Людям свойственно

⁵³ Гамсун К. О духовной жизни современной Америки: Сборник / Сост. Э.Панкратова. — СПб.: Владимир Даль, 2007. — С.39.

преувеличивать, сгущать краски, а следовательно, исказить правду. Предрасположенность к связанному с Диким Западом мифотворчеству существовала, разумеется, до появления газет. Первые легенды о пионерах Дикого Запада — трапперах и охотниках, вроде Дэниэля Буна, Дэви Крокетта — возникли в виде устных преданий и лишь позднее стали материалом романов.

Иствуд возвращает зрителя в основной сюжетный поток повествования просто, но многозначительно. При пересечении компаньонами железнодорожных путей Манни приходится ждать, пока проедет поезд, в котором уезжает Англичанин Боб. На мгновение их взгляды встречаются, эстафета передана. Появление новых стрелков в Биг Виски происходит на минорной ноте. После продолжительной поездки в плохую погоду с ночлегами на холодной земле Манни заболевает. Все выглядит буднично, прозаично и правдоподобно, не как в «классическом» вестерне, где жизнь под открытым небом если и попадала в кадр, то поэтизировалась романтической интонацией. В тексте фильма простуда указывает на уязвимость постаревшего героя — такие предприятия уже не для него.

В Биг Виски по сути беззащитный Манни почти сразу попадает в руки Дэггета, который поступает с ним так же, как с Англичанином Бобом. Садистская акция шерифа оттеняется стоицизмом героя. Его физическое страдание рифмуется с душевным. Стрелок принимает боль как должное, словно желая искупить прошлые грехи.

Маленький Билл считает себя не просто шерифом Биг Виски, но стражем цивилизации в целом. Он строго различает дикое время и цивилизованные, естественное состояние «полуживотных» и общественную организацию людей. Во время экзекуции — в паузах между наносимыми ударами — шериф излагает свою программу счастливой жизни Биг Виски, которой угрожают несущие с собой анархию бродяги вроде Манни. После чего едва живому герою в буквальном смысле приходится уползать из утопии, которую построил Дэггет.

За городом, при помощи Неда и под недовольное бурчание рвущегося на

подвиги Кида, девушки из борделя выхаживают Манни. Делайла предлагает дополнительное средство лечения (нет-нет, не обязательно в своем лице, он может выбрать любую), но Уилл отказывается — мол, хранит верность жене. После такого поступка не остается никаких сомнений в том, что бывший грабитель и убийца стал другим, причем окончательно и бесповоротно. За все повествование он ни разу не выпил виски, не выругался, наконец, отказался от измены памяти своей Дульсинее. Теперь Манни такой же, как все, вернее не такой, но уже со знаком плюс. Он похож на принявшего обет рыцаря. Предстоящая в фильме сильно модернизированным, внешне парадоксальным аналогом почти обязательного для «классического» вестерна персонажа «чистой девушки», Делайла смотрит на Манни как на идеального мужчину и безмерно им восхищается. Ей не хочется, чтобы он рисковал своей жизнью даже ради нее и, будь ее воля, отменила бы сделку.

Но Скофилд Кид стремится громко заявить о себе и войти в круг легендарных героев Дикого Запада, Манни нуждается в деньгах, а получивший от проституток аванс «натурой» Нед еще не готов отступить. Отнюдь не «святую троицу» подгоняет решительная Элис, тем более, что кое-кто получил свою выгоду: сутенер Скинни пополнил свой капитал на шесть лошадей, а Делайлу эффективно использует в качестве уборщицы в салуне; Маленький Билл, нанеся превентивные удары, сохранил порядок в городе и достраивает дом, венец своего творения. Однако права женщин ущемлены, они по-прежнему не получили сатисфакции. Разъяренная Элис не допускает и мысли, что мужчин можно простить и оставить все как есть. По мере развития действия она все больше проявляет себя как борец за права женщин, представляя собой своего рода стихийную суфражистку. При этом, она искренне переживает за то, что представительниц ее профессии чуть не приравнивают к безответным животным.

Когда Манни поправляется, партнеры направляются к скотоводам и для начала убивают Дэви. Режиссер снимает сцену подчеркнуто реалистично, хотя и с явно комедийно-психологическим уклоном. Меткий стрелок из винтовки Нед,

взяв на прицел ковбоя, к собственному удивлению, не может нажать на курок и убить человека. Взяв оружие друга, Манни дважды мажет. После каждого выстрела не видящий цели близорукий Кид бросается то к Манни, то к Неду с вопросом: «Попал?». Нед не реагирует. Он переживает внутреннюю драму, ему нужно время осознать неожиданное открытие о самом себе; Манни смущен. Тем временем, ковбои прячутся за камнями и начинают палить из пистолетов почти вслепую, практически без шансов попасть в цель (расстояние для пистолетных пуль слишком большое, к тому же они не стрелки, а скотоводы). По их сбивчивым перекрикиваниям ясно, что они испуганы, не понимают что происходит и что делать. Классический атрибут жанра — жесткая эффектная перестрелка — выглядит хаотично, довольно абсурдно и даже немного смешно. До того момента, пока с третьей попытки Манни не ранит Дэви в живот. Авторы намеренно выбирают этот вид ранения, потому что, получив пулю во внутренние органы, человек умирает долго и мучительно. Ковбой просит воды, а потом, после стонов и слов о том, что не хочет умирать, затихает. Реализм и относительность вины убитого ковбоя, который, если и заслуживал наказания, то далеко не столь сурового (ведь не он изуродовал Делайлу, а его напарник), исключает всяческий намек на романтизацию канонических атрибутов жанра — перестрелки и справедливого возмездия.

После получения вести об убийстве одного из ковбоев (другому удалось скрыться) Биг Виски начинает бурлить. Детище Маленького Билла оказывается таким же несовершенным, как и его недостроенный дом. Оказывается, спокойствие в городе носило искусственный характер. В окна борделя летят камни и проклятия. В ответ Элис выкрикивает: «он получил то, что заслуживал. И другой тоже получит свое». Мысль о том, что насилие порождает насилие проведена последовательно, по нарастающей: ковбой порезал лицо Делайле; проститутки наняли убийц, шериф избил двух из них до полусмерти; наемники убивают скотовода... И это еще не конец, клубок насилия разрастается.

Раскол происходит и в команде «убийц». Поняв, что не может «вернуться в

прошлом» и убить человека, а потому оказавшись совершенно бесполезным в кровавом предприятии, Нед прощается с партнерами и поворачивает домой. Манни и Кид собираются довести дело до конца. Они обнаруживают второго, главного участника варварского надругательства над женщиной на ранчо в окружении других скотоводов и помощников шерифа. Ничего не остается, как устроить на него засаду у распространяющего неприятный запах нужника. Выбор места отнюдь не романтичен, что отвечает антигероическому пафосу программного фильма Иствуда. Манни еще слаб и дает возможность проявить себя Киду. Тот расстреливает ковбоя в упор на стульчаке. Но самодельного героя из него не выйдет. Кид признается Манни, что раньше никого не убивал, и потрясенный, испытывая муки совести, поймет, что больше никогда не сможет выстрелить в человека. Он — не Манни или Нед в их молодые годы. «Я не того сорта, что ты», — говорит он Уиллу. Кстати, молодое поколение — Делайла, Дэви и Кид — отличается от старшего. Да, оно отмечено страшной печатью времени, но все же тоньше в своей душевной организации.

В этом контексте съемка персонажей против света, из-за чего они то погружаются в темноту, то выходят из нее, словно указывает на переходное время от века «естественного состояния» борьбы за выживание («человек человеку волк») к эпохе цивилизации (впрочем, отнюдь не лучезарной). В этом аспекте символичен своеобразный эпиграф — начальный кадр фильма: герой заявлен силуэтом на фоне заката — время стрелков, таких как Манни, Нед, Англичанин Боб и Маленький Билл, который не всегда был по эту сторону закона, уходит. Они пытаются приспособливаться к новым реалиям: Маленький Билл переквалифицировался в шерифы; Англичанин Боб зарабатывает на своей популярности; Нед и Манни женились и завели хозяйство... Мотив стремления стрелка покончить с кочевой жизнью перекаати-поле (всегда в седле) намечен еще в классическом вестерне (например, в «Великолепной семерке»). Довольно активно его использует Пекинпа в картинах «Баллада о Кейбле Хоге», «Пэт Гэрретт и Билли Кид». «Непрощенный» не просто встраивается в это направление,

а предлагает углубленно психологический взгляд. Ключевой фигурой выступает Манни, что собственно и делает его главным действующим лицом фильма. Впрочем, к финалу, вполне в согласии с «синтетическим» характером «неоклассического» вестерна, психология уступает место мифологии.

...На условленном месте встречи для получения от проституток денег за выполненную работу Уилл узнает ужасную весть — добровольные помощники шерифа поймали Неда, и Дэггет забил его кнутом до смерти. Теперь тело Логана выставлено на обозрение у заведения Скинни, причем с табличкой «убийца». Таким образом, Манни лишился своего единственного друга, который, к тому же, пострадал ни за что. Он берет бутылку у Кида, который пытается при помощи нее справиться с перевозбуждением и утопить в алкоголе чувство вины. Выпив солидную порцию, «фермер» меняется. В его поведении появляется абсолютная уверенность, решимость. Впервые за все повествование он лихо, с первого раза запрыгивает на свою лошадь бледной масти. Словно включается отсылка к «Всаднику на коне бледном» — метаморфоза в характере героя рифмуется с произошедшим изменением в образе Проповедника, когда тот, переодевшись, превращается из священника в стрелка. В мгновение ока Манни становится карающей Немезидой. Дав Киду указание отвезти деньги жене Неда и своим детям, он направляется в Биг Виски. По пути Манни неоднократно прикладывает к бутылке, словно черпая из нее волшебную силу. Он въезжает в город при сильной грозе, которая становится своего рода метафорой дня гнева.

В заключительных титрах «Непрощенного» говорится, что фильм посвящен Сигелу и Леоне, что подтверждается в творческом плане. Если до этого момента Иствуд следовал колоритной, отмеченной вниманием к психологической разработке характеров, манере Сигела, то финальный эпизод решен скорее в духе вестернов Леоне: став суперстрелком-мстителем, герой вступает в эффектно поданное, почти аттракционное действие.

Финалы жанровых голливудских картин, как правило, предсказуемы, причем кульминация нередко совпадает с развязкой. Так случается и в

«Непрощенном». И все же кульминационный эпизод в салуне, решенный весьма экспрессивно, не только впечатляет, но и озадачивает.

Певец сильно преувеличенных, нафантазированных сверхспособностей героев фронта, Бошан даже не мог предположить, что ему выпадет случай лично стать свидетелем чего-то подобного в реальности. Словно хорошо отлаженный механизм, *deus ex machina*, Уильям Манни укладывает своих противников, оставаясь невредимым. При этом, нарушая «кодекс чести», обязательный для классического вестерна, он убивает Скинни и Маленького Билла безоружными, а одного из оказавших сопротивление, тяжело раненого помощника шерифа, цинично добивает в упор. Примечательно, что на реплику Дэггета «Я не заслужил такой смерти», Манни спокойно отвечает: «Заслужил или нет — не имеет значения». На этих загадочных словах главного персонажа мы еще остановимся.

Разобравшись со Злом и выслушав восторженный отзыв сначала сильно испуганного, затем осмелевшего писателя, стрелок скрывается в крошечной тьме. Как было отмечено, он подобен мифическому всаднику из предыдущей картины. Но если там Преподобный оставлял город при свете дня под крики «Мы все тебя любим», здесь Манни, под молчаливыми взглядами свидетелей побоища, сливается с мраком, который словно выступает метафорой его вновь ставшей темной души. Такая трактовка возможна, но недостаточна. Художественная задача максимально обесцветить изображаемый мир достигает в финале максимального эффекта — Биг Виски выглядит практически черно-белым, как будто его жителям, да и обществу в целом, вынесен беспощадный приговор. В вестерне «Всадник высоких равнин» Иствуд довольно впечатляюще использовал цвет для выражения идеи: перед приездом бандитов стрелок дает указание горожанам покрасить все дома в городе в красный цвет — цвет крови и ада, который их ждет. На этот раз он использует цвето-световую символику по-новому, не столь декларативно, однако не менее выразительно в эмоционально-смысловом плане.

Эпилог решен уже знакомым кадром с силуэтом дома Манни на фоне солнечного заката. Впрочем, на этот раз самого хозяина не видно. Титры сообщают, что «согласно слухам, Манни, забрав детей, покинул ферму, поселился в Сан-Франциско, где преуспел в текстильном деле». Возможно, об этом поведал Бошан, который, конечно, предпринял попытку последовать за Уильямом, чтобы разговорить его о совершенных «подвигах».

Во все вестерны Иствуда намеренно вложена загадка. Сам он в своих интервью часто использует предположительное «может быть», как бы предоставляя кинокритикам и зрителю самим осмысливать его картины. В «Непрощенном» в ответ на предсмертные слова шерифа «Я не заслужил такой смерти», Манни, который через секунду его убьет, бросает загадочную реплику: «Заслужил или нет — не имеет значения».

Вот одна из возможных интерпретаций нерасшифрованного в фильме ответа стрелка. Похоже, Иствуд продолжает своего рода диалог с Джоном Уэйном, начатый еще при жизни последнего. Носивший в Голливуде прозвище «Герцог»(!), Уэйн поначалу симпатизировал Иствуду, одобрительно отзываясь об образах, создаваемых младшим коллегой в первых вестернах на студии «Мальпасо». Более того, он выразил желание актерского сотрудничества двух стрелков разных поколений на каком-нибудь проекте. Но, когда в середине 1970-х Иствуд послал «Герцогу» один из сценариев, тот ответил письмом, в котором выразил неодобрение тем, как фильм «Всадник высоких равнин» показывает жителей города. По его словам, они не были проникнуты духом пионеров, который сделал Америку великой. «Случай с письмом» является своего рода маркером, проводящим черту между исполненным патетики «классическим» и несколько иным «неоклассическим» вестерном. По собственному признанию, мнение Уэйна заставило Иствуда задуматься о поколенческом расхождении в видении истории Дальнего Запада. В «Непрощенном» он принципиально заостряет диалог, придает ему порой характер спора.

В «Стрелке» 1976 года персонаж Уэйна утверждает, что «убивал только тех,

кто заслуживал смерти». Диалог Манни и Дэггета отсылает к этой реплике: — «Я не заслужил такой смерти», — «Заслужил или нет — не имеет значения». Похоже, Иствуд отвечает Уэйну на старое письмо, подчеркивая, что в жестокое и кровавое время освоения Дикого Запада его герои далеко не всегда следовали кодексу чести.

Данный конкретный шериф заслуживает наказания, но Манни отказывается судить о шерифе в моральных координатах. Не для того, чтобы оспорить мораль, и уж конечно не только для того, чтобы дискутировать с ушедшим из жизни актером-звездой, который уже не может ответить. Вероятно, Иствуд хочет усложнить повторяемую им из фильма в фильм тему мести. Позиция либертарианца, о чем он заявлял неоднократно, исходит из постулата, что институт власти должен быть максимально ограничен. Соответственно, Манни не столько наказывает лично шерифа за конкретные преступления, сколько разрушает в его лице авторитарный режим правления. Поэтому он и говорит, что дело не том, заслужил смерть лично шериф или нет.

Как представляется, возможен еще один вариант толкования. Джоси Уэлз совершает путь прощения и обретения себя. Манни испытывает подобную, но более долгую эволюцию — от грабителя и убийцы до порядочного человека «как все», затем он вновь обращается в «машину смерти», после чего возвращается в семью и, кажется, становится мирным торговцем. (Впрочем, точка не поставлена — перед тем, как покинуть Биг Виски стрелок выкрикивает: «Не обижайте людей, а то я вернусь».) Проводя своего неоднозначного героя по сложнотраекторному циклу, Иствуд подводит к мысли о том, что Добро и Зло в человеке и мире, увы, сосуществуют. Неслучайно Манни то выходит к свету, то будто попадает во власть темных инстинктов. Возможно, неслучайно стрелок Уильям Манни и шериф Уильям Дэггет носят одно имя. В общем тоже неоднозначный, лишенный карикатурности персонаж Дэггета в определенном смысле является вторым «я» главного персонажа. В этом свете вопрос о том, какой смерти заслуживает шериф и заслуживает ли вообще, нерелевантен. Человек слишком сложен, чтобы дать

или получить однозначный ответ.

Подведем некоторые итоги. «Непрощенный» — «неоклассический» вестерн, характеризующийся своего рода синтетичностью. С одной стороны, он регулярно вступает в диалог с «классическим» вестерном. В этом отношении он во многом следует за некоторыми «сверхвестернами», скажем, Энтони Манна, но более принципиален и подчас откровенно спорит с традицией.

Так, главное действующее лицо «Непрощенного», в отличие от «хороших» стрелков классического периода жанра, является «хорошим плохим человеком». На месте доброй, «чистой» девушки оказывается проститутка Делайла; на месте честного редактора газеты — лживый писатель. Образ, созданный Хэкменом, также нетипичен (кстати, актер в какой-то мере повторит его в вестерне «Быстрый и мертвый» (1995, реж. С.Рэйми). В вестернах 1940-х и 1950-х шерифы порой в моральном отношении не соответствовали занимаемой должности. Но, как правило, такие персонажи были или коррумпированы, или беспомощны, полностью зависимы от бандитов или серых кардиналов в лице нечестных дельцов-монополистов. Маленький Билл диктаторскими методами поддерживает порядок и манипулирует законом, действуя как будто из лучших побуждений.

Иствуд развенчивает ряд закрепленных в кино, а порой и созданных экраном мифов. Он предлагает реалистично, но без бьющего наотмашь натурализма, взглянуть на убийство человека — как со стороны умирающего (мучительная смерть от раны), так и со стороны убийцы (угрызения совести) или того, кто нацелил оружие на другого, но неспособен нажать на курок.

В фильме деромантизируется и демифологизируется образ классического стрелка-«джентльмена» и напрочь отсутствует пафос освоения Дикого Запада, за что когда-то упрекнул режиссера Уэйн.

С другой стороны, «Непрощенный», как и «неоклассический» вестерн в целом, трансформируя жанр, не разрушает его фундамент. В целом, сохраняются как формообразующие компоненты (иконография, традиционные структурные элементы жанровой драматургии и др.), а главное, «дух» вестерна.

Набор персонажей фильма и их расстановка не «ритуальны», но вполне следуют в русле жанра. Основной мотив не нов — мужчина защищает интересы женщины, пусть при этом он и движим корыстным мотивом заработка. Оригинальная разработка конфликта между стрелком с шерифом в целом вписывается в одну из традиционных схем расстановки действующих сил. Драматическая ситуация мести за друга лежит в основе целого поджанра вестерна. Критика насилия не является новой идеей. Иконография «чистой» формы вестерна сохранена — хрестоматийные кадры с фигурами всадников на горизонте, просторы прерий, винтовки «Винчестер», салун, преследования, стрельба...

Манни не стремится к статусу «живого мифа», как персонажи «Стрелков» Кинга и Сигела или суперстрелка Англичанина Боба, но — при всех отмеченных деталях, снижающих ноту гипнотического сверхгероизма классического героя вестерна, — в конце концов мифологизируется. Тем увереннее он становится в глазах зрителя героем фронта. Проявление человеческих слабостей также работает на него. Мы им не восхищаемся с самого начал повествования, как главным персонажем «классического» вестерна, но в конечном счете с ним солидаризируемся, испытываем к нему эмпатию.

Таким образом, очеловечивая героя, и таким образом в определенном смысле развенчивая миф, «Непрощенный» тем самым утверждает его на новой основе вполне в духе «неоклассического» вестерна. В своей рецензии на фильм в “The Guardian” вестерновед Ф.Френч верно отмечает: «Непрощенный — скорее реалистичный, нежели героический или циничный фильм»⁵⁴.

Сегодня «неоклассический» вестерн сам стал традицией. Фильмы Иствуда обрели статус классики жанра. «Непрощенный», как представляется, подвел черту под более чем двадцатилетним периодом. Символично, что Леоне и Сигел, которым посвящен фильм, ушли из жизни незадолго до съемок (в 1989 и 1991 годах соответственно). Прощаясь с вестерном, Иствуд, можно сказать, выступил от имени целого поколения. Получается, что поколенческий аспект проявился

⁵⁴ French P. Unforgiven — Review // The Guardian. 1992. 20 September.

столь же отчетливо, как при переходе вестерна от «классического» периода к «неоклассическому». Также символично, что закрыть периоды выпало Форду и Иствуду — режиссерам, ставшими центральными фигурами жанра на двух этапах его эволюции.

«Непрощенный» явился главным событием периода «миниренессанса» вестерна конца 1980-х — первой половины 1990-х гг., предваренного «Всадником на коне бледном» и, в меньшей степени, «Сильверадо». Этот неординарный, можно сказать, знаковый фильм завершает этап «неоклассического» вестерна, на смену которого — через паузу в несколько лет — придет вестерн «постмодернистский».

ГЛАВА 2.

ВЕСТЕРН НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ И В НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЯ

2.1. «Миниренессанс» вестерна в начале 1990-х годов

А.Шлезингер-мл. в середине 1980-х предположил, что, согласно «закону» смены поколений, которые играют роль движущей силы цикла, «около 1990 года должно произойти резкое изменение в национальных настроениях и ориентации, — изменение, сравнимое с теми взрывами новаторства и реформ, которые последовали после прихода к власти Теодора Рузвельта в 1901 г., Франклина Рузвельта в 1933-м и Джона Кеннеди в 1961 году. В 1990-е годы произойдет очередная смена поколений и наступит очередь молодых мужчин и женщин, которые начинали политическую деятельность в годы президентства Кеннеди»⁵⁵. Впрочем, «поколение», как и «цикл», понятия приблизительные. Для того, чтобы переварить изменения, социальный организм требует столько времени, сколько необходимо. Поэтому Шлезингер выдвигает такое соображение: «Мысля в рамках циклической упорядоченности, можно представить себе, что короткая, чрезвычайно напряженная и болезненная фаза 60-х годов, возможно, удовлетворила, подобно короткой, чрезвычайно напряженной и болезненной фазе 60-х годов прошлого века, потребность нации в общественной активности на многие годы вперед и что контрдвижение будет более протяженным во времени, являясь формой компенсации для восстановления ритма»⁵⁶. Как показала история, в обоих предположениях содержалось зерно истины.

К концу 1980-х эпоха нормализации функционирования общественного организма, реставрации «консервативных» ценностей достигла пика. Кино стало относительно схематичным в своей драматургии, прямолинейным в месседжах, скупым на эксперименты в области изображения. Голливуд вновь, как уже бывало

⁵⁵ Шлезингер-младший А. Циклы американской истории: Пер. с англ. Закл. ст. Терехова В.И. — М.: Издательская группа «Прогресс», Прогресс-Академия, 1992. — С.76.

⁵⁶ Там же. — С.74.

не раз, закрепляет в реалистических одеждах мир «современной сказки»⁵⁷. Да, в начале 1990-х социальный организм стабилизировался. Но тут же в нем начали проявляться ростки обновления. Сработал свойственный человеку психологический закон вечной неудовлетворенности своим положением. Вернулось желание изменений.

При этом, в американском обществе против «вируса» «турбулентных» 1960-х — 1970-х был выработан иммунитет. Кроме того, в 1990-е не произошло масштабных драматических событий, которые могли бы сыграть роль детонатора для резкого взрыва эмоций. Поэтому общество раскачивалось довольно медленно. Кино начало с отражения состояния, которое можно определить как «неосознанная неудовлетворенность». Лишь постепенно экран стал более нацелено отражать потребность к изменениям. Таким образом, последнее десятилетие XX века следует рассматривать как переходный период, приуготовляющий очередной поворот цикла — переход от фазы «социальной успокоенности» второй половины 1970-х — 1980-х годов к фазе «социального беспокойства».

Что касается вестерна, то в этом жанре намечаются новые мотивы. Появляется целый ряд картин, где центральными персонажами выступают женщины и чернокожие. Оба тренда — «гендерный» и «расовый», соответственно, «феминистский» и «политкорректный», — заявляют о себе одновременно. Так, в 1993 году появляется «афроамериканский вестерн» «Отряд», в котором чернокожий постановщик Марио ван Пиблз рассказывает историю отряда бывших рабов в эпоху Гражданской войны 1860-х годов, и амбивалентный фильм У.Хилла «Джеронимо», выполненный в рамках уже привычной стратегии — с

⁵⁷ Причем, некоторые кинематографисты вполне осознают, что рассказываемые ими истории носят по сути сказочный характер. В эпилоге картины Гэрри Маршалла «Красотка» (1989) к зрителю обращены следующие слова: «Приезжайте в Голливуд, мечтатели! Все сюда едут. Это Голливуд, земля мечты. Одни мечты сбудутся, другие — нет. Но вы мечтайте, это Голливуд! Так что мечтайте дальше, мечтайте!».

сочувствием к индейцам и их вождю⁵⁸. В том же году выходит первый в истории «ковбойский фильм» о женщине-стрелке, поставленный представительницей «слабого пола» Мэгги Гринвальд («Баллада о маленькой Джо»). Чуть позже тенденцию подхватывают «Плохие девчонки» (1994, реж. Д.Каплан), которые отмечены постмодернистским «презентизмом», то есть переносом современных реалий в прошлое. Картина копирует модель «командного вестерна» об outlaw, но вместо привычных «крутых» мужчин-стрелков в седле оказываются лихие «амазонки». Женские персонажи берут исторический реванш и в других фильмах. Получается, что мифы о Дальнем Западе переутверждаются в других одеждах. Порой и в обновленной конструкции — так, «Быстрый и мертвый» (1995, реж. С. Рэйми) стал первым в истории «повально дуэльным», или «квази-спортивным вестерном». В целом едва ли постмодернистским, но с вкраплением его признаков (только одна деталь: сыгранная Шэрон Стоун, ожесточенная свалившимся на нее горем, героиня-мстительница запросто курит знакомому каждому американцу современные сигареты).

Определенная ревизия прошлого в «феминистском» и «политкорректном» ракурсах характеризуется не столько стремлением разрушить каноны жанра, сколько интенцией возродить миф о фронтире, используя дополнительные, расширяющие контент важнейшего этапа американской истории обертоны. При этом, возвращение к корням происходит относительно спокойно. Ревизия ограничивается в основном тем, что женщины и чернокожие занимают место белых ковбоев. Реанимации классической формы, разумеется, не происходит; при этом, жесткого, социально острого пересмотра прошлого, который отличал «антивестерны» рубежа 1960-х — 1970-х, в миниренессансных вестернах не наблюдается.

Исключение, помимо отчасти «Непрощенного», составляет разве что

⁵⁸ 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 жесткостью действий.

ревизионистский «мета-вестерн» режиссера Джима Джармуша «Мертвец» (1995). Известный «независимый» режиссер снял призрачный и тревожный черно-белый фильм медитативного свойства, который во внешних координатах жанра, но без традиционного возвышенного героя, место которого занял робкий, оказавшийся на Диком Западе, клерк, 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 всякую связь с традициями своей культуры. Они не способны вписаться в реальность, где обманывают, истребляют животных, охотятся на людей, где, как считает Джармуш, индивидуум воспринимается как ненужная данность.

Во второй половине 1990-х жанр на какое-то время почти исчезает с экранов, но переходный процесс к фазе «социального беспокойства» продолжает набирать ход. Чувство неудовлетворенности нарастает, однако ее градус смягчен легкостью, иронией, постмодернистской игрой, которая, как мы отметили, почти не затрагивала некогда «избранный жанр американского кино».

В этом отношении показательно так называемое «независимое кино», наиболее ярко представленное в этот период направлением “smart cinema”. Фильмы Квентина Тарантино, Роберта Родригеса, Пола Томаса Андерсона, Тодда Солондза, Уэса Андерсона характеризуются определенным цинизмом, фатализмом, подчас моральным релятивизмом (из их работ 1990-х годов к жанру можно с натяжкой отнести разве что «неовестерны» Родригеса «Музыкант» (1992) и «Отчаянный» (1995)). Вместе с тем, релятивизм весьма относителен, цинизм ироничен. “Smart cinema”, не питая иллюзий относительно человека и общества, больше склонно шутить и смеяться, нежели развенчивать и критиковать.

Беспрецедентная — правда смягченная сильной прививкой юмора — атака на культурные и моральные ценности пошла и на телевидении, традиционно адресованном более «простой», «провинциальной» аудитории. Получившие

широкую международную известность сатирические мультсериалы «Симпсоны» (с 1987), «Бивис и Батхед» (1993-1997), «Южный парк» (с 1997) выполнены в простой графике и двухмерном изображении, что говорит об акценте на идейно-содержательной стороне и, соответственно, расчете не только на молодежную, но и взрослую публику.

Относительно высокого градуса «социальное беспокойство» достигает к концу десятилетия, принимая форму определенной общественной устремленности. Фильмы 1998-1999 годов, такие как «Шоу Трумана» (1998, реж. П.Уир), «Красота по-американски» (1999, С.Мендес) и др. фиксируют стерильность, даже дистиллированность и, как следствие, дегуманизацию современного общества⁵⁹. Одни фильмы исходят из отрицания реальности, погружая в мир похожих друг на друга как две капли воды двухэтажных домов, искусственных улыбок и рассказывая истории о том, как средний американец начинает ощущать на себе оковы обывательского образа жизни. Другие, в частности, «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д.Финчер), сосредоточивают внимание на подпольном мире бунта против «сытого», «филистерского» общества.

Картина Гэри Росса «Плезантвилль» наглядно, по сути, буквалистски прочерчивает дихотомию фаз «успокоенности» и «беспокойства». История повествует о том, как ребята из 1998 года случайно отправляются в сравнительно недавнее прошлое, где устраивают революцию ценностей. Фильм рисует жизнь 1950-х предсказуемой, однообразной, монотонно-приятной (*pleasant* означает «приятный»), а значит, неполнокровной, неполноценной. Свободные и знающие, что такое жизнь в ее многообразии шестнадцатилетние герои открывают глаза

⁵⁹ В рецензии на фильм «Бойцовский клуб» критик Юрий Гладильщиков пишет: «Если учесть, что почти параллельно вышла «Красота по-американски», в которой яппи бросает семью и престижную работу, чтобы зажить как хочется, то «тенденция налицо». Голливуд всегда выражал коллективное бессознательное. Такое ощущение, что к 2000 году, за тридцать лет благополучия, Америка устала от правильности, рационализма и культа материальных благ. Что опять наступает эпоха контркультуры — отрицания идеологии благополучных отцов». [Гладильщиков Ю.В. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. — М.: КоЛибри, 2008. — С.180.]

своим предкам, и мир 1950-х, решенный авторами в черно-белом изображении, приобретает цвета. Если известный фильм Роберта Земекиса «Назад в будущее» проводит параллель между 1985-м и 1955-м годом, указывая на родство двух спокойных эпох (одинаковые дома с лужайками, тот же самый торговый центр, откуда герой отправляется в путешествия во времени), то «Плезантвиль» фиксирует контраст между «сонным» 1958 и «свободным» 1998 годом.

Если на фазе «социального беспокойства» 1930-х Чаплин остроумно фиксирует дегуманизацию «общества производства» с его конвейерным трудом Генри Форда и методами повышения эффективности в духе Фредерика Тэйлора, то в постиндустриальную эпоху мишенью для жесткой критики становится «общество потребления». Разница лишь в том, что на рубеже 1960-х — 1970-х против мещанских, «сытых» ценностей бунтует исключительно молодежь, а в конце 1990-х «просыпаются» люди среднего возраста.

Теракт 11 сентября 2001 года вносит существенные коррективы в общественные настроения, вектор «социального беспокойства» оказывается немного смещен, а направленность трансформирована⁶⁰.

Усиливается направление фильмов с т. наз. «сетевой драматургией», выразившее ощущение взаимозависимости людей, обществ и культур в современном мире. Так, в драме Алехандро Г. Иньярриту «Вавилон» (2006) показано как судьбы, вроде бы находящиеся в разных концах земного шара людей, оказываются связаны между собой.

Беспокойство нарастает. Показательным примером этого процесса выступает жанр, который в последние десятилетия, возможно, больше других отражает современное состояние общества — научная фантастика. Американский

⁶⁰ Следует отметить любопытный факт. Был остановлен выход в прокат фильмов катастроф и резко сокращено количество военных картин. Был сознательно взят курс на эскапистскую продукцию, в которой предположительно нуждался зритель. При этом, с целью проверить гипотезу был запущен тестовый проект — телесериал «24» (2001-2004), рассказывающий о сотруднике спецслужб по борьбе с терроризмом. Вопреки ожиданиям фильм имел успех, зритель не собирался «бежать от реальности».

исследователь Т.Корриган пишет: «Казалось, что в первой декаде XXI века кино последовательно и быстро станет пространством искусственных миров (virtuality). Однако эти искусственные миры постоянно наталкивались на упрямую реальность»⁶¹.

Появляется цикл «размышляющей фантастики», в центре которой ставится вопрос «Что такое человек?». Фильм о «космической одиссее» «Пекло» (2007, Дэнни Бойл) обнажает проблему права человечества брать на себя ответственность за судьбу планеты в случае, когда это выглядит «юрисдикцией» Бога. Антиутопия «Я — легенда» (2007, Фрэнсис Лоренс) показывает процесс эволюции биологического вида, идущего на смену человечеству. «Прометей» (2012, реж. Р.Скотт), «Превосходство» (2014, реж. У.Пфистер), «Интерстеллар» (2014, реж. К.Нолан), «Прибытие» (2016, реж. Д.Вильнёв) и другие картины 2010-х продолжают тренд философско-антропологической фантастики. При этом, вышедшие в когда-то развлекательном жанре на первый план, «философические» научно-фантастические картины мало увлекаются аттракционностью — трюками, погонями, перестрелками, взрывами. Они преимущественно ориентированы на «серьезную», мыслящую аудиторию. Голливудский кинопроцесс не так линеен, как представлялось в «эпоху блокбастеров».

Появляется группа побуждающих к размышлению «военных фильмов». Сделанный не без визуальных изысков, фильм Сэма Мендеса «Морпехи» (2005) показывает, что может произойти в современных «асимметричных войнах» (М. ван Кревельд). «Огневой мешок»⁶² (2008, реж. К.Бигилоу) представляет собой сложное, поддерживающее внешнюю политику США и в то же время пацифистское высказывание на тему предрасположенности определенного типа людей постоянно находиться в ситуации риска для жизни. Детективная драма «В долине Эла» (2007, реж. П.Хэггис) повествует о том, как патриотично

61 American Cinema of the 2000's: Themes and Variations / Ed. by T. Corrigan. — Rutgers University Press, 2012. — P.2.

62 В российском прокате — «Повелитель бури».

настроенный американец становится противником Иракской войны.

«Социальное беспокойство» приходит на традиционно отличавшееся более возрастной аудиторией телевидение, где на первые роли выдвигается сериальный формат. Многие популярные телесериалы представляют мрачный, скептический взгляд на человеческую природу и состояние общества. Их главный персонаж предстает, если не человеком, попирающим законы морали, как это происходит, например, в фильме «Во все тяжкие» (2008-2013), то законченным циником — «Доктор Хаус» (2004-2012), «Декстер» (2006-2013) и др.⁶³

2.2. Фаза «социального беспокойства». Вестерн в 2000-е гг.

Что касается вестерна, в XXI веке он все более явственно приобретает «постмодернистскую» окраску. Жак Лурсель (и не он один) высказал мысль, что Джон Форд фильмом «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» в начале 1960-х поставил точку в «классическом» вестерне. Рассмотренные в предыдущей главе принципиальные вестерны Клинта Иствуда 1980-х — начала 1990-х, как представляется, завершают период «неоклассического» вестерна. Начинают просматриваться ростки новых подходов, которые пунктирно предваряют «постмодернистский» этап. Особенностью следующей стадии, которая относится к началу XXI века, когда вестерн вновь оживает, является размывание жанровой структуры. Вестерновед Д.Мэддрей в книге «Быстрый, мертвый и возродившийся. Много жизней вестерна» отмечает этот процесс в 2000-х годах. В следующем десятилетии тенденция сохраняет силу. Некогда казалось бы незыблемая

⁶³ Надо сказать, что к концу 2000-х на телевидение приходят режиссеры, хорошо зарекомендовавшие себя в полнометражном кино — Агнешка Холланд («Команда», 2007), Фрэнк Дэрабонт («Ходячие мертвецы», 2010-2011) и др. Причем, если поначалу такой поворот в карьере по привычке казался признаком заката творчества, то через какое-то время стало ясным, что телевизионный формат имеет определенный потенциал, который привлекает все более широкий круг постановщиков-авторов, таких как: Тодд Хейнс («Милдред Пирс», 2011), Стивен Содерберг («Больница Никербокер», 2014), Мартин Скорсезе («Винил», 2016), Вуди Аллен («Кризис в шести сценах», 2016), Дэвид Финчер («Охотник за разумом», 2017) и др.

жанровая форма, в той или иной степени, выдерживается главным образом в римейках⁶⁴. Большинство же вестернов представляют собой синтез различных жанров, их классификация расширяется, пополняясь такими причудливыми «кентаврами», как вестерны-фэнтези («Легенда о всаднике-призраке», 2002, реж. А.Эркилетян), космические вестерны («Миссия Серенити», 2005, реж. Джосс Уэдон), многочисленные вестерны-ужасы («Мертвые птицы», 2004, реж. А.Тёрнер; «Закопанные» 2008, реж. Дж.Петти и др.), научно-фантастические вестерны («Ковбой против пришельцев», 2011, реж. Д.Фавро)...

Многие вестерны (точнее псевдо-вестерны) 2000-х отражают болезненные, находящиеся на первой строчке в политической повестке дня, проблемы. Рон Хауард ставит жесткий фильм «Пропавшая» (2003) о похищении людей на Дальнем Западе с целью наживы, резонирующий с зарождающейся практикой современного пиратства. 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, которая в определенной степени приняла 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. Объясняя месседж картины, исполняющий главную роль в картине Джон Войт сказал, что современные исламские фанатики являются такими же нетерпимыми, как виновники печально известной бойни, о которой рассказывается в фильме, и

⁶⁴ «В 3:10 на Юму» (2007, реж. Д.Мэнгоулд), «Аппалуза» (2008, реж. Э.Хэррис), «Настоящее мужество» (2010, реж. Итан и Джоэл Коэны). Появилась еще одна «Великолепная семерка» (2016, реж. А.Фукуа), во главе которой оказался в духе современных тенденций чернокожий герой, сыгранный суперзвездой Дензелом Вашингтоном.

хотят уничтожить американскую демократию⁶⁵.

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

⁶⁵ Репрезентативна и новая киноверсия самого известного трагического сражения между американскими поселенцами и мексиканской регулярной армией в период т. наз. Техасской революции. В отличие от фильма Джона Уэйна «Форт Аламо» (1960) в одноименной постановке 2004 года режиссера Джона Ли Хэнкока враг лишен какого бы то ни было джентльменского этикета и олицетворяет безликое зло.

послания подчеркивается отсутствовавшей в прежней киноверсии гибелью героя в финале.

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 говорящее 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», в котором 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».

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 («человек вне закона») Дикого Запада.

Мифологизация, легендаризация, романтизация исторических личностей явление обычное — каждый народ и нация нуждаются не только в богах, но и в героях. Но мифологизация, возведение в архетип человека, преступающего закон, характерна в первую очередь и более всего для американской культуры. Еще Оскар Уайльд, посетивший во время своей поездки на Дикий Запад родной город Джесси Джеймса, отметил: «Американцы несомненно большие обожатели героев

и всегда (во всяком случае часто — Д.З.) выбирают их из преступников»⁶⁶. (Со временем европейцы настолько привыкли к этой черте общества Нового Света, что стали давать американским картинам «культурно адаптированные» прокатные названия. Например, «Джесси Джеймс» (“Jesse James”, 1939, реж. Г.Кинг) показывался в Германии под названием «Джесси Джеймс. Герой вне времени», а “American Outlaws” (2001, реж. Л.Мэйфилд) был переведен в России как «Американские герои».)

Объясняется это тем, что американская история смогла предложить в этом качестве в основном персонажей фронта, среди которых наиболее выигрышными для мифологизации оказались разного рода стрелки. Среди них были и представители закона, как, например, легендарный шериф Уайетт Эрп, но чаще неоднозначные в свете закона личности, вроде стрелка, шулера, солдата и шерифа Дикого Билла Хикока⁶⁷. Народное сознание отдавало предпочтение outlaws. Создался целый пантеон легенд Дикого Запада: братья Джеймсы и Янгеры, бесстрашный бандит Билли Кид, по своему благородный шулер Док Холлидей, идеализированные грабители Бутч Кэссиди, Санденс Кид, братья Далтоны и другие.

Недаром широкое распространение получила баллада про то, как Роберт Форд убил Джесси Джеймса. В роли мифотворцев выступали также авторы бульварных романов и журналисты-глашатаи криминальных новостей. Неизвестно, возник бы резонансный миф о Билли Киде, если бы убивший его шериф Пэт Гэрретт (кстати, с весьма сомнительным прошлым) не написал о нем книгу. Существенную роль в мифологизации Джесси Джеймса сыграл репортер бульварной прессы Д.Эдвардс. Раздуть и тиражировать миф принялся театр. Даже не имевшие отношения к художественному творчеству братья Форды отметились в истории несколькими постановками сцены осуществленного ими

⁶⁶ Цит. по: Wellington J. Oscar Wilde's West // Literary Traveler. 2007. 19 August.

⁶⁷ В нравственно неустойчивой реальности Дикого Запада грабители и наемные убийцы запросто становились шерифами, и наоборот.

убийства Джесси.

На рубеже веков эстафету у печатного слова и театра приняло кино. Начавшийся с приближенных к реальности зарисовок⁶⁸ вестерн, тут же стал формировать и тиражировать на экране мир фронта. Самый известный из первых вестернов «Большое ограбление поезда» (1903, реж. Эдвин С. Портер) содержал отголоски последнего громкого преступления на Дальнем Западе — ограбления на железной дороге Union Pacific, осуществленного «дикой бандой» во главе с легендарными Бутчем Кэссиди и Санденсом Кидом.

Рождение кино хронологически совпало с важным (по мнению историка Ф. Тёрнера и некоторых других ученых-американистов, самым важным) событием в истории США — исчезновением фронта. Живая память об эпохе освоения западных земель обеспечила связь между живой историей и экраном. К тому же некоторые «герои эпохи» еще здравствовали. Более того, один из братьев Далтонов снялся в роли самого себя в вестерне «Вне закона» (1915). Жизнь Фрэнка Джеймса прервалась в 1915, но с большой долей вероятности он мог увидеть на экране себя в качестве персонажа. — Ведь начало «киноджессианы» относится к 1908 году, когда первая звезда вестернов Гилберт «Бронко Билли» Андерсон, сыгравший в «Большом ограблении поезда», снял короткометражную ленту «Ребята Джеймсы из Миссури»⁶⁹.

По экранной востребованности из всех легендарных персонажей Дикого Запада со значительным отрывом лидируют Джесси Джеймс и Билли Кид — каждому из них посвящено около сорока полнометражных фильмов и более ста, если считать телесериалы, короткий метр и «художественно-документальные»

⁶⁸ В 1894 году великий Томас А. Эдисон санкционировал первые кадры с атрибутами Дикого Запада, снятые для его кинетографа, а четыре года спустя — короткометражку, состоящую из сцены в салуне («Бар в Криппл Крик»).

⁶⁹ Все копии фильма, к сожалению, утрачены. «Реальная» киноджессиана фактически начинается с двух сохранившихся довольно примитивных одночастевок, где в роли «героического» отца снялся лично сын «легенды» — Джесси Джеймс младший («Джесси Джеймс под черным флагом» и «Джесси Джеймс — человек вне закона» (обе — 1921, реж. Ф. Коутс)).

картины. При этом, образ Джесси Джеймса масштабнее⁷⁰. Джеймс вошел в историю как миф номер один — и хронологически, и по своему значению, считаясь американским Робин Гудом, человеком, который забирает добро у богатых и раздает бедным. В реальности, как свидетельствуют факты, все было не так. Известный историк Эрик Хобсбаум предлагает называть Робин Гудов «социальными бандитами», которые появляются в исторические периоды разрушения традиционного уклада общества, когда простой народ — крестьяне или фермеры — не понимают и не принимают новые экономические отношения и новые законы. Именно в такой момент американской истории — распространения промышленно-торговой цивилизации Севера на земледельческий Юг — выдвинулась фигура «защитника» социальных «низов» Джесси Джеймса.

Вестерн несомненно несет отпечаток исторического времени, но не является документальной летописью истории. Прежде всего это фольклорный жанр, нередко с реальными, но мифологизированными персонажами. Автором мифа о Джесси стало народное сознание, которому свойствен полет фантазии. При этом лишь в определенной мере сохранены черты биографического жанра. Поэтому задача историка кино не скрупулезно сравнивать, что соответствует реальным фактам, а что — нет. Конечно, он принимает их во внимание, но в не меньшей степени имеет дело с домыслами и мифами. При этом он, разумеется, рассматривает каждый фильм джессианы контекстуально, то есть, в рамках всего корпуса произведений о Джесси Джеймсе. Вместе с тем должно учитываться время, то есть, особенности соответствующего исторического периода, ибо каждая эпоха трактует миф согласно своим умунастроениям.

Критик журнала «Sight & Sound» Эдвард Баскоум так прослеживает трансформации образа Джеймса: «В период Великой депрессии <...> Тайрон Пауэр изобразил его защитником бедняков от тирании банков и владельцев железнодорожных компаний. В 50-е Джесси, в исполнении Р.Вагнера в

⁷⁰ Последний фильм о Киде относится к 1980-м гг., к фигуре Джеймса продолжают обращаться в 1990-е, 2000-е, 2010-е, как минимум раз в десятилетие.

«Подлинной истории Джесси Джеймса», предстал юным хулиганом и повесой. В то время как «Великий налет на Нортфилд» (1972) развенчал миф, показав, что под гламуром скрывается невроз и жестокость. Авторы «Давно в седле» (1980, реж. У.Хилл) увидели банду Джеймсов представителем обреченной на вымирание народной культуры южной глуши. В «Американских преступниках» (2001) К.Фаррел сыграл Джесси не столько как волевого убийцу, сколько как солиста молодежной музыкальной группы»⁷¹. Важно добавить, что в разные эпохи, притом неслучайно, выбираются разные периоды жизни Джесси Джеймса — своеобразное партизанство в отряде Квантрила, фиаско в Нортфилде, время окончательного заката банды... А если и затрагивается линия жизни в целом, то акценты отдельных «ударных» отрезков различаются, корректируются временем создания фильма.

Отметить метаморфозы в трактовке образа — лишь первый шаг, важно найти этому объяснение. В этой связи представляется целесообразным привлечь «теорию цикличности». Так, фильмы Генри Кинга («Джесси Джеймс») и Фрица Ланга («Возвращение Фрэнка Джеймса», 1940) проникнуты коллективистским энтузиазмом, характерным для рузвельтовской эры. Братья предстают Робин Гудами — народными защитниками, которые выдвигаются историей во времена разрушения традиционного уклада общества. После войны, на фазе «социальной успокоенности», киноджессиана уходит сначала в индивидуальный психологизм у Сэмюэла Фуллера («Я застрелил Джесси Джеймса») или заключается в рамки чисто приключенческих картин, вроде «Канзасских рейдеров» (1950, реж. Р.Энрайт), «Джесси Джеймс против Далтонов» (1954, реж. У.Касл), и облегченных мелодрам, вроде картины «Женщина, которую они почти линчевали» (1954, реж. Э.Дуон). Затем, в период турбулентных 1960-х — 1970-х, в фильме Филиппа Кауфмана «Великий налет на Нортфилд» (1972) миф помещается в поле социальной критики, что вполне соответствует очередному

⁷¹ Buscombe E. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford — Review // Sight & Sound. December 2007. — P. 51.

витку «фазы беспокойства».

Отношение к Джесси «циклическое»: то он видится однозначно героем («Джесси Джеймс», 1939), то противоречивым персонажем («Подлинная история Джесси Джеймса», 1957), а то — бандитом без признаков совести («Псевдоним — Джесси Джеймс» (1959, реж. Н.Маклеод). У Кауфмана миф развенчивается, а герой предстает невротиком, что вполне корреспондируется с «социальным беспокойством». На следующей фазе истории в русле «социальной успокоенности» Уолтер Хилл рисует его романтиком. Такой образ сохраняется у Роберта Бориса («Фрэнк и Джесси», 1995) и Леса Мэйфилда («Американские преступники»).

На современном этапе (фаза «социального беспокойства») появился в определенном смысле программный фильм «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», который предложил особый, сдержанно-полифоничный, при этом принципиальный, взгляд на мифологизированную историю реально существовавшего человека. Оригинальный проект был, можно сказать, детерминирован временем и воплощен одной из ведущих киностудий, Warner Bros., при активной поддержке генерального директора Paramount Брэда Грея, успешного продюсера вестернов Дэвида Вальдеса («Всадник на коне бледном», «Непрощенный», «Открытый простор»), ряда авторитетных творческих постановщиков знаковых фильмов (в первую очередь Ридли Скотт). В основу был положен вызвавший резонанс роман Рона Хансена, а в режиссерское кресло приглашен «человек со стороны», который, как казалось, сумеет в старую тему влить новую кровь. Таковым оказался австралийский режиссер новозеландского происхождения Эндрю Доминик, который до этого «засветился» одной единственной картиной «Чоппер» о самом известном преступнике в современной истории Австралии, Брендоне Риде по прозвищу «Мясорубка» (chopper), как будто безбашенном неврастенике. Выраженный антигерой запросто убивал (в кадре), отрубал жертвам пальцы (за кадром), испытывая при этом удовольствие, в чем с улыбкой признавался тележурналистке. Чоппер любил паблисити и даже

излагал свою программу по спасению мира, где важное место занимает борьба с наркодилерами, якобы подрывающими «честный» преступный мир. В первом американском фильме целью Доминика было создать нечто иного рода — закрытый тип характера при минимуме внешнего действия. Усталость существования, загнанные внутрь чувства, которые лишь иногда и не всегда адекватно выплескиваются наружу... Все это было заложено в собственноручно написанном режиссером сценарии, который, как, впрочем, и литературная основа, был далек от насыщенного кровью боевика. Роль человека-легенды в фильме, лишенном всяческой мишуры и эффектов украшения, была отдана почти легендарному актеру Брэду Питту. В создании музыки участвовал имеющий культовый статус рок-музыкант Ник Кейв⁷², который выступил также в роли исполнителя знаменитой баллады, тем самым подчеркнув высокую значимость проекта.

В своем романе Хансен посвящает отдельную большую главу подробному фактографическому изложению биографии Джесси Джеймса и истории банды. Доминик использует из нее лишь несколько цитат, вынеся их в дикторский текст. В остальном его сценарий охватывает относительно небольшой отрезок времени, фокусируя действие на последних месяцах жизни Джесси.

В прологе-экспозиции закадровый голос сообщает, что ему было тридцать четыре года, он жил в городе Канзас, штат Миссури, под именем Томаса Хауарда, «выдавая себя за богатого человека со связями». «Жена была счастлива с детьми, они знали его ласку, но не знали, как его зовут, и почему им так часто приходилось переезжать с места на место». Монотонный комментарий сопровождается калейдоскопичным визуальным рядом, преимущественно

⁷² Кейв известен в мире кино как автор немалого количества саундтреков. В последние годы активно сотрудничает с режиссером Джоном Хиллкоутом в качестве сценариста. Их наиболее известный проект — картина в «жанре» «бушрейнджерского фильма» (своего рода австралийского «outlaw вестерна») «Предложение» (2005), за сценарий к которому Кейв получил приз на Венецианском фестивале. В 2016 году Э. Доминик снял о старом друге и художественном единомышленнике документальный фильм «Еще раз с чувством».

интерьерным: вот Джесси в кресле с сигарой, вот он в кругу семьи, вот его дом и земельный участок, снова Джесси, обособленный среди городской толпы... При этом звучит музыкальная тема, задающая медитативное, поэтическое настроение, рождающая ощущение то ли временной дистанции, то ли нахождения вне времени. «Еще он страдал недугом — зернистое веко. Поэтому он моргал чаще, чем обычные люди, как будто не мог выносить красоты этого мира. В комнате становилось жарко, когда он входил в нее, дождь шел сильнее, часы замедляли ход, звуки нарастали». Этот литературно выразительный, загадочный, с мистическим обертоном текст, почти полностью взятый из романа ⁷³, сопровождаются натурными кадрами, трансформированные режиссерско-операторским решением. Одинокий силуэт Джесси возникает на фоне горизонта в «огненной», почти «инфернальной» палитре. По бескрайнему небу, снятые цайтрафером, проносятся облака. Метафорический зачин сопровождается ключевой фразой: «Он считал себя южным партизаном и роялистом в Гражданской войне, которой не было конца. Он не сожалел ни об ограблениях, ни о том, что убил семнадцать человек».

Надо сказать, что в экранизациях романов закадровый голос вообще используется часто, и на протяжении фильма голос периодически включается, чтобы информировать зрителя о прошлом и давать ориентирующие комментарии настоящего, впрочем, дозировано — только когда это необходимо.

Жена и дети будут изредка появляться в повествовании, но останутся эпизодическими персонажами. История станет строиться преимущественно вокруг членов банды, прежде всего ее лидера, умудренного опытом Джесси Джеймса и честолюбивого новичка Роберта Форда.

Первая сцена, происходящая накануне ограбления поезда около Блу Кат,

⁷³ У Хансена последняя фраза выглядит так: «...когда он приближался к животным, они отступали. В комнате становилось жарко, когда он входил в нее, дождь шел сильнее, часы замедляли ход, звуки нарастали: его враги не удивились бы, если бы он пускал филинов из бутылки или зажигал пламя щелчком пальцев». [Hansen R. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford: A Novel*. — New York: Harper Perrenial, 1997. — P.9.]

штат Миссури, ставшего последним в «послужном списке» Джесси как раз экспонирует всех действующих лиц первого и второго плана. По мотивам участия в ограблении, опыту и поведению они делятся на три группы: братья Джеймсы, остальные члены банды и — несколько обособленно — впервые идущий на дело девятнадцатилетний Роберт Форд.

Пространственно они также разведены по трем группам. Молодые Чарли Форд, Дик Лиддил, Вуди Хайт, находящийся в кровном родстве с Джесси Джеймсом, Эд Миллер и еще пара бандитов участвуют в предприятии ради денег. Они ведут наигранно-непринужденный, скабресный разговор о женщинах, то и дело подшучивая друг над другом. Разговор ничем не примечательный, да и характеры хотя и заявлены, но не больше, чем в рамках задачи познакомить зрителя с действующими лицами. При всем внешнем различии членов «команды», в истории они выполняют почти исключительно пассивную, чисто служебную функцию. Впрочем, в этой сцене они неплохо оттеняют других, постепенно выходящих на первый план, — братьев Джеймсов и Роберта Форда.

Опытный, тридцативосьмилетний Фрэнк (Сэм Шепард) держится в одиночку, изучает намеченное место преступления, уделяя особое внимание прилегающему к железной дороге оврагу — возможному пути к отступлению. Он нуждается в деньгах, чтобы уверенно осесть на ферме со своей семьей. Когда его спокойные размышления нарушает Боб Форд (Кейси Эффлек), навязывающий свое преданное сотрудничество на годы вперед, Фрэнк не скрывает недовольства. Он не видит ничего особенного в парне, очарованном легендой криминальной романтики, и срезает его короткой, как удар, репликой: «Ты начитался книжек». В поведении Джеймса-старшего и его жестких словах сквозит трезвый цинизм во взгляде на жизнь. Он «отшивает» Боба, который тут же спешит к Джесси.

Как и брат, тот предпочитает держаться несколько обособленно, но, когда Боб присаживается рядом и пытается завести разговор, он реагирует иначе: рассказывает забавную историю, дает совет. Однако его реакция на болтовню «новобранца» о том, что именно Джесси был его кумиром с детства,

неопределенна. Джесси как будто принимает все к сведению, но не придает значения. Загадочно улыбаясь, отшучиваясь и рассуждая как будто о чем-то неважном, Бред Питт сразу задает многоликий образ — вроде улыбчивый и открытый, но, как говорится, себе на уме. На фоне нервно-возбужденной болтовни молодых членов банды внутренний мир обоих Джеймсов остается запертым как сейф в банке. Правда, если Фрэнк не раскрывается демонстративно, то Джесси делает это более завуалировано.

Если зритель с кем-то отождествляет себя в этой сцене, то, пожалуй, с маневрирующим между главарями и пытающимся завоевать их расположение Фордом. Несмотря на то, что заискивающий Боб не вызывает симпатии или уважения, он заявляет себя заметным участником повествования. Не в последнюю очередь благодаря актерской игре Эффлека, создающего образ лишь с виду искреннего и открытого парня.

В киноджессиане Роберт Форд уже оказывался в центре повествования — в картине Фуллера, которая указывала на центрального персонажа своим названием от первого лица — «Я застрелил Джесси Джеймса». Действие фильма 1949 года охватывает тот же период, что у Доминика, и заканчивается тем же событием — смертью Форда, причем Джесси оказывается на периферии повествования. Фильм Доминика отмечен почти постоянным двуединством: рассказ ведется, иногда на параллельных курсах, о последнем периоде жизни как будущего убийцы, так и его жертвы. В сдержанной, неаффектированной форме проступают мотивы поведения двух главных, по сути равнозначных в структуре повествования действующих лиц. Банда, которая уже не имеет постоянного состава, остается за кадром. «Для своего последнего ограбления в Блу Кат братья наняли воров и местных подонков, отбросы общества», — сообщает нам закадровый голос, добавляя, что за всю историю на счету банды Джеймсов двадцать пять ограблений, и о том, что все первоначальные ее члены либо мертвы, либо сели в тюрьму.

Детализация истории банды и отношения внутри нее режиссера не

занимают, однако среди ее членов остались и такие, кто был «идеологизирован». — В сумерках, непосредственно перед налетом молодой парень поет весьма агрессивную балладу: «Мне плевать на нацию янки. Я не прошу прощения за то, что делал и рад, что воевал против них. Я их ненавижу, как ненавижу Декларацию независимости, Союз и полосатый флаг, с которого капает наша кровь...».

Неясно, о чем в эту минуту думают участвовавшие в Гражданской войне братья Джеймсы, в биографии которых, в отличие от Билли Кида и большинства outlaws Америки, есть партизанское прошлое. В моральном плане оно, мягко говоря, неоднозначно. Но без герильи, этой формы политической вовлеченности в историю, не объяснить корни и масштаб феномена Джесси Джеймса, особенную стойкость мифа о нем, его ранг героя Дикого Запада номер один.

Капитана У.Квантрила, под началом которого воевал Фрэнк Джеймс, и с которым был связан Джесси, нередко называют самым кровавым человеком в истории США. Однако, как бы ни оценивали его действия в моральном отношении и в плане военной значимости, во всей справочной литературе его отряд упоминается как партизанский. Существуют факты, подтверждающие, что капитан был связан с командованием южан и, по крайней мере, в части проводимых им операций следовал его указаниям, проявляя, впрочем, «личную инициативу». Его деятельность отмечена не только диверсиями, террором, но и мародерством⁷⁴. При этом, Квантрил и его подчиненные, в том числе Джеймсы и Янгеры, несомненно легитимны в глазах «оккупированного Севером народа», коим считали себя южане во время Гражданской войны 1861-1865 гг. Тем более, что, как видно из биографии Джеймсов и Янгеров, юнионисты реагировали на герилью в согласии с известным приказом Наполеона генералу Лефевру — с партизаном должно бороться жестокими методами (в реалиях американской Гражданской войны, в частности, вешать родственников). В итоге для

⁷⁴ Заметим, что образ партизана как стопроцентно справедливого «народного мстителя» периодически ставится под сомнение, скажем, в таких резонансных картинах, как чешская «Повозка в Вену» (1966, реж. К.Кахиня) или украинский фильм «Счастье мое» (2010, реж. С.Лозница).

значительной части Америки Джесси Джеймс стал американским аналогом таких легендарных народных героев, как Хуан Мартин Диес, Мао Дзэдун, Че Гевара, Фидель Кастро, Хо Ши Мин...

В прологе и в программной балладе у костра авторы фильма поднимают вопрос о политической мотивации грядущего и прошлых ограблений банды. Считают ли себя Фрэнк и Джесси участниками, так называемой, малой войны?⁷⁵ К одному из основных критериев определения партизана, наряду с иррегулярностью, мобильностью и теллурическим характером, правовед К.Шмитт относит «политическую вовлеченность». Именно политический окрас отличает партизана от разбойника во время войны. Применительно к Джеймсу и К° дихотомия «партизан или разбойник» после заключения мира заменяется на «партизан или грабитель». С одной стороны, их можно считать партизанами, наносящими урон противнику в лице банков и железных дорог; с другой — они не выводят из строя железнодорожные коммуникации, а просто грабят пассажиров. Более того, политическая вовлеченность времен Гражданской войны испарилась, на что, в частности, указывают их периодические попытки заниматься законным трудом.

Если в прологе авторы фильма закрепляют за Джесси сознательную политическую позицию южанина, то в упомянутой сцене с балладой показывают, что он совершенно безразличен к ее смысловому содержанию — в этот момент занят последними приготовлениями и, припадая ухом к рельсе, выслушивает приближение поезда. Возможно, Джесси продолжает убеждать себя, что ведет борьбу с новым государством, но в душе давно не чувствует этого. Возможно, уже несколько лет, скорее всего, с момента окончания войны. Поэтому политический аспект ограбления около Блу Кат представляется скорее псевдомотивацией. Джесси вовсе не считает убийства семнадцати человек хоть

⁷⁵ История знает немало таких случаев. Скажем, в Литве «лесные братья» вели борьбу против советского режима целых восемь лет (1945-1953). Эти события нашли отражение в, пожалуй, самом известном игровом литовском фильме «Никто не хотел умирать (1965, реж. В.Жалакявичус), кстати, называвшемся изначально «Террор».

как-то связанными с политической акцией.

Первые кадры сцены ограбления говорят о несомненном мастерстве создателей фильма. Приближение поезда в ночи снято волшебным, буквально зачаровывая зрителя. Лампы замедлившего ход на повороте локомотива освещают темный лес, бросая лучи между деревьев. В этой встрече природы и цивилизации, есть какая-то загадка. На мгновение оператору Роджеру Дикинсу как будто удается стать медиумом между миром идей и зрителем, встать в хайдеггеровский «просвет бытия»⁷⁶. Сцена задает стиль и ритм всему повествованию. Доминик и Дикинс работают с тонированной под сепию палитрой, отсылающей к времени дагерротипов и часто прибегают к импрессионистским «размытым» кадрам, таким образом создавая элегическое, магнетическое, созерцательное настроение. При этом, в дискурс постоянно врываются мотивы, будоражащие зрителя и наводящие на размышления. Мистическая встреча биосферы и ноосферы оборачивается конфликтом между принесенной Севером наступающей технической цивилизацией и яростным ответом Юга — в поле зрения возникают всадники в масках, вызывающих невольную ассоциацию с Ку-клукс-кланом, и тут же — баррикада на путях с одиноким силуэтом Джесси. Прогресс оказывается не соседом или покорителем природы, а непрошеным гостем. Поэтическое ощущение «вне времени» обрывается прозаическим, жестким ограблением здесь и сейчас.

Выросший в «штате Джеймса» (Миссури) исполнитель главной роли Бред Питт признавался, что до прочтения сценария знал про своего героя «только то, что он был кем-то вроде Робин Гуда»⁷⁷. У Хансена и Доминика робингудства нет и в помине. Ограбление показано как работа профессионалов — немного пальбы в воздух для устрашения, угрозы, тщательный обыск, а при случае и удар по

⁷⁶ Столь же мистически-чарующе движение поезда, но в ином, «бешеном», темпоритме, воплотил на экране Андрей Кончаловский в «философическом боевике» «Поезд-беглец» (1985, оператор Э.Хьюм).

⁷⁷ Mottram J. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Film Review. November 2007. — P. 51.

голове... Более того, Джесси без всякой необходимости готов даже убить нарочного. Эду Миллеру едва удастся отговорить его. Все выглядит вполне правдоподобным. Однако в реальности, согласно отчетам об ограблении у Блу Кат, младший Джеймс был в хорошем настроении, произнес перед пассажирами длинную высокопарную и вместе с тем бранную речь в адрес железнодорожных компаний, перемежаемую самовосхвалениями. Кроме того, ограбление поезда и убийство — разные по тяжести преступления, и, соответственно, меры, принимаемые властями по поимке тоже разные. Неспроста, как известно из истории, банда залегала на дно после ограблений с «непреднамеренными» убийствами. Авторы принципиально считают необходимым показать Джесси жестоким. Впрочем, возможно, по какой-то пока непонятной причине, сам Джесси хочет выглядеть жестоким.

В безмолвном диалоге Джесси и Фрэнка старший брат словно за что-то упрекает младшего, а впоследствии выходит из банды. Закадровый голос сообщает: «он отверг своего младшего брата за то, что тот был чересчур темпераментным». Но такое объяснение мало что дает. Контекст джессианы навязывает подсказку: поначалу юный Джесси был человечным, у него были идеалы, а потом он изменился. Мотив «порчи души» набирает силу. Фрэнк выступает в мифе как старший брат, то есть тот, кто мудрее, рассудительнее. Одна из его функций заключается в напоминании Джесси о светлом в его черствеющей душе. Этот мотив в киноджессиане уже имел место: в «Подлинной истории Джесси Джеймса» он словно олицетворяет зеркало души Джесси, его совесть; в «Последних днях Фрэнка и Джесси Джеймсов» (1986, реж. У.Грэм) придерживающийся патриархальных устоев и стремящийся к оседлости Фрэнк выступает по отношению к Джесси отрезвляющим фактором⁷⁸. В конце концов Фрэнк уйдет из «дела» и больше никогда не увидит увязнувшего в нем Джесси.

⁷⁸ По сюжету Джесси тяжело переживает факт своего усыновления, считая себя неродным сыном. Испытывая усиленные этим обстоятельством психологические проблемы, он ведет себя нервно, несдержанно. Несомненно, включение в миф о Джесси фрейдистских мотивов лишний раз подчеркивает условность мифа и вариативности искусства.

Но еще раньше нарастающая отстраненность Фрэнка говорит не только о размолвке, но и об усталости. Джесси тоже устал, но петушится. Век активного грабителя недолог, они, хоть и молоды, но, что называется, уже в «пенсионном возрасте». Неслучайно братья задумывают ограбление как последнее. Они планировали «завязать», не раз приостанавливали преступную деятельность, но теперь действительно ставят точку — время пришло. Состояние усталости братьев, нарастание своеобразной летаргии как будто подтверждает доминирующая интонация фильма, чуть затухающая музыка, дагерротипное, бедное на цвета изображение, медленный, тягучий, медитативный ритм повествования в целом. Всё проникнуто ощущением скорого конца. Четырехчасовая первая версия фильма был сильно сокращена, дабы не устал зритель. Но мотив моральной депрессии братьев, которую хотел подчеркнуть Доминик, остался. Мотив усталости и внутреннего распада. Ощущение декаданса придают кадры с использованием эффекта размытой рамки. В ином случае их можно было бы воспринимать как знаки импрессионистского стиля, эдакий эстетский ажур, но в данном случае они указывают, возможно, на расфокусировку активной устремленности.

Молодые братья Форды совершенно не замечают состояния Джеймсов. Боб и ведомый им Чарли (в эскизном, но запоминающемся исполнении Сэма Рокуэлла, предстающий недалеким, но при этом отличающимся сильным инстинктом выживания) увлечены идеей стать партнерами легендарных братьев. Они как будто претендуют занять место Янгеров и создать на постоянной основе банду Джеймсов-Фордов. Боб думает, что для этого необходимо копировать Джесси. Получив возможность находиться рядом со своим кумиром, он буквально следует за ним по пятам, постоянно оказывается около Джесси, все более его настораживая. Подражая «живой легенде» он закуривает сигару, повторяет жесты, буквально заглядывает в рот... Он прибавляет себе возраст, как будто во всем соглашается с Джесси. (Надо сказать, при создании образа актер Кейси Эффлек удачно находит выразительные характеризующие детали; в частности, его

персонаж не раз нервно сглатывает слюну.) Оказывается, Боб насчитал целый комплекс сходств с Джесси — их отцы были пасторами, оба они младшие братья в семьях, их глаза голубые, рост пять футов, в их именах одинаковое количество букв и слогов и т.д. «Не пойму, ты хочешь копировать меня или стать мной?», — спрашивает его Джесси, который интуитивно, неосознанно начинает ощущать опасность.

Под своей кроватью Боб Форд бережно хранит маску грабителя, сигару и романы некоего Стивенса о Джеймсах с увлекательными названиями («Грабители поездов», «История братьев Джеймс»), которые он читал каждую ночь. Он восхищен описанием братьев журналистом Эдвардсом, особенно Джесси: «У Джесси лицо чистое, как у невинной школьницы, голубые глаза, ясные как небо, всегда уставшие. Он высокий, мускулистый. Все говорит о том, что он не ищет легких путей. Джесси бессердечный, грубый, хитрый...». Действительно ли так было, или это только казалось Бобу, что всю его жизнь над ним подтрунивали, шпыняли и указывали. Как бы то ни было, он спасался в мире воображаемых приключений, представляя себя их героем на месте Джесси. Как формулирует в одном из интервью Доминик, «Бобу представляется, что, если бы он был Джесси Джеймсом, никто не мог бы обидеть его чувства, ибо он был бы защищен словно броней»⁷⁹. Здесь авторы ставят зрителя у развилки: с одной стороны, душевная драма Форда, осознание собственной неполноценности предстает частным случаем, с другой — следует видеть в Бобе некую типизацию. Тогда получается, что журналисты, вроде Эдвардса, нащупывают запросы общества и делают нужный набросок, удовлетворяя потребности в срочной перспективе, а бульварные романисты, вроде Стивенса, облачают домыслы в истории, создавая мифы. Нации нужны герои, подросткам и юношам — кумиры, идолы.

После того, как перед нами раскрывается душевная ранимость и чувство неполноценности Боба, оказывается, что оба главных героя переживают давние,

⁷⁹ Mottram J. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Film Review. November 2007. — P. 53.

долго тлеющие психологические драмы, одержимы затаенными рефлексиями. Ситуация разрешается не в привычном «жанре погонь и перестрелок». От «чистого» вестерна в ней присутствует разве что ограбление, впрочем, и оно решено не в манере экшна.

В традиции отечественного киноведения существует деление на виды сюжета — драматический, эпический, лирический и повествовательный⁸⁰. Голливуд предпочитает иметь дело с первым видом, который содержит жестко направленное действие, словно спешащее к развязке. Собственно, на него прямо и недвусмысленно указывает название фильма «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса». Из него, разумеется, зритель знает о развязке и ожидает движение сюжета к ней.

Завязка происходит в самом начале, когда Боб попадает в банду, и тут, как говорится, часы пошли. Однако мы не испытываем желания торопить Форда, не требуем крови Джесси немедленно. При этом, Джесси, как, впрочем, и Форд, обречены. Авторы это осознают и ведут рассказ неторопливо, без внешнего драматизма, нарратив не спешит к развязке, а плавно дрейфует.

Сюжет фильма можно назвать повествовательно-драматическим, где первая составляющая как будто преобладает. Драматизм носит скрытый характер и нагнетается не внешними перипетиями, а словно изнутри. Темп развития действия замедлен, довольно большое внимание уделяется подробностям и воссозданию атмосферы. Автор как бы следует за материалом, зрительский интерес строится прежде всего не на том, *что* произойдет, а на том, *как* это случится. *Как*, где и когда Роберт Форд убьет Джесси Джеймса. В согласии с «законами» повествовательного сюжета раскрытие личности Боба происходит в эволюции его отношения к Джесси. Собственно, все это заложено в литературной основе. «В романе должны изображаться по преимуществу мысли и события, в

⁸⁰ Теория видов сюжета разрабатывалась В.Шкловским, С.Эйзенштейном, Р.Юрневым, Ю.Тыняновым, В.Волькенштейном, В.Туркиным, В.Дёминым и, наконец, Л.Нехорошевым, который придал ей законченный вид. [Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009.]

драме — характеры и поступки; роман должен двигаться медленно, и мысли героя во что бы то ни стало должны сдерживать стремление целого к развитию», — писал Гёте⁸¹. Доминик довольно точно следует интонации и темпу литературного источника, предлагая своеобразный кинороман. «По мне это возвращение к некоторым выдающимся картинам 70-х. Я думаю это фильм, обладающий вкусом, от которого веет запахом хорошего вина», — так выразил свои впечатления от фильма считающий его любимым в своей карьере Брэд Питт⁸². Актер совершенно прав относительно 1970-х — именно в ту эпоху голливудское кино на относительно короткий период увлеклось повествовательными сюжетами (не без внутреннего драматизма, разумеется).

Понятно, что, хотя Хансен придерживается документальной манеры повествования и будто бы следует проверенным фактам, как романист он создает свою субъективную версию. В частности, он делает Джесси суеверным. Тот доверяет не только своей интуиции, но и знакам судьбы, которые предвещают ему что-то страшное. Джесси начинает видеть в каждом прохожем агента Пинкертона⁸³, переезжает в другой дом, а затем вообще покидает штат Канзас. Боб, которого Джесси приближает к себе и вроде бы делает доверенным лицом, замечает, что тот даже ванну принимает, держа пистолет при себе, на расстоянии вытянутой руки.

Джесси опасается не только агентов Пинкертона. В согласии с генеральным руслом джессианы он скорее всего знает о том, что сдавший его член банды будет амнистирован⁸⁴. Приблизив к себе восторженного новичка, Джесси отсылает всех

⁸¹ Гёте Й.-В. Собрание сочинений. Т. VII. — М.: Художественная литература, 1935. — С.309.

⁸² Представители Warner Brothers требовали внести в картину больше действия, а согласно условиям контракта, Доминик не имел права на окончательный монтаж. Неизвестно чем бы все закончилось, если бы Питт не занял сторону режиссера, которому, в итоге, удалось отстоять свое видение.

⁸³ Алан Пинкертон (1819 - 1884) — американский сыщик и разведчик шотландского происхождения. Наиболее известен как основатель «Национального детективного агентства Пинкертона». Во время Гражданской войны в США работал на разведку Союза.

⁸⁴ Согласно некоторым источникам, в том числе книге «Стрелки Дальнего Запада в фактах

соучастников по родственникам, а сам ночью с помощью Боба переезжает по новому адресу, а потом, уже один — в другой город. Боб узнает, что молодые члены банды планируют проворачивать дела за спиной Джесси, который, по их мнению, уже не тот и слишком редко затевает что-то стоящее.

Сговоры за спиной Джесси, обещание губернатором амнистии тому, кто его сдаст, суеверные предрассудки лидера — все это создает внутри банды атмосферу недоверия. Точнее, Джесси не доверяет сообщникам, а те боятся своего главаря, как им кажется, утратившего хватку. Доминик здесь работает с уже знакомой ему темой на том же материале — одна из основных идей «Чоппера» заключается в том, что криминальный мир исключает возможность доверия. Параллелизм существует даже в деталях. На участке возле дома Джесси живут змеи, которым он дает имена своих врагов, а в первой картине Доминика на миске собаки написаны имена тех грабителей, которых она загрызла.

После того как Боб покидает Джесси, повествование разветвляется на два потока,двигающих фабулу к узловому, переломному моменту. Один из них следует за Джесси, который, в согласии с описанием Эдвардса, проявляет себя «бессердечным, грубым, хитрым». После переезда в другой штат он наведывается к одному из членов банды, подозревая того в возможном предательстве. Не рассеяв свои сомнения в ходе разговора, он предлагает Эду Миллеру «прокатиться» и убивает его. Надо сказать, что в рамках общей сдержанной стилистики кадр выстрела снят довольно неожиданно — «постмодернистски», кроваво-натуралистично. Затем вновь появляется план стремительно летящих облаков, за которым следует неожиданный визит Джеймса ночью к спящему Лиддилу. Манера появления обращает на себя внимание — он возникает вдруг, ниоткуда, словно из параллельного, потустороннего пространства и предлагает Лиддилу прокатиться к их поделнику — Джиму Камминзу, инициатору дополнительной деятельности банды за спиной ее главаря. Узнав от Элберта,

и на киноэкране» Б.Рейни, Джеймс не знал о награде за свою голову, что представляется маловероятным.

племянника Камминза и родственника Фордов, что ослушавшегося, проявившего инициативу дяди нет дома, а о дне его возвращения ничего не известно, Джесси срывается. Он жестоко избивает мальчика, угрожая оторвать тому уши. Причем, требуя сказать, где находится его дядя, он закрывает жертве рот. Джесси явно не держит себя в руках. Отпустив, наконец, Элберта, Джеймс плачет. Психическая неуравновешенность Джесси рождает параллель с его образом у мастера психологии Николаса Рея. В «Подлинной истории Джесси Джеймса» содержатся сцены, где герой ведет себя как психопат — убивает сборщика налогов, собирается застрелить Джима Янгера... Джесси показан не вполне адекватным и Филиппом Кауфманом в «Великом набеге на Нортфилд». (Заметим, что Доминик работал в «Чоппере» над созданием образа того же ряда). При этом, надо сказать, оба героя Доминика, точнее антигероя, периодически вызывают некоторую жалость. При том, что режиссер не дает сложной психологической проработки их характеров и почти закрывает от зрителя их внутренний мир. Однако, испытывая душевную драму, Джесси определенным образом располагает к себе. Как ни парадоксально, в какой-то степени, это относится и к презренному Форду.

Важен и природный антураж, который словно аккомпанирует замыслу. Поездка к Камминзу продемонстрировала не только срыв, жестокость и отчаяние Джесси, но и... зимний ландшафт. Существует вполне реалистичное объяснение — наступает зима. Но в рамках истории о Джеймсе она как будто говорит о холодном закате его жизни. (Кстати, снежный покров присутствует во многих лучших современных вестернах — «Настоящее мужество» братьев Коэнов, «Выживший» Иньярриту, «Омерзительная восьмерка» Тарантино.) Да и летние кадры, преимущественно снятые Дикинсом в западной Канаде, характеризуются открытыми просторами и пустошами. Камера фиксирует одинокие, как будто изолированные от мира, фермы, бескрайние поля с кое-где колышущейся на ветру пшеницей и исполненные меланхолией зловещие, «адские», горизонты — неслучайно многие американские критики (скажем, Л.Луменик в «Нью-Йорк Пост») сравнивали изображение и настроение фильма «Как трусливый Роберт

Форд убил Джесси Джеймса» с «Пустошами» (1973) и «Днями жатвы» (1978) Терренса Малика.

Всех перечисленных художников, во всяком случае в упомянутых картинах, как будто объединяет ощущение холода. Как в 1970-е, которые вошли в историю США как «десятилетие цинизма», в 2000 — 2010-е гг. осуществляется переход внешнего, ясно сформулированного беспокойства 1960-х и конца 1990-х во внутреннее, менее очевидное, но не менее, а, порой более сильное. Цикличность получает дополнительную прорисовку, если вспомнить, что Малик работал в 1970-е, потом надолго ушел из кино, пропустив фазу «социальной успокоенности», а в 1998 году вновь встал за камеру.

В параллельной линии, как будто второстепенной, но все же важной, происходит конфликт между Диком Лиддилом и Вудом Хайтом. Их ссора является чуть ли не единственным событием, имеющим служебную, чисто сюжетную, функцию — двигает фабулу. Дело не в причине ссоры, а в ее драматичном завершении. В перестрелке, где большинство пуль выпущено с близкого расстояния, противники бесполезно опустошают свои обоймы, тогда как оказавшийся рядом Боб первым же выстрелом попадает точно в голову одного из них. Возможно продиктованный инстинктом выживания выбор — в метафорическом контексте фильма — неслучаен. Убийство Хайта, родственника Джеймсов, предопределяет судьбу как Джесси, так и Форда.

По-настоящему поворотным пунктом картины становится следующая сцена, где сюжетные линии сходятся. Она представляет собой скрытый допрос Фордов со стороны Джесси за ужином. Чарли недостаточно сметлив, чтобы вести возникшую сложную игру. Пытаясь спасти ситуацию, он поднимает тему детского увлечения Боба всем, что связано с Джесси. Подхватывая разговор, Джесси вспоминает случай из прошлого, когда его хотел сдать властям один из членов партизанского отряда, который тоже твердил о сходстве между ними. Киновед Н.А.Цыркун обращает внимание на то, что эта сцена явно отсылает к Тайной вечере — совпадает событие (трапеза) и характер отношений людей за

столом (лидер и его последователи), дочь готовящей еду хозяйки зовут Мартой (то есть Марфой), Джесси и Боб сидят обособленно, как Христос и Иуда у Да Винчи и многих других художников, обращавшихся к вечному сюжету⁸⁵. Диалог о предательстве структурно, а главное в смысловом плане, отсылает к евангельскому тексту. Рассказ Джесси о предателе соответствует словам Иисуса «истинно говорю вам, что один из вас предаст меня», а вопрос Боба «ты же не думаешь, что я такой?» — реплике Иуды «не я ли, Равви?». Наконец, завершающее эту часть разговора, итоговое Форда «ты напомнил мне о нем» и вовсе почти повторяет слова Иисуса «Ты сказал». При этом, Цыркун пишет, что в этой же сцене авторы иронично, в согласии с постмодернистской парадигмой, переворачивают отсылку. Однажды Боб сказал, что у Джесси тот же размер обуви, что и у него — он ведь так хотел быть похожим на своего кумира. Тогда Чарли придумал, как ему показалось, остроумную шутку. Он заметил, что у Джесси нет пальцев на ногах. То есть, в каноническом сюжете про Христа происходит подмена: Сын Божий заменяется на антихриста, существо с копытами. И действительно, неожиданные появления Джесси (кстати, и самого Боба!) как бы ниоткуда, закадровая сентенция про то, что «в комнате становилось жарко, когда он входил в нее, дождь становился сильнее, часы замедляли ход, звуки нарастали» (неслучайно в романе Хансен однажды прибегает к эпитету «злой колдун») — все это признаки инфернального. Во всяком случае автор литературного первоисточника является профессором университета иезуитов и рукоположен в сан священника католической церкви. Несомненно, он был досконально знаком с библейской мифологией⁸⁶.

Боб, разумеется, в сниженном модернизированном варианте, начинает сотрудничать с Пинкертоном и постепенно, за кадром, сдает банду. Однако картина, конечно, не укладывается в религиозную интерпретацию.

⁸⁵ Цыркун Н.А. Травестия сакрального в постмодернистском вестерне // Вестник ВГИК. Декабрь 2016. №4 (30). — С. 110-123.

⁸⁶ Рукоположение состоялось в 2007 году (как раз в год выхода фильма), а профессорского звания Хансен удостоился в 2009 году, то есть намного позднее написания книги.

Обратим внимание на то, что Джесси Джеймс начал с убийства Эда Миллера, избил Элберта, а следующим шагом — пригласил Дика Лиддила на явно небезопасную для того прогулку. Затем он «прогуливает» Чарли Форда и как будто ни с того ни с сего рассказывает про убийство Миллера. Чарли перепуган до смерти, но Джесси не идет дальше. Безжалостный убийца смягчился? Вряд ли. Но с Джесси что-то происходит. Его все больше охватывает ощущение безысходности — похоже, он понимает, что от судьбы не уйти, на что указывают детали, вроде одиноко лежащего на лужайке ботиночка его дочери, представляющего метафорой смерти. Джесси теряет вкус к жизни и невыносимо остро ощущает экзистенциальную проблему отсутствия смысла своего прежнего существования. Во всяком случае не может больше видеть кровь, быть грабителем-изгоем. Настойчивая заунывная музыкальная тема словно отражает его внутреннее меланхолическое состояние. Она звучит как будто все настойчивее, словно предвещает скорую смерть.

Боб сотрудничает с властью не только за тридцать сребреников. Ситуативный мотив его действий очевиден: он опасается за свою жизнь. Однако существует и скрытый, психологический мотив — он квивается с прошлым, когда его ни во что не ставили, недооценивали, считали никем. Во время «тайной вечера», после перечисления сходств между ним и Джесси, последний иронично произносит: «Ain't he something?» («А он — нечто»). Возможно, это служит триггером в перемене отношения Боба к Джесси и в изменении стратегии. В столкновении со своим кумиром в реальной жизни он неожиданно для себя самого становится его врагом. Боб начинает считать себя «лицом значительным», вступившим в схватку с достойным противником и видит себя героем статьи «Как смелый Роберт Форд помог арестовать Джесси Джеймса».

Однако соперничество, нарисованное воображением Форда, мнимое. Джесси играет с братьями Фордами как кошка с мышками. Он понимает, что они причастны к убийству Вуди Хайта, он вообще видит их насквозь. Но почему-то

медлит с мезтью. Напротив, он дарит Бобу пистолет⁸⁷, затем идет в церковь с дочерью. Придя домой, он находит газету с информацией об аресте и признании Лиддила. К началу хрестоматийной кульминационной сцены его смерти от руки Форда не остается никаких сомнений, что он знает о предательстве. Здесь интерпретация Хансена выбивается из общепринятой парадигмы мифа, согласно которой Джесси застали врасплох. На этот раз он все понимает. Но вместо того, чтобы бороться за жизнь, громко объявляет, что снимает пояс с кольцом и патронами, так как «соседи могут увидеть», неспешно раскладывает все на диване, бросает взгляд на портрет матери (sic!) и подставляет свою спину под пули, встав на стул, якобы чтобы протереть от пыли картину с изображением лошади — почти обязательного атрибута вестерна⁸⁸. В отражении стекла он видит наставленные на него кольца Фордов, но остается спокойным. Он как будто руководит своим убийством, словно его заботит лишь одно — собственная легенда. Сцена блестяще демонстрирует, что авторы строго следуют деталям мифа как опорным точкам, но связывают их в совершенно новом узоре.

Мы сталкиваемся с редким случаем, когда в целом следующий первоисточнику экранизатор выступает таким же полноправным автором. Кстати, герой дебютного фильма Доминика «Чоппер» тоже осознавал свой легендарный статус, одновременно чувствуя себя заложником собственной легенды и сознательно создавая ее. Режиссер и на этот раз, в утонченной форме, выражает захватившую его полифоничную тему.

Когда Роберт Форд хладнокровно убивает Джесси Джеймса выстрелом в голову, Доминик словно вступает в диалог с традиционным вестерном, где за умением владеть оружием была закреплена совсем другая семантика. В «ковбойских фильмах» хорошо стреляли многие, а лучше всех — выраженные

⁸⁷ Этот факт использован в нескольких фильмах джессианы, в частности, у Фуллера. По Фрейду это, возможно, своеобразное «приглашение к убийству».

⁸⁸ В мифе не закреплено какое-то определенное изображение. У Кинга и Бóриса это надпись “God Bless Our Home”, у Фуллера – портрет матери, у Рея – надпись “Hard Work Spells Success”.

протагонисты. Здесь же стрелковые навыки наглядно демонстрирует только Боб, и оба раза в нетипичных для героя вестерна ситуациях. Сцены со стрельбой у Доминика не аттракционные, а, если так можно выразиться, психологические. Кульминационная — не исключение. Как и ближайшие последствия: когда на звук выстрела прибегает жена Джесси, так и не набравшийся смелости нажать на курок Чарли, совершенно в логике своего образа, что-то мямлит про случайность. Боб клянется, что не убивал Джесси, и тут же мчится со всех ног на почту, чтобы отправить властям телеграмму с формулировкой «Я убил Джесси Джеймса. Боб Форд».

В своей рецензии на фильм Джим Китсес пишет, что «...интерпретация легендарного события, заявленного в названии, вращается вокруг двух феноменов, характерных для современной эпохи, — обожания кумиров и паранойи. Медиа занимаются убийством знаменитостей, ущербные люди с расшатанной психикой алчут признания, а влиятельные политические обозреватели пробуждают наши худшие инстинкты — зависть, жадность, нездоровое любопытство и подлое удовольствие от крушения сильных мира сего»⁸⁹. Толкование полифоничного фильма в оптике диктатуры медиа имеет под собой основания — в современную эпоху звезды медиа заставляют героев мифов потесниться. Боб чувствует себя нецененным, находящимся в тени, хочет известности и считает, что заслуживает ее. Сначала он пытается «выйти в люди» *при помощи Джесси*, а потом *за счет Джесси*. Как формулирует Китсес, сперва он проявляет «нездоровое любопытство, а потом испытывает подлое удовольствие от крушения божества»⁹⁰.

Устранив физически Джесси Джеймса, Роберт Форд не только укрепил бессмертие сомнительного героя, но и сам обрел скандальную известность, парадоксально оставшись в истории. Вероломным предателем и трусом, но остался. И все же, будь жив, Боб имел бы основания возмутиться. Он, может, и

⁸⁹ Kitses J. Twilight of the Idol // Sight & Sound. December 2007. — P.17.

⁹⁰ Ibid. — P.18.

предатель, но не трус. Трусом в фильме выступает Чарли. В сущности, кульминационную сцену (как и сам фильм) можно было бы назвать «Как вероломный предатель Роберт Форд, в присутствии труса Чарли Форда, убил пожелавшего умереть Джесси Джеймса».

Несколько слов о Чарли. Когда в эпилоге, по сути, развернутом заключительном эпизоде фильма, братья выступают на подмостках сцены со своей инсценировкой убийства Джеймса, Чарли играет поначалу из рук вон плохо, а когда начинает вживаться в роль, кончает собой, о чем сухо сообщает закадровый текст. Как посчитал Эндрю Доминик, околофрейдистский разговор о проснувшейся совести, затаившейся в глубинах подсознания, где-то в тайниках души, не имел под собой почвы. Недочеловек не способен испытывать душевных страданий и мук (ведь души у него нет), а лишь физические мучения. — Чарли, согласно документированным материалам, съела неизлечимая болезнь (по-видимому рак), о чем в фильме было сказано за кадром, как говорится, одной строкой. Впрочем, большего он едва ли заслуживал.

Что же касается Боба, то он оказался более жизнеспособным: после спекулятивного «театрального периода» открыл бар, завел отношения с девушкой... Но в глазах окружающих Роберт Форд вовсе не герой, а всего лишь «убийца из-за угла». Да, о нем слагают баллады. Но совсем не в ожидаемом им ключе: пришедший в бар музыкант (его, как уже отмечалось, сыграл автор музыки фильма Ник Кейв) поет, глядя ему в глаза, о том, как «грязный маленький трус убил мистера Хауарда». Бобу крайне неприятно. Возможно, он даже пожалел о содеянном. Однако, как и в случае с братом, говорить об имеющем место в фильме Фуллера раскаянии нет оснований.

Предложенный кинотекст в принципе допускает различные интерпретации и толкования, прежде всего Джесси Джеймса.

В постмодернистском ключе, благодаря «игре» с евангельским текстом и опрокинутой в современность усеченной и трансформированной тайной вечере, он в метафорическом плане почти декларативно ассоциируется чуть ли не с

Иисусом Суперзвездой, которого не только предаст, но и лично убьет нео-Иуда Роберт Форд.

В менее возвышенном, более приземленном варианте, учитывающем, впрочем, каноны романтико-героического мифа, Джесси возводится в ранг Робин Гуда, что обозначено в закадровом тексте, но не подтверждается ходом развития фильма. Более того, ставится под большое сомнение. Экранный герой предстает скорее многозначительным, сдержанным с виду бандитом-психопатом закрытого типа, отмеченным почти животной интуицией и хорошими организаторскими способностями.

Но с еще бóльшим основанием фильм читается как экзистенциальный текст о смертельной усталости замкнутого в себе, постоянно рефлексирующего, осознавшего собственную обреченность некогда лихого парня. А значит, можно говорить об истощенности героико-романтического мифа.

В любом случае фильм является новым словом в киноджессиане и показательным произведением своей эпохи, отмеченной фазой «социального беспокойства». Экранизация романа Хансена представляет собой случай, где при довольно строгом следовании традиционной сюжетной канве мифа, замешанного на ряде достоверных фактов, происходит его радикальный пересмотр, подхваченный и усиленный — при всей кажущейся нейтральности повествования — Эндрю Домиником. За более чем сто лет легендарность Джесси Джеймса не раз ставилась под сомнение, более того, развенчивалась, но никогда экран не достигал такой степени рефлексии. В фильме Джесси словно перерастает собственный миф, а в финале своим фактическим самоубийством хоронит его.

Надолго ли? — Ведь мифы не умирают. К тому же в моменты обострения протестных настроений в адрес «победы больших людей и корпораций» (Э.Хобсбаум) многие американцы предпочитают думать, что их защитники (а к ним в первом ряду отнесен Джесси Джеймс) бессмертны, скрываясь, например, «где-то в Калифорнии»⁹¹ или в Мексике⁹².

⁹¹ Hobsbawm E. Primitive Rebels. — Manchester: The University of Manchester Press, 1959. —

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

В 2010-е годы в вестерне наблюдается определенное оживление. Дальний Запад становится объектом внимания целого ряда постановщиков 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 выбраться⁹³. Алехандро Гонсалес Иньярриту проявляет интерес к эпохе охотников и трапперов, получив «Оскар» за живописный фильм «Выживший» (2015). Все эти вестерны выполнены на хорошем уровне, содержат градус оригинального подхода, однако наиболее значительным и принципиальным стало обращение склонного к постмодернизму Квентина Тарантино.

Критик британской газеты “The Telegraph” Д.Гриттен высказал соображение, что герои фильма «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» предвосхищают гангстеров⁹⁴. Мысль не бесспорная, но, пожалуй, имеющая под собой известные основания. Характерно, что свою следующую

P.25.

⁹² Именно здесь спасается, в частности, главный герой американской прокатной версии фильма «Билли Кид» (1930, реж. Кинг Видор). Любопытно, что европейскому зрителю, для которого Кид не имеет мифической ценности, показывали вариант с точно соответствующим реальности альтернативным финалом: знаменитого outlaw убивает шериф Пэт Гэрретт.

⁹³ 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.

⁹⁴ Gritten D. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford — Review // The Telegraph. 2017. 16 November.

картину «Убивая их по-тихому» (2012) Доминик делает в жанре гангстерской драмы. Исполняя роль умудренного опытом наемного убийцы, работающего «по контракту» на мафиозный клан, Бред Питт в определенной степени резонирует с образом Джесси Джеймса. Его антигерой также одинок в структуре гангстерского сообщества и не доверяет ему, он также находится в оппозиции к государству не только как outlaw, но и «идеологически». Впрочем, в отличие от Джесси, он не отмечен экзистенциальным «стремлением к смерти», а сам фильм лишен углубленной полифоничности, но вызывает на размышление: Соединенные Штаты это единое органическое сообщество, готовое в трудный момент объединиться и «ответить на вызовы современности» или механическое общество разрозненных индивидов, любыми способами making money (делающих деньги)?

В творческом почерке «Убивая их по-тихому» чувствуется определенное влияние Мартина Скорсезе и еще более очевидное — Квентина Тарантино, в первую очередь, его раннего периода. Принадлежащих к одному поколению режиссеров роднят даже внешние маркеры: оба предпочитают иметь дело с избранными американскими героями-антигероями outlaws, а в названиях их картин присутствуют вариации слова «убивать» — «Убить Билла», «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», «Убивая их по-тихому», «Прирожденные убийцы» (так назывался сценарий Тарантино, сюжет которого лег в основу фильма, поставленного Оливером Стоуном). При этом, у Тарантино используются характерные атрибутивы — «псы», «ублюдки», «омерзительные»... Не менее явственно проступает сходство на уровне художественных приемов и мироощущения — в первую очередь, это обильные диалоги преступников, «эстетика насилия» (художественные кадры убийств с потоками крови), изрядная доля цинизма. Любопытно, что в том же 2012 году, обретший второе дыхание Тарантино, снимает свой первый вестерн — «Джанго освобожденный», а позже продолжит кинопутешествие по Дикому Западу в «Омерзительной восьмерке» (2015). Получается, что в «эпоху постмодернизма» два постмодернистских автора обращаются к «избранному жанру американского кино» и создают, пожалуй,

самые значительные его проявления 2000-х и 2010-х годов соответственно.

Начиная с 1990-х годов, Тарантино выступает своего рода символом постмодернистского тренда в Голливуде, занимающего видное место в современном кинопроцессе. Если Доминик — постмодернист сдержанный, «умеренный», то Тарантино — яростный, ярко выраженный, чувствующий себя в постмодернистской стихии как рыба в воде, абсолютно органично существующий в среде тотальной иронии, эпатажных «взрывов» и постоянных отсылок к массовой культуре в предельно шокирующем варианте. Он буквально купается в «бульварном чтиве», каждый раз предлагая подчеркнуто зрелищный «дионисийский танец». В любом исследовании постмодернизма раздел кино не может обойтись без анализа его творчества, а в качестве хрестоматийного образчика в жанре «криминальной беллетристики» — без «Криминального чтива».

Феномен Тарантино ставил и продолжает ставить в тупик киноведа и кинокритиков. Его творчество соткано из противоречий: явная цитатность и в то же время оригинальность (подчас — оригинальничание), бульварный материал и выверенный стиль, обильные диалоги и подчеркнутая кинематографичность, развлечение и артхаус, нигилизм и тема праведной мести, апелляция к «низким жанрам» и «авторская» архитектура сюжета, погружение в подчас акцентированные жизненные реалии и высокий градус искусственности создаваемого экранного мира... Коллажность и нарочитая эклектика словно выставлены напоказ. Зажженное в его фильмах море бенгальского огня нередко обжигает.

Нетрудно разглядеть за этим проблему оценки постмодернизма как эстетической парадигмы, а точнее говоря, парадигмы культуры, нового мироощущения вообще. Приведем несколько аргументов «против» постмодернизма и в его защиту применительно к творчеству американского режиссера.

Постмодернизм постоянно цепляется за инвентарь культурного прошлого.

Неслучайно Тарантино называет свою кинокомпанию “A Band Apart”⁹⁵, в эпоху цифровых технологий снимает принципиально на пленку (иногда редкого, давно не использующегося формата), предпочитает использовать музыку 1970-х... Такой обратный вектор как бы направляет творческий прицел на переваривание уже изобретенного. Кроме того, режиссер оперирует давно отработанными жанровыми механизмами, как бы идя по пути наименьшего сопротивления. Все это стало поводом обвинить его в своего рода «паразитизме».

Постмодернизм апеллирует к массовой культуре. Тарантино работает в популярных, «низких жанрах», имеет дело с «бульварным чтивом», выводит на экран «отбросы общества», уделяет при этом особое внимание гангстерам... Его персонажи ведут разговоры о гамбургерах и занимаются пошловатой интерпретацией содержания песен Мадонны. Даже названия для своих фильмов Тарантино нередко «выкапывает» в истории старого трешевого кино. (Его «Бесславные ублюдки» наследовали свое название у военно-приключенческой картины Энцо Кастеллари конца 1970-х, а «Джанго освобожденный» отсылает к популярному в середине 1960-х итальянскому спагетти-вестерну «Джанго», что, кстати, подтверждает мимолетное появление в фильме Франко Неро, сыгравшего в фильме Серджио Корбуччи главного героя.)

Постмодернизм чурается аксиологического мышления, «высоких» задач, признаваемых за искусством в традиционном его понимании, в частности, отказывается от сформулированного месседжа и претензий на катарсис. Его инструмент — игра и смех. Тарантино играет жанрами, обыденностью (что особенно проявляется в его фирменных диалогах «ни о чем»)⁹⁶, поп-культурой (или, как формулирует он сам, «джанк-фуд-культурой»). Играет, заливаясь

⁹⁵ A Band Apart — кинокомпания, основанная Квентином Тарантино и продюсером Лоренсом Бендером. Название является игрой слов с названием фильма Жан-Люка Годара «Bande à Part».

⁹⁶ «...Мои диалоги ни о чем. Герои могут разряжаться, болтать по десять минут о Пэм Грир или о Мадонне, о кока-коле или о макаронах с сыром. Точно такие же разговоры я слышу в реальной жизни». [Квентин Тарантино: Интервью — СПб.: «Азбука-классика», 2007. — С.41]

смехом, в котором «соединяются радость, триумф и траур, фантазматическое всевластие и цинизм, сарказм, садизм»⁹⁷. Это наблюдение отечественного исследователя постмодернизма Н.Б.Маньковской, касающееся явления в целом, абсолютно точно ложится на фильмы Тарантино, особенно «Омерзительную восьмерку». Некоторые киножурналисты (например, критик “Sight & Sound” М.Эткинсон) считают Тарантино «режиссером-хипстером», художником, творящим для поколения молодых людей, стремящихся быть модными и успешными.

В лучших своих проявлениях постмодернизм представляет собой художественное явление, отмеченное, как в случае с Тарантино, эффектным использованием кинематографического арсенала, подчеркнуто ярким изобразительным стилем. При этом, к его фильмам вполне применимо известное выражение Вольтера «все жанры хороши, кроме скучного». Следует констатировать наличие у Тарантино незаурядного таланта рассказчика экранных историй.

Что касается «нисхождения к массовости», здесь можно увидеть и позитивное зерно. Да, с одной стороны, возникает угроза снижения высокой планки киноискусства, заданной выдающимися художниками — Луисом Бунюэлем, Ингмаром Бергманом, Микеланджело Антониони. Но при этом, замещая «авторское кино для избранных», кино Тарантино и его единомышленников расширяет аудиторию⁹⁸. Постмодернизм словно перефразирует «проблему автора» в классическом понимании. По крайней мере, в эпоху его преобладания над другими эпистемами отпадает необходимость говорить о творчестве как о личном внутреннем мире, частной собственности

⁹⁷ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — С.29.

⁹⁸ В этой нише, в роли мостика между «высокой» и «низкой» культурами находят себя голливудские режиссеры Роберт Родригес, Гай Ричи и другие. Показательно, что Тарантино много сотрудничал с кинокомпанией «Мирамакс», преследовавшей «компромиссную» политику, стирающую привычную грань между Голливудом и, так называемым, «независимым кино».

художника. Постмодернистское кино способно привлекать в кинозалы как элитарную, так и массовую аудиторию.

Ориентация фильмов Тарантино на жанровые формулы и массового зрителя ничуть не мешает ему постоянно придерживаться дорогих ему тем и мотивов, что в своей книге подробно исследовал российский кинокритик А.В.Павлов «Вселенная Квентина Тарантино». За рамками превращений, которые происходят с персонажами «вселенной Тарантино», она претерпела достаточно заметную эволюцию. На сегодняшний день в четвертьвековом творческом пути режиссера просматривается несколько этапов.

В 1990-е годы Тарантино создает свою собственную, первую вселенную на современном материале необычных по форме гангстерских фильмов, где по его собственной самооценке «кинореальность реальнее реальной жизни» («Бешеные псы», «Криминальное чтиво», отчасти «Джеки Браун»).

Затем, в начале XXI века, в дилогии о всепоглощающей мести «Убить Билла. Фильм 1» и «Убить Билла. Фильм 2» режиссер конструирует другую вселенную, где «уже ничего нет от реальной жизни, тут все от кино»⁹⁹.

Выдержав отрешенную от конкретного времени эффектную паузу, Тарантино отмечается в «фазе беспокойства» нервической и эпатажной лентой на современном материале «Доказательство смерти», а затем начинает развернутый и весьма своеобразный экскурс в историю.

В рамках «исторического триптиха» («Бесславные ублюдки», «Джанго освобожденный», «Омерзительная восьмерка») два последних фильма сделаны в жанре вестерна. Разумеется, не традиционного, а постмодернистского.

В отличие от модернистского авангарда с его установкой на новизну, постмодернизм нередко обращается к накопленному культурно-историческому опыту, предлагая своеобразную, подчас экстравагантную интерпретацию ушедшего времени. В трех фильмах подряд Тарантино переносит действие в прошлое, обращаясь к закрепленным в истории значимым, рубежным процессам

⁹⁹ Квентин Тарантино: Интервью. — СПб.: «Азбука-классика», 2007. — С.317.

и событиям. При этом, он не ставит перед собой задачу скрупулезной реставрации, более того — скорее отталкивается от устоявшихся канонов. Однако его обращение к прошлому говорит о многом. Применительно к творчеству Тарантино, пожалуй, можно сказать, что он шагнул с «бульварного» на «мета-бульварный» уровень.

Уильям Фолкнер однажды заметил: «Прошлое всегда живо. Собственно, прошлое не становится прошлым». Имеется в виду, что история периодически воскресает, открываясь новыми гранями и по-новому интерпретируясь. Тарантино остро чувствует актуальность истории. Выйдя на мета-бульварный уровень, он переключается с эстетизированных и эпатажных рассказов в социальном плане «ни о чем» (дилогия «Убить Билла»), к проблематизации, в какой-то степени даже к идеологическим высказываниям, облаченным в постмодернистскую форму.

На показах «Бесславных ублюдков» в Израиле многие зрители аплодировали стоя. В связи с активным участием Тарантино в акциях, направленных против жестоких действий полиции в октябре 2015 года, сотрудники правоохранительных органов призвали бойкотировать премьеру «Омерзительной восьмерки» и показы всех фильмов режиссера, а также высказывали в его адрес недвусмысленные угрозы¹⁰⁰. Оказалось, что Тарантино является общественной фигурой, а его кино вызывает определенный политический резонанс. Собственно, его «историческая трилогия» напрямую затрагивает политические темы. Так, в целом ярком и яростном, хотя и неровном авантюрно-приключенческом антифашистском фильме «Бесславные ублюдки» совершается месть настоящего прошлому за Холокост, а в более вдохновенно сделанном, но несколько плакатном в идейном плане и затянутом в «развязочной части» вестерне «Джанго освобожденный» — за негритянское рабство.

¹⁰⁰ Представители закона назвали Тарантино «ненавистником копов», а также призвали бойкотировать его фильмы и впредь отказались давать консультации по его будущим проектам. В официальном заявлении профсоюза нью-йоркских полицейских фильмы Тарантино были названы «вырожденческими».

Таким образом, на новом этапе творчества у Тарантино, в котором, к слову, течет кровь и серьезно пострадавшей в процессе истории индейской расы, вырисовывается определенная тема и интенция. К его второму вестерну — «Омерзительная восьмерка» (впрочем, как и всем работам режиссера) не подходит распространенный термин «политкорректность» (“political correctness”). Напрашивается другой — «политкоррекция» (“political correction”), под которым подразумевается корректирование принятых, как представляется художнику неверных толкований, в частности, одного из важнейших этапов американской истории.

Более чем трехчасовой фильм открывает эпический зачин: на протяжении довольно продолжительной звукозрительной увертюры, под чуть настораживающую, рождающую смутную тревогу, оркестровую музыку почти легендарного итальянского композитора Эннио Морриконе по бескрайним просторам мчит дилижанс, запряженный шестеркой лошадей.

Погружая зрителя в состояние тревоги и ожидания, Тарантино начинает свой восьмой фильм натурными планами, снятыми его постоянным оператором последних лет Робертом Ричардсоном на пленку в сверхшироком формате Ultra Panavision 70 (70 мм. пленка, пропорция изображения — 2,76:1), который не использовался почти полвека¹⁰¹. Формат был изобретен в 1950-е для показа больших пространств, в первую очередь, панорамного горного ландшафта. Тарантино словно отдает дань традиции: в первых кадрах картины фиксируются в основном горы, благодаря выбранному формату обретающие некую грандиозную «архитектонику». Впрочем, в поле зрения камеры попадают леса и безлюдные прерии, единственным признаком жизни в которых оказывается стая ворон, впрочем, тут же срывающаяся куда-то, превращая пространство в пустошь. Все покрыто толстым слоем снега, солнце скрыто за пеленой туч. На миг солнечный свет все же появляется, но поглощается тучами, словно выступая в роли жертвы

¹⁰¹ Как свидетельствуют эксперты, в последний раз к такому формату прибегали в 1966 году на съемках картины «Хартум» (реж. Б.Дирден и Э.Элисофон).

стремительно надвигающейся бури.

Заявочные кадры сменяются долгим планом деревянной статуи распятого Христа, на фоне которой по экрану проходят вступительные титры. Покрытое снегом изображение смерти Спасителя многозначительно, словно говорит о его уходе из этого мира, лишившегося нравственной опоры. Учитывая, что звучащая в этот момент музыка ориентируется на музыкальную тему, написанную Морриконе к картине «Изгоняющий дьявола 2» (1977, реж. Д.Бурман), авторы явственно вводят в повествование религиозные обертоны.

Начав с возвышенного эпитафия, режиссер тут же приглашает в узнаваемый «мир Тарантино». — Появляется титр «Глава первая», предваряющий первый акт действия, а в следующей сцене начинаются характерные, ставшие одной из визитных карточек постановщика, пространные диалоги. Из них зритель узнает о месте и времени действия, пункте назначения поездки и пассажирах дилижанса, который постепенно пополняется теми, кто поочередно встречается на пути следования. Впрочем, состав пассажиров существенно отличен от того, что представлен в классическом фильме Джона Форда «Дилижанс».

Пересекающий пространства штата Вайоминг дилижанс нанят охотником за головами Джоном Руттом по прозвищу «Вешатель». К его запястью прикованы наручники, что позволяет ему контролировать пойманную им опасную преступницу, Дейзи (то есть «Ромашка») Домергю, которую он везет в городок Рэд Рок для приведения в исполнение казни через повешение. Колоритный Курт Рассел в роскошной шубе и с не менее роскошными бакенбардами исполняет роль Рута в «медвежьей» манере: движения увальня, громоподобный голос, абсолютная уверенность в себе... Он мог бы претендовать на функцию протагониста, героя — и в какой-то мере вроде и претендует, — но сразу настораживает. Размер награды за «клиентку» не зависит от того, жива она или нет. Но Джона Рута неспроста прозвали «Вешателем»: он считает, что преступники должны испить чашу до дна, «злых ублюдков надо вешать», поэтому всегда привозит их к виселице живыми, а потом еще и остается

посмотреть на экзекуцию. Не церемонится он со своим «грузом» и во время доставки, о чем свидетельствует фингал под глазом Домергю, роль которой в вульгарно-вызывающей манере исполняет Дженнифер Джейсон Ли. В силу погодных условий Рут торопится и, не надеясь успеть в Рэд Рок до бури, планирует совершить остановку в месте под экзотичным для снежной пустыни названием «Галантерея Минни».

Однако приходится немного задержаться. Сначала он подбирает курящего трубку, одетого в чистенькую синюю униформу чернокожего офицера Союза, отмеченного ярко-желтыми отворотами камзола, длинным красным шарфом и белыми перчатками, — майора Уоррена (Сэмюэль Л.Джексон). В атрибутике его облика читается постмодернистская ирония, оттеняющая особенности характера. Майор не только выглядит изысканно, но и носит звучащее аристократически имя «Маркиз». Правда, в белых перчатках занимается Маркиз делом довольно грязным: вот уже несколько лет после окончания войны зарабатывает на жизнь тем же, чем и Рут. По стечению обстоятельств он также везет в Рэд Рок «товар» (в виде трех трупов), но его лошадь по дороге не сдюжила.

На первый взгляд, по контрасту с Рутом, в силу того, что он никогда не берет людей живыми и не наблюдает их казнь, а также с учетом боевых заслуг перед угнетаемой черной расой, Уоррен должен вызывать симпатию. Тем более, что Тарантино придает образу милую черту — майор всегда носит у своего сердца адресованное ему лично письмо своего друга по переписке, президента Соединенных Штатов Авраама Линкольна. Однако чуть позже выяснится, что борец за благородный идеал расового равноправия тоже весьма «омерзителен» — в бытность несения службы в кавалерии до войны он истреблял индейцев, а во время военных действий прослыл безжалостным и подлым убийцей южан. Однажды, оказавшись в заключении, Маркиз совершил поджог лагеря противника, в результате чего заживо сгорели сорок семь солдат-новобранцев Конфедерации. Что, впрочем, было бы вполне «простительно» — война дело грязное. Но из-за просчета майора вместе с противником в огне погибли тридцать семь

заключенных северян, по поводу чего он не испытывает угрызений совести. Властям Союза нелегко далось решение о выдаче ему «индульгенции». Командование сочло, что бывшие военные заслуги Уоррена более чем весомы, и ограничилось увольнением майора из кавалерии. Теперь этот «бесславный ублюдок» продолжает свою стратегию истребления белых, впрочем, лишь тех, кто объявлен преступниками.

Некоторые претензии не попасть в категорию антигероев имеет следующий голосующий на дороге попутчик, Крис Мэнникс (Уолтон Коггинс), которого в дороге постигла неудача — «лошадь угодила ногой в нору суслика и сломала ее». Мэнникс представляется шерифом Рэд Рока, спешащим туда, чтобы поскорее вступить в должность. Однако Рут опознает в нем сына печально известного мародера герильи Юга. Молодой человек гордится своим отцом и не собирается отказываться от его идеалов и осуждать его действия во время войны. Более того, известно, что «миляга» Крис и сам занимался преступной деятельностью — грабежами. Впрочем, несмотря на то, что в глазах Рута он является «бунтарем-раскольником» и не может подтвердить свое назначение звездой шерифа или документом, Мэнниксу предоставляется место в дилижансе.

Надо сказать, «тарантинов ковчег» собирается в полном согласии с присущим автору ироническим, подчас саркастическим, мироощущением. Каждый из попутчиков, мягко говоря, не симпатичен. За каждым из них закреплена известность: «самого профессионального и безжалостного охотника за головами», «самой закоренелой преступницы» (она стоит больше, чем три «трофея» Уоррена вместе взятые), «самого бессовестного мстителя белым расистам», наконец, достойного сына «самого печально известного мародера». Учитывая, что название картины очевидно отсылает к классическому героическому вестерну «Великолепная семерка», их можно считать «выдающейся четверкой» антигероев, которая в дальнейшем удвоится. При этом все они друг с другом знакомы или слышали друг о друге, что, пусть на время, сплачивает мерзавцев.

Некоторой дискриминации подвергается Дейзи, о которой никто из действующих лиц, кроме ее конвоира, слыхом не слыхивал. Впрочем, грубое обращение с ней Рута, послужившее для феминисток поводом обвинить Тарантино в женоненавистничестве, никого в пространстве фильма не смущает.

В своем творчестве режиссер не особенно сковывает себя политкорректностью (к примеру, в его фильмах слово «ниггер» звучит на каждом шагу). По его собственным словам, Тарантино всегда доверяет своим персонажам и не редактирует их¹⁰². Служащее режиссеру компасом чувство правды диктует ему не сковывать себя господствующей либеральной идеологией, однако в своем внутреннем мироощущении он с ней в принципе солидарен. Обвинение в сексизме несостоятельно, особенно в контексте феминистского аспекта творчества автора: на протяжении целого десятилетия (в «Джекки Браун», «Убить Билла» и «Доказательстве смерти») он выводил на экран женщин, подчас в весьма агрессивной манере отстаивающих свои интересы и право на жизнь в схватке с представителями противоположного пола. Что касается «Омерзительной восьмерки», Тарантино парадоксально поднимает социальный статус женщины, делая из Дейзи «очень опасную убийцу» на Дальнем Западе.

В этом, кстати, можно усмотреть постмодернистское перенесение реалий и настроений современности в прошлое. Игра с прошлым проявляется и в шутке насчет однополый любви, и в заострении внимания на неполиткорректности использования слова «ниггер». «Презентизм» также присутствует в попытке Тарантино показать Дикий Запад как территорию бюрократии. Словно предвосхищая формирование современного общества, бюрократия имела место еще во времена фронта. В «Омерзительной восьмерке» зависимость человека от документа заявлена вполне определенно. Все действующие лица предъявляют друг другу бумаги, которые могли бы удостоверить личность, статус и право: от Рута требуют юридического подтверждения права на перевозку Домергю; от

¹⁰² «Если персонаж делает что-нибудь, что не вписывается в мой план, — ну что ж, пусть будет так. Я не Бог и не могу этому мешать». [Там же. — С.61.]

Уоррена — на доставку убитых им преступников; от Мэнникса — документов о назначении на должность шерифа... Тарантино превращает эти сцены порой в уморительно смешные номера. В частности, он вооружает Рута очками, которые он раз за разом выуживает из своей пышной шубы и деловито водружает себе на нос для того, чтобы неспешно, основательно изучить текст. Надвигается буря, о чем вежливо, стараясь не сквернословить, напоминает кучер. Однако в ответ слышит пожелание отправиться ко всем чертям — официальная бумага не терпит спешного с ней обращения.

Как и в фордовском шедевре действующие лица фильма представляют собой некоторые социальные типы, населяющие Дальний Запад. Впрочем, если Джон Форд в своем «ковчеге» собирает относительно полную модель нации, набор Тарантино несколько уже, специфичнее. При этом, он ставит акцент на расовом вопросе. Гражданская война формально закончена, но ее отголоски явственно ощущаются. Важной темой разговоров в дилижансе становится раскол Америки, разделение американцев на янки и конфедератов, где главной точкой преткновения служит отношение к чернокожим. Если для Форда самым презентабельным качеством южанина является джентльменское поведение (герой Джона Кэрредайна жертвует жизнью ради дамы), то для Тарантино наиболее существенное в южанах — их отношение к негроидной расе.

При этом, несмотря на всю серьезность поставленных вопросов, фильм ни на секунду не дает зрителю забыть, что мы находимся в мире Тарантино: политические темы периодически перемежаются болтовней «ни о чем» (о привязанности к лошадям, «хотя они и тупые животные», о том, как «Вешатель» и Маркиз ужинали стейками в Чаттануге, о превратностях их профессии), в паузах Домергю то и дело получает порцию насилия в виде ударов по лицу, а однажды в повествование неведь откуда врывается песня современной группы «The White Stripes», по завершении которой снятый рапидом бег лошадей замедляется, вступает характерный, авторский «морриконеvский» хорал, и на мгновение рождается свойственное классическому вестерну дыхание эпоса.

Впрочем, погода портится все больше, вновь вступает мрачно-тревожная музыкальная тема, и по окончании первого акта (в «литературной» структуре фильма — второй главы) «омерзительная» и, вместе с тем, забавная четверка, а вместе с ней и зритель, находят приют в так называемой «Галантерее Минни», представляющей собой что-то вроде придорожного заведения. Длившееся почти час роуд-муви не получит продолжения, действие оставшихся двух третей картины будет разворачиваться в замкнутом пространстве «Галантереи». К единству времени добавится единство места.

Таким образом, восьмая картина Тарантино является в определенной степени возвращением к дебютной работе — «черной висельной комедии» «Бешеные псы», где почти все действие, за исключением флэшбэков, разворачивалось в пакгаузе, предстающем в качестве своего рода театральной сцены. Но если пакгауз был практически пуст, то обширное заведение Минни наполнено предметами — шкурами, рогами, снегоступами... Благодаря большому пространству и широкому формату «театр» получает глубинное измерение, и зритель начинает обращать особое внимание на детали, опасаясь, что пока он наблюдает за происходящим в левой части экрана, он может упустить что-то в его правой части.

В помещение герои попадают поочередно, в три захода. Новоприбывшие раз за разом следуют лаконичным инструкциям, даваемым с разных сторон находящимися внутри посредством громких криков: «Вышибайте дверь ногой!», потом: «Заколачивайте ее!», «Двумя досками! Одной недостаточно!». Во время следующего «захода» к этой многоголосице присоединяются и недавно вошедшие. На третий раз, согласно законам комедийного жанра, зрителю смешно и без криков-подсказок. Войдя через «пограничную» дверь, мы погружаемся в грубые, но все же определенные удобства цивилизации — в помещении есть даже кухня и бар — и оказываемся в окружении новых лиц, предположительно воплощающих социальные типы, которые должны дополнить модель американского общества. В определенном отношении так оно есть.

Самой Минни и ее мужа, Милого Дейва, в доме не оказывается. По словам мексиканца Боба, они отправились проведать мать Минни, а его оставили присматривать за заведением. Кроме Боба, в «мини-Америке» уже как-то обосновались пассажиры еще одного, предыдущего дилижанса: «крутой» малословный ковбой Джоу Гейдж (Майкл Мэдсен), направляющийся к маме, чтобы встретить с ней Рождество; бывший генерал армии Юга Сэнди Смитерс (Брюс Дерн), ищущий своего пропавшего в этих местах сына, и словоохотливый, экспрессивный палач, английский денди Освальдо Мобрей, следующий в Рэд Рок по профессиональным делам.

Последний, проявив недюжинные коммуникативные качества, берет на себя функцию своего рода налаживания контакта с вновь прибывшими. (Талантливый актер Тим Рот воспроизводит тарантиновский образ обладающего изысканными манерами человека непростой профессии, однотипная модель которой возникает, в частности, в «Бесславных ублюдках» (офицер СС) и «Джанго освобожденном» (охотник за головами).) Палач просит Рута предъявить бумаги на Домергю, затем охотно показывает Мэнниксу документ, подтверждающий собственную личность, после чего разражается философическим рассуждением о различии между цивилизованным правосудием и правосудием на фронтире. «Аристократический» английский акцент и изысканные формулировки прибавляют убедительности его тезисам. Путем приведения, как ему представляется, очевидного аргумента в собственном лице он приходит к неопровержимому в глазах окружающих выводу, что всё различие сводится к наличию в первом случае и отсутствию во втором фигуры палача.

Монолог Мобрея представляет собой показательный пример обманчивой поверхностности Тарантино. Да, в сознании персонажа Рота и окружающих разница не такая большая. Точнее сказать, она имеет значение, в том смысле, что порождает новые «рабочие места» и вводит новые правила игры, к которым жители Дикого Запада теперь вынуждены приспособливаться, однако, в сущности, как резюмирует за всех Рут, им все равно. Но если героям фильма все равно, то

для образованного современного зрителя здесь открывается совсем другое измерение. Шутливо и как бы непринужденно Тарантино выходит на одну из актуальных проблем цивилизации, связанную с вопросами о естественных правах, справедливости и, конкретно, обладающим монополией на насилие институтом наказания, с которого, по мнению некоторых исследователей (в частности, американского политического философа Р.Нозика), начинается государство.

Таким образом, в тарантиновскую модель нации включены представители черной и латиноамериканской расы, охотник за головами, палач (англичанин!) и преступница; рабовладельческий Юг представлен сразу двумя персонажами, причем, совпадающие по географической принадлежности, ковбой и южане существенно различаются.

Как бы то ни было, круг замыкается — «омерзительная восьмерка», наконец, в полном сборе. Будучи отрезанным непогодой от внешнего мира, американское общество оказывается словно на острове, где, под жутковатые завывания ветра, его «составляющим» предстоит сосуществовать оставшиеся два часа экранного времени, почти совпадающего с реальным.

Жанр фильма можно определить как «квази-вестерн», «пост-антивестерн», с вторжением триллера и детектива в духе Агаты Кристи, в особенности «Десять негрятят». Автор постепенно начинает разбрасывать признаки, указывающие на что-то неладное. Хорошо знающий отсутствующую хозяйку Уоррен замечает, что Мексиканец Боб ведет себя подозрительно — в частности, он отказывается принять предложение майора в помощи распрячь лошадей. Маркизу видится странным сам факт отъезда Минни и ее почти никогда не встававшего с кресла мужа к маме, о которой они никогда не упоминали, а также ее решение оставить заведение на мексиканца, чью расу Минни (негрятянка!) на дух не переносила. Отметив еще несколько не вписывающихся в привычную картину деталей (вроде рассыпанных на полу сладостей), Уоррен начинает пока свое, частное расследование, вполне претендуя на функцию Эркюля Пуаро. Если «Бешеные псы» был фильмом про ограбление без ограбления, то «Омерзительная

восьмерка» по мере развития действия становится все ближе к определению как фильма про расследование убийства без предъявления трупа (трупов).

Неясная угроза словно растворена в воздухе, на что намекает и музыка, не только ориентирующаяся на тему «Изгоняющего дьявола», но и являющаяся вариацией знаменитого электронного тягуче-гнетущего мотива, сочиненного Морриконе для клаустрофобного триллера Джона Карпентера «Нечто» (1982), к которому, кстати, отсылает участие актера Курта Рассела. В той, построенной на атмосфере тревоги, страха и недоверия, истории — также зимой и также на отрезанной от остального мира территории (исследовательская полярная станция) — группа людей пытается выжить в ситуации постоянной угрозы жизни от одного из команды, который является не тем, за кого себя выдает. Подобная драматическая ситуация — правда, без гипертрофированного саспенса — была уже опробована самим Тарантино в «Бешеных псах».

Режиссер реализует свое давнее желание использовать свободную романную структуру развития сюжета в кино. Весь первый акт выступает как развернутая экспозиционная часть, а подлинная завязка истории происходит уже в «Галантерее Минни». Куда пропали хозяйка и ее муж? Тарантино предлагает мета-детектив — с выходом на политику, мораль и метафизику. Фильм не об убийстве, а о чем-то другом: «внешняя», чисто детективная составляющая менее существенна, чем «метафизическая», «духовная», «моральная» и «политическая».

Когда «население двух дилижансов» объединяется и возникает некое подобие если не модели нации, то определенного приближения к ней, за возникшими конфликтами между отдельными персонажами вполне явственно просматривается отнюдь не ликвидированный раскол общества на Север и Юг. Несмотря на то, что после заключения мира прошли годы, общество нездорово. Можно сказать, в микроварианте Гражданская война продолжается. Уоррен сцепляется с генералом, который даже разговаривать с «ниггером» отказывается и ведет общение через шерифа, который, согласно привычным зрителю, но не перестающим вызывать у него улыбку внутренним законам кинотекста, сразу

узнал «легенду войны» и своего кумира. Уязвленный открытым неуважением и оскорблениями в адрес его расы, майор хватается за оружие. Лишь недюжинные дипломатические способности Мобрея не дают случиться кровопролитию. Палач предлагает соломоново решение — разделить галерею пополам. Территория по левую руку будет американским Югом, с камином, олицетворяющим Джорджию (очаг читается как символ патриархальности). Пространство справа станет Севером, где в роли столицы выступит бар, обозначающий Филадельфию, место рождения знаменитого постулата Томаса Джефферсона из «Декларации независимости» о том, что все люди рождаются свободными и равными. Возражений не поступает, тем более, что в проекте Мобрея предусмотрена нейтральная территория. Собственно, в этом качестве выступает Вайоминг, где, напомним, развивается действие фильма, — совсем еще молодой штат, бывший в стороне от военных действий и получивший свое название и первое временное правительство в 1865 году, то есть в год окончания войны. Фильм все больше вырисовывается как вестерн в поджанре «Север против Юга».

В этом плане фильм «Омерзительная восьмерка» весьма репрезентативен. Любопытно, что одним из источников вдохновения в плане создания образного строя и расстановки действующих сил послужил спагетти-вестерн итальянского режиссера Серджо Корбуччи «Великое молчание» (1968), отмеченный участием актеров международного уровня — Жан-Луи Трентиньяна и Клауса Кински. В той социально острой и жесткой картине повествование также разворачивается на фоне холодного, леденящего душу зимнего ландшафта, сопровождается музыкой Морриконе и выдвигает на первый план охотников за головами. Тарантино — попостмодернистски цитатно — даже имитирует несколько кадров из фильма Корбуччи. Но различие национальных реалий обуславливает совсем не идентичные конфликты. У придерживавшегося левых взглядов Корбуччи находящиеся вне закона голодающие бандиты страдают от произвола находящихся у власти богачей и жестокости охотников за головами¹⁰³. Тарантино

¹⁰³ К слову, именно в левом политическом заряде итальянских спагетти-вестернов

сохраняет конфликт между «охотниками» и преступниками, но вкладывает в него не политико-экономическое, а культурно-политическое содержание, сосредоточив внимание на небанальном освещении расовой проблемы.

На первый взгляд, идея разделения ограниченно-замкнутого пространства действия на две враждующие Америки представляется схематичной и упрощенной. Из истории известно, что существовал целый комплекс причин Гражданской войны, основные из которых лежали в плоскости экономической или, точнее говоря, географически-цивилизационной. Бесспорно, проблему рабовладения невозможно из этого комплекса изъять, но она не была ни единственной, ни главной. Белое население северных штатов заботилось в первую очередь о своих интересах, а не о немедленном воплощении в жизнь максимы Джефферсона. Основная цель президента Линкольна заключалась в сохранении союза, единого государства.

Однако использованный Тарантино прием, при всей своей декларативной условности, отражает истинное положение вещей. — В процессе Гражданской войны эскалация конфликта шла по пути все большего идеологического размежевания между врагами как раз в плоскости вопроса о рабовладении. Своего рода кульминацией стала т. наз. «Прокламация об освобождении», благодаря которой бывшие рабы получили право вступать в армию северян, по мнению некоторых историков, во многом обеспечили перелом в войне. Среди них был и Маркиз Уоррен.

заключается один из конститутивных признаков этой разновидности жанра. Так, Серджионе однажды признался: «Я — лишенный иллюзий социалист. Мои взгляды даже близки анархизму. Но я умеренный анархист и против террористических методов борьбы» [Frayling C. Sergio Leone: Something to Do with Death — London: Faber & Faber, 2000. — P.306]. Впрочем, его персонажи любят использовать взрывчатку, в том числе преследуя политические цели. Так происходит, например, в его картине «Ложись, ублюдок!» (1971), где бандит и террорист становятся «социальными бандитами» — борцами за свободу мексиканского народа. Впрочем, в обращении к революционному материалу он пройдет по тропе, уже проторенной классиком итальянского «политического кино» Дамиано Дамиани в спагетти-вестерне «Кто знает?» (1966), шедшем в советском прокате под названием «Золотая пуля».

Вернемся к возникшей в фильме загадочной ситуации. Неладное замечает не только майор Уоррен. Простоватый на первый взгляд охотник за головами Рут — тоже наблюдателен и далеко не глуп. Он обращает внимание на то, что Гейдж не похож на парня, который едет к любимой маме на Рождество и подозревает, что «один или двое парней не те, за кого себя выдают». Со свойственной ему прямоотой он выходит в «нейтральную зону» и громогласно объявляет, что «лучше бы никому не пытаться помешать ему доставить Домергю в Рэд Рок и получить десять тысяч». В целях предосторожности он забирает оружие у «по-ковбойски» забравшегося на кровать в обуви Гейджа и курсирующего в районе бара Мобрея. В случае с Гейджем операция, в которой пока «нет ничего личного», осуществляется не без помощи майора, который считает, что «если белые чувствуют себя в безопасности, когда черные боятся, то черные чувствуют себя в безопасности, когда белые безоружны».

Во втором акте Тарантино во всю проявляет себя мастером подробностей, что нередко квалифицируется пишущими о его творчестве критиками как длинноты. Причем, он часто решает «подробности-длинноты» в комичном ключе. Например, запускает слово «предосторожности», которое по очереди склоняют на все лады вовлеченные в действие персонажи. Подобная эстафета по кругу имеет место и в связи с повисшим в воздухе недоуменным вопросом-восклицанием: «У ниггера есть письмо от Авраама Линкольна?!». А вот еще один пример ироничного, более того, саркастичного подхода к материалу. Кучер Оу Би (девятое действующее лицо, не включенное в число мерзавцев, поскольку является сугубо служебным, проходным персонажем) возвращается, вернее вваливается в помещение после того, как по просьбе Рута выбросил в отхожее место оружие Гейджа и Мобрея. Он на ходу срывает со стены звериную шкуру, заворачивается в нее и ложится к камину. Тут в поле зрения субъективной камеры (т.е. расположенной как бы с точки зрения Оу Би) поочередно попадают сочувствующие, которые участливо интересуются, все ли с ним в порядке, чем ему помочь, не хочет ли он рагу... Они столь тактичны, что не задают вопрос: не

смущает ли его, что он так стремительно перебежал на сторону Юга? Бедный Оу Би, которому в этот момент не до чего (тем более — до политической конъюнктуры), изо всех сил старается держать себя в руках и следовать правилам стремительно цивилизирующегося общества — трясясь всем телом он вежливо выдавливает из себя: «я в порядке, мне просто нужно полежать у очага и согреться», «рагу поем чуть позже»...

Подробности, которые проявляются в подобных сценах, «языковых играх», разговорах вроде бы ни о чем не являются неким самоигральным аттракционом. Они придают необычным, порой довольно сложным драматургическим конструкциям режиссера материальную оболочку, что составляет одну из важных особенностей кино Тарантино. «Длинноты» диктуют неспешный ритм повествования, погружают зрителя в причудливую «среду обитания». Помогая представить всё «как в жизни», они отвечают за реализм происходящего и — в то же время — за ними стоит нечто большее. Через вроде бы просто болтовню прорываются «ударные» реплики, и Тарантино вдруг совершает выход на философские и этические темы. Так, Руту приходится отвечать на вопрос, не смущает ли его долгое и хладнокровное сопровождение на виселицу женщины. Затем обосновывать свое нравственное право на казнь человека приходится Мобрею. Вопросы на моральную тему прибавляют украшенной фингалом, с разбитым в кровь носом Домергю, который актриса Дженнифер Джейсон Ли создает в аффектированной, на грани гримасничанья маньеристской манере, если не дополнительную глубину, то дают повод для размышлений.

Населяющие «мир Тарантино» персонажи всегда немного «мультипликационны». Режиссер не прибегает к углубленному психологическому рисунку, но каждый из них наделен точно прописанными характеристиками.

Если кто в яркой мозаике «Омерзительной восьмерки» и претендует на функцию «героев» первого плана, так это «симпатяга» Джон Рут, который, можно сказать, ведет первую половину фильма и играет немалую роль во второй, и чернокожий майор Уоррен, который во второй части перехватывает лидерство. В

белой рубашке, с красным галстуком, сверкающими глазами и кинематографично струящимся из-под шляпы дымом от сигары он особенно эффектен, но главное — функционально эффективен. Когда его уличают во лжи с фальшивым письмом от Линкольна, майор ничуть не смущен. После того, как не срабатывает его слишком абстрактный для Рута аргумент, что «письмо обладает желанным эффектом обезоруживания белых людей» во враждебной любому черному Америке, он обращается к конкретике, не без резона напомнив, что не будь этого письма, он не попал бы в дилижанс. Маркиз не только выдумщик, но и откровенный провокатор. — Он подсаживается к старику Смитерсу, со значением кладет рядом с ним револьвер и рассказывает жутковатую историю про то, как кончил свою жизнь генеральский сын.

Эпизод решается с привлечением внутрикадровой музыки — мексиканец Боб исполняет на пианино проникнутую христианскими мотивами колыбельную «Тихая ночь». Он не похож на человека, способного играть на музыкальных инструментах, но пианино вовсе не механическое, а настоящее. Убаюкивающая мелодия контрастно оттеняет жестокие, хотя и эстетизированные кадры флэшбэка. Некоторое время назад Смитерс-младший отправился в Вайоминг, чтобы найти Уоррена, за поимку которого была назначена награда. Однако смельчака ждала ужасная смерть: «прогулявшись» под дулом ружья майора голым на лютom морозе и облизав его гениталии за обещанное, но так и не полученное, одеяло, он был пристрелен как собака. Своим — возможно, выдуманным — рассказом чернокожий майор демонстрирует, что ему абсолютно плевать на мнение о нем белых слушателей, а главное — унижает своего врага-генерала.

Этот, решенный в духе «политкоррекции», исторического реванша, эпизод вполне корреспондируется с предыдущей работой режиссера «Джанго освобожденный» и, несомненно, важен для него. Ведь Тарантино, по его собственному признанию, «всегда считал конфедератов фашистами»¹⁰⁴. В контексте рассматриваемого случая заострена не только проблема правосудия (и

¹⁰⁴ Morgan K. S & S Interview: Quentin Tarantino // Sight and Sound. February 2016. — P.20.

возмездия «по-фронтирски»), но и проблема унижения человека. Да еще в столь садистски изощренной форме. Да еще перед фактическим расстрелом, совершенном, правда, в рамках своеобразной дуэли. Потрясенный отец, не выдержав, хватается за оружие, предусмотрительно чуть ли не вложенное ему в руки. Но он изначально обречен: майор все рассчитал, точно срежиссировал и мастерски осуществил.

Параллельно за кадром случилось еще одно, крайне важное событие, определившее ход дальнейшего повествования. Об этом мы узнаем из вполне органичного для постмодернизма приема — дискурса, то есть, неожиданного авторского вторжения в кинотекст. Сначала закадровый рассказчик, в качестве которого выступает сам Тарантино, признается, что заглянул в повествование только для того, чтобы пояснить, почему глава четвертая называется «У Домергю есть секрет». Затем мы вновь отправляемся в прошлое, на этот раз всего на несколько минут назад и видим развязку предыдущего эпизода с другой камеры, которая позволяет увидеть, а закадровый голос — узнать, как несколько минут назад кто-то подлил в свежесваренный кофе отраву, что видела только Дейзи. Вот почему глава четвертая называется «У Домергю есть секрет».

Вдохновленная намечающимися шансами на освобождение, пленница испрашивает у Рута, который уже выпил злополучный кофе, разрешение сыграть на гитаре и поет балладу от лица английского каторжника, некоего Джима Джеймса, приговоренного к пожизненному сроку на галерах. На первый взгляд, это вставной номер, где Тарантино лишь продолжает соблюдать установленное им право каждого из персонажей хотя бы немного посолировать. Однако музыкальное отступление выполняет довольно сложные задачи, в том числе художественные. Так, в плоскости драматургической структуры оно, сопровождаемое зажиганием свечей на заднем плане (уж не траурных ли?), — берет на себя функцию передышки перед кровавой кульминацией. К тому же вокальный номер имеет явный, акцентированный подтекст. На первый взгляд, это обычная, непритязательная «блатная песня» про романтику жизни пиратов, их

злключения в тюрьме и ненависть к властям. Однако Тарантино придает ей дополнительную, контекстную смысловую нагрузку, заставляя работать на сюжет. «Я потихоньку цепь разобью, и в заросли убегу...», «ночью прикончу ублюдков по одному...». Глядя в глаза своему тюремщику, вставляет куплет от себя: «Ты позади будешь мертвым, Джон, а я в Мексику убегу».

Разъяренный Джон Рут разносит гитару в щепки, и тут же действие начинает стремительно двигаться к развязке.

Когда Рута и Оу Би настигает страшная и мучительная смерть от отравления, а везунчик Мэнникс застывает с кружкой у рта, ситуацию берет под контроль Маркиз Уоррен. Майор выстраивает всех у стены и выступает в роли детектива. Он исключает из числа возможных убийц Мэнникса, что тут же создает новую расстановку сил. Разумеется, зритель занимает сторону «героев» вне подозрений. Однако союз последних основывается на эгоистичных соображениях. «Наконец, ты поверил, что я шериф Рэд Рока», — произносит Мэнникс, когда Уоррен отдает ему оружие, а в ответ слышит: «Насчет этого я не знаю. Но я точно знаю, что не ты отравил кофе».

Несмотря на эгоизм и цинизм протагонистов «Омерзительной восьмерки», согласно «закону невидимой руки» Адама Смита, им периодически оказывается выгодно вступать в союзы. В начале фильма Рут предлагает партнерские отношения майору для сохранения их «товаров», теперь уже Уоррен проявляет инициативу по объединению усилий с Мэнниксом. Мировоззренческие разногласия уступают место необходимости выживания. Таким образом, два недавно познакомившихся эгоиста противостоят группе притертых друг к другу головорезов. Маркиз пускается в дедуктивные рассуждения и приводит ряд логических аргументов, бросающих подозрение на «одного, может, двоих, а, может, всех троих» пассажиров первого дилижанса. Мэнникс соглашается с умозаключениями, тогда как Боб, Мобрей и Гейдж отпираются. После горячего столкновения мнений (и акцентов) происходит жестокая перестрелка.

Если попробовать вычлнить в «Омерзительной восьмерке» доминантные

жанрово-стилевые компоненты, то это и детектив, и комедия, и хоррор. Последний преимущественно одобрен иронией и авторской рефлексией, что рождает характерный для кино Тарантино эффект черного юмора. Однако следующая сцена представляет собой настоящий гран-гиньоль: Мэнникс и Мобрей ранят друг друга, Уоррен убивает Боба, вдребезги разнеся тому голову из револьвера, но в свою очередь получает пулю в пах от прячущегося в погребке неизвестного пока зрителю бандита. (Это, как выяснится чуть позже, брат Дейзи, главарь банды, организовавший засаду на Рута для вызволения сестры.) Вскоре майор оказывается в луже крови, подобно одному из персонажей «Бешеных псов»... Зловещим элементом театра жестокости выступает Домергю, которой умирающий Рут успел выбить передние зубы и непроизвольно обхаркать кровью с головы до ног. Прикованная цепью к мертвому телу, дьявольски усмехаясь и говоря ломаным, гулко-глухим голосом, она смахивает на персонажа из картины «Изгоняющий дьявола» (1973. реж. У.Фридкин).

Насилие — пожалуй, наиболее обсуждаемая составляющая кино Тарантино. Оно становится предметом разговора во всех рецензиях на его фильмы, в каждом интервью. Сам он дает такое объяснение: «Худшая вещь в кино — это то, что, как бы ни был хорош ваш фильм, когда дело доходит до насилия, вам приходится сковывать свою фантазию, надевать на себя нечто вроде наручников»¹⁰⁵. «Насилие — часть этого мира, и я только изображаю безжалостность реальной жизни»¹⁰⁶.

«Внутрикадровое насилие» в концентрированном виде пришло в голливудское кино после отмены «Производственного кодекса» на рубеже 1960-х и 1970-х гг., когда появились такие картины С.Пекинпа, как неовестерн «Дикая банда» (1969) и психологическая драма «Соломенные псы» (1971), антиутопия С.Кубрика «Заводной апельсин» (1971), слэшер Т.Хупера «Техасская резня бензопилой» (1973) и др. Тарантино не устает говорить о влиянии на него еще

¹⁰⁵ Квентин Тарантино: Интервью. — СПб.: «Азбука-классика», 2007. — С.103.

¹⁰⁶ Там же. — С.102.

более ранних, «жестоких» итальянских вестернов 1960-х годов Серджо Леоне, с которыми, наряду с неовестернами Пекинпа, напрашиваются определенные сопоставления.

У первопроходцев акцентированного насилия в жанре вестерн происходит череда убийств (наиболее натуралистично они поданы в фильмах Пекинпа) и кровавых сцен избиений. Леоне, кстати сказать, контрапунктно сопровождает «милые» «садистские» сценки громким смехом избивающих, что соответствует его сверхзадаче: рисуя мир Дальнего Запада сверхжестким, подать насилие как легко перевариваемое блюдо, чему должна способствовать концентрированная прививка черного юмора. В фильмах Пекинпа убийство, особенно в «Дикой банде», подчас «укрупняется» с помощью рапидной съемки, которая, как ни парадоксально, неожиданно и помимо воли автора привносит также привкус эстетического грима: замедленное, медленно плывущее изображение временами словно трансформирует реальность, обретая градус условности. Тем же приемом, но в откровенно условном, «балетном», стиле преподносит насилие любимый Тарантино гонконгский, а позже голливудский режиссер Джон Ву. Что касается автора «Омерзительной восьмерки», его принципиальное новшество заключается в том, что, накормив аудиторию порцией жестокости, в следующей, а порой в этой же самой сцене, он заставляет ее смеяться.

Однако насилие остается насилием и обретает у Тарантино свой фирменный знак, зачастую принимая форму «ультрареализма». Многих героев он не убивает сразу, а заставляет умирать в луже крови: мистер Оранжевый из «Бешеных псов» и майор Уоррен медленно истекают кровью, «как в жизни», как в среде обитания подобных типов.

Обвинения в чрезмерной, «запредельной» жестокости Тарантино парирует следующим образом: «Насилие — часть моего таланта как художника»¹⁰⁷, «Насилие — вещь кинематическая»¹⁰⁸, «Не думаю, что Стэнли Кубрик выступал с

¹⁰⁷ Там же. — С.65.

¹⁰⁸ Там же. — С.83.

осуждением насилия в «Заводном апельсине». Просто ему хотелось снимать его. Оно чертовски киногенично»¹⁰⁹. В случае Кубрика все не так просто. Да этот режиссер и впрямь «чертовски» киногеничен, однако насилие отнюдь не поэтизирует.

Как Джон Ву или Пекинпа в «Дикой банде», Тарантино нередко превращает насилие в самоигральный аттракцион. В этом отношении существует субъективный, но ясный «тарантиновский» критерий: неинтересно — значит излишне.

Впрочем, неинтересный и несмешной в творческом плане Тарантино — оксюморон. Режиссер (а шире — монополярный автор своих картин) как будто доказывает, что кино — в первую очередь, увлекательно изложенная история. Будучи умелым рассказчиком, он владеет повествовательными структурами настолько хорошо, что позволяет себе играть с фабулой, порой так вольно, что в связи с «Криминальным чтивом» заговорили об открытии в кинодраматургии. В «Омерзительной восьмерке» игра с фабулой, как и в других работах автора, также играет существенную роль.

Пятая глава — «Четыре пассажира» — почти полностью представлена флэшбэком, из которого мы узнаем что произошло утром того же дня в «Галантерее Минни». В необходимом для понимания истории, разъяснительном эпизоде мы видим, по сути, визуализацию гипотезы майора о том, что Минни, Милый Дейв и все, кто находился в заведении, были убиты. Выясняются детали: как, к примеру, оказались на полу рассыпанные конфеты (помощница Минни уронила банку со сладостями, когда на нее направили оружие), почему оставили в живых старика-генерала (его присутствие должно было придать убедительность «легенде» бандитов) и по какой причине не закрывается дверь (мексиканец повредил ее, стреляя в находящегося снаружи конюха).

Концентрированно драматичной оказывается глава шестая, последняя — «Белый человек, черный ад». (Кстати, уже само название — опять-таки в духе

¹⁰⁹ Там же. — С.60.

постмодернизма — ассоциируется с названием знаменитого фильма Иствуда четвертьвековой давности «Белый охотник, черное сердце»). Майор и шериф, держа на мушке Дейзи, вынуждают «десятого негритенка» — как они выражаются, «мужика в подвале», «стрелка по яйцам» — подняться наверх, и тут же убивают его. Действие строится на каскаде перипетий, внезапных событий, осложняющих положение невольных союзников. В конце концов тяжело раненый Уоррен направляет дуло на Домергю, но обойма оказывается пустой, а, будучи неспособным передвигаться, он не может дотянуться до патронов. Здесь Тарантино прибегает к испытанному решению — рапидной съемке, которая дает эффект застывающих мгновений жизни.

Залитая кровью преступница пользуется беспомощностью одного из противников. Она прекрасно знает, что с «ниггером» не договориться. Да, его максима военного времени («убей столько белых, сколько сможешь») несколько смягчилась, трансформировалась («убивай плохих белых»), но для Домергю это дела не меняет. Она понимает, что в ее случае майор неподкупен и не пойдет с ней ни на какие сделки и компромиссы. Тогда она принимается за шерифа — пытается соблазнить его деньгами за головы убитых членов банды (майор, в духе поэтики черного юмора, не упускает случая смачно пошутить насчет невозможности заработать на мексиканце, ибо он лично «отстрелил Бобу башку») и одновременно угрожает расправой от рук пятнадцати головорезов, которые якобы, согласно плану Б, вот-вот явятся, чтобы спасти ее от виселицы.

Теперь на первый план выходит шериф, от него зависит разрешение ситуации. Мэнникс медлит. Излучавший до того абсолютную уверенность майор удивлен. Он не готов к такому повороту, что Тарантино решает искажением его голоса, который звучит как бы из преисподней: «Ты сговоришься с этой дьявольской сукой?!». Но, казалось бы, уже согласившийся на стговор шериф отвергает предложение Домергю, на что смертельно раненый Уоррен реагирует по-тарантиновски — заливается торжествующим смехом. Однако пройдя несколько шагов, Мэнникс падает без сознания от потери крови. Ситуация вновь

переворачивается: Домергю отрубает руку своего теперь уже мертвого тюремщика Рута, освобождаясь таким образом от наручников, и бросается к оружию. По законам жанра, шериф вовремя приходит в себя. Он прицеливается в «дьявольскую суку», но майор неожиданно останавливает его и напоминает о «философии» Джона Рута, согласно которой «злых ублюдков надо вешать». Причем, если для майора это справедливая казнь «по-фронтирски», для шерифа этот акт соответствует приведению в исполнение приговора по закону. Он даже объявляет приговор: «Первым и последним своим деянием на посту шерифа Рэд Рока я приговариваю тебя, Домергю, к повешению за шею до смерти».

Надо сказать, выбор тяжело раненого, обреченного на смерть шерифа, единственной надеждой которого является как раз сделка с Домергю, становится ключевым в плане воплощения идеи фильма. Если бы Мэнникс пошел на сделку, это была бы совсем другая история. В ней торжествовал бы цинизм, релятивизм, аморализм — все, что ставят в вину «Омерзительной восьмерке» не принявшие ее критики. Однако шериф говорит «нет». Будучи эгоистом, он объясняет свой выбор весьма прозаически, можно сказать, прагматически — просто не верит Домергю. Но, похоже, за этим выбором стоит что-то еще.

В момент наступления смерти за спиной Домергю на заднем плане отчетливо видны висящие на стене снегоступы. Своими очертаниями они одновременно напоминают крылья и крест, что дает повод вспомнить о христианской системе моральных координат. Майор Уоррен, охотник за головами Рут и шериф Мэнникс (мародерство которого так и не получает подтверждения), — никоим образом не падшие ангелы, но все же не стопроцентные исчадья ада. Рут, в душе сочувствуя, берет в дилижанс затерявшихся в снежной пустыне: он кормит Дейзи не только, чтобы довести Дейзи до места казни живой (скованные одной цепью они порой напоминают порой надоевших друг другу давних супругов); майор состоял в приятельских отношениях с безобидными Минни и Милым Дейвом и помогал им; Мэнникс без всякой радости готов выполнять свой долг законника... Для дихотомии «добро»/«зло» этого, разумеется, маловато, но

все же...

В завершающем историю об «омерзительной восьмерке» чтении вслух письма Линкольна проступает человечность (шерифа умиляют трогательные детали), даже какое-то примирение *last men standing* (впрочем, в варианте Тарантино они скорее *last men crawling*)¹¹⁰. Наблюдается союз негра и белого, Севера и Юга. Пожалуй, союз временный, ситуативный. Как представляется, финал не следует читать как нацелено идеологическое обращение к зрителю, отмеченное примиряющим пафосом. Партнерство белого южанина и чернокожего в финале — лишь продиктованное обстоятельствами временное объединение против общего врага.

Когда-то американский режиссер Оливер Стоун сказал Тарантино, что он делает фильмы, а тот снимает кино. Действительно, Тарантино рассказывает истории, а не посылает месседжи¹¹¹. Скорее всего и чаще всего это так, но не всегда: ведь именно он, будучи председателем жюри каннского фестиваля, настоял на присуждении Золотой пальмовой ветви фильму Майкла Мура «Боулинг для Колумбины», где кроме месседжа, замешанного на политике, почти ничего и не было.

В любом случае правы те, кто считает, что мир произведения искусства может быть шире мира художника, его замысла. Это подтверждает и сам Тарантино: «Я не пытаюсь проповедовать никакой морали и выступить с каким-либо посланием, но, несмотря на всю дикость происходящего в моих фильмах, я думаю, они обычно приводят к определенным нравственным выводам»¹¹². В эту группу фильмов «Омерзительная восьмерка», как и вся «историческая трилогия»

¹¹⁰ *Last man standing* - устойчивое выражение, означающее «единственный оставшийся в живых», «последний герой», «настоящий мужчина». *Crawl* - ползать.

¹¹¹ «Он (Стоун — Д.З.) хочет отправить вас в нокаут своим фильмом так, чтобы, уходя из кинотеатра, вы уносили с собой большую идею. Мне же интереснее рассказывать истории. По большому счету это ни хуже, ни лучше, это просто два совершенно разных подхода» [Там же. — С.101].

¹¹² Там же. — С.10.

целиком, попадает. В первых двух частях Тарантино недвусмысленно высказывается, соответственно, против фашизма и рабовладения, тогда как в «Омерзительной восьмерке» тенденциозный посыл не столь явно выражен, но безусловно присутствует. Заглянув в исторический период создания новой Америки, автор этого «кровавого фильма» прошел мимо свойственного канонам классического вестерна героизации, сосредоточив внимание на грязи и крови эпохи. Его голос вполне вписывается в мироощущение фазы «социального беспокойства».

Вестерн это кино о важнейшем периоде в истории США, о становлении новой цивилизации, образовании нового государства, рождении нации. По сути, это мифологизированная летопись времени, когда две Америки слились в одну.

Фазы «социальной успокоенности» восхваляют эти страницы истории, и в вестернах превалирует оптимистичный, утверждающий пафос. Фазы «беспокойства», напротив, склонны к скептической оценке этого периода. Так, в 1960-е — 1970-е заговорили о трагедии индейского этноса («Маленький большой человек»), о драме свободного предпринимательства («Маккейб и миссис Миллер»), занялись пересмотром мифов (с экрана ушел образ рыцаря без страха и упрека, по-иному предстали народные герои, вроде Джесси Джеймса). «...В 50-е вестерны показывали эйзенхауэровскую Америку. Как современная Америка, так и экранный Дикий Запад был наполнен чувством американской исключительности — победа во Второй мировой и переселение в пригороды, — отмечает Тарантино в интервью Sight & Sound: <...> Это продолжалось и в первой половине 1960-х, которые являлись по сути 1950-ми, часть вторая. Но с 1966 года произошли изменения, в которых главную роль сыграли спагетти-вестерны: стилизация, использование музыки..., но также и контркультура. <...> Мы тогда были настроены цинично в отношении Америки, и эти фильмы удостоверяли наш цинизм»¹¹³.

С тех пор совершился еще один цикл. На новой фазе «социального

¹¹³ Morgan Kim. S & S Interview: Quentin Tarantino // Sight and Sound. February 2016. — P.20.

беспокойства» в лучших вестернах вновь происходит преодоление мифов, причем на радикальном уровне, как в фильме Эндрю Доминика.

Движущей силой смены фаз не в последнюю очередь выступает поколение. Согласно некоторым исследованиям, каждая новая генерация воскрешает идеалы тридцати-сорокалетней давности, то есть своих предпредшественников. Если режиссеры поколения «беби-бум» (Спилберг, Лукас, Земекис) росли в эйзенхауэровскую эпоху многодетных семей и освоения пригородной зоны, то существуют определенные основания рассматривать часто определяемое «аморально-маргинальным с вывернутой наизнанку психологией»¹¹⁴ кино Тарантино, как, собственно, многих режиссеров “smart cinema”, поколением, принявшем своего рода эстафету у «циничных» кинематографистов 1970-х.

Общественные настроения — рано или поздно, в той или иной форме — находят отражение в событиях, которые как бы материализуют интересы общества. Следуя за жизнью, искусство (в том числе и «технического комплекса», к которому относят кино) отражает настроения, как правило, с небольшим запозданием, но на уровне отдельных произведений способно улавливать новые веяния сразу, порой даже опережая события. Так случилось с вестернами Тарантино.

Спустя три года после выхода на экраны «Джанго освобожденного», как раз во время съемок «Омерзительной восьмерки» в США начинается новая «гражданская война» — «война памятников». Реагируя на очередной, «приуроченный» к столетию Гражданской войны 1861-1865 гг. теракт расиста Дилана Руфа¹¹⁵, американские конгрессмены и политики на местах начали кампанию по удалению флагов Конфедерации и переносу памятников тем, кто воевал на стороне Юга. В число «переселенцев» попал монумент своего рода иконе Юга — генералу Роберту Ли в Новом Орлеане. В ответ эхо протеста

¹¹⁴ Квентин Тарантино: Интервью. — СПб.: «Азбука-классика», 2007. — С.89.

¹¹⁵ В США террористические акты совершаются местными правыми экстремистами чаще чем исламистами, то есть американцами против американцев.

прокатилась по Америке, обретая подчас весьма радикальные формы. (Так, 12 августа 2017 года в Шарлоттсвиле, штат Виргиния, был совершен наезд автомобиля на выступавших за перенос мемориала Ли, в результате чего одна женщина скончалась.) Инициатива снизу продолжилась: в Дареме, штат Северная Каролина, была стихийно снесена и искорежена статуя Солдата Конфедерации¹¹⁶.

В «Омерзительной восьмерке» режиссер ограничивается диагнозом, фиксируя не искорененный раскол американского общества на Юг и Север. В плане выражения этой позиции принципиальным высказыванием представляется «Джанго освобожденный», где Тарантино как бы берет реванш за чернокожих и — за рамками кадра — индейцев.

Так что вынесенный Домиником в «Убивая их по-тихому» диагноз Америке верен: США — не сплоченное, а в определенных позициях, если не «атомарное», то разделенное общество. В годы «фазы беспокойства» эта проблема не просто всплывает на поверхность, а обостряется. Авторитетный эксперт В.В.Согрин утверждает, что к середине 2010-х «национальный социокультурный раскол привел к оформлению «двух Америк»¹¹⁷.

¹¹⁶ В 2017 году опросы информационного агентства Huffington Post показали, что 48% взрослых американцев высказались за сохранение памятников на своих местах, 34% — за их перемещение (18% не смогли дать однозначного ответа). Похожие результаты дало другое исследование 2017 года, проведенное Reuters - 54, 27 и 19% соответственно.

¹¹⁷ Согрин В.В. США в XX - XXI веках. Либерализм. Демократия. Империя. — М.: Весь Мир, 2015. — С. 471.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предварим итоговые выводы кратким обзором сегодняшнего состояния жанра в США и за их пределами.

На современном этапе вестерн далеко отошел от своей чистой, «классической» формы. «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» в своей доминанте скорее экзистенциальная драма в одеждах вестерна, а «Омерзительная восьмерка» — «постмодернистский квази-вестерн» с подключением детективных ходов и эффектов триллера. Трансформация вестерна отражается и в том, что в обеих знаковых картинах весьма сдержанно используется некогда обязательный кинематографический потенциал, в частности погони и перестрелки на открытом пространстве.

Даже если причислять к вестернам все картины с минимально присутствующими атрибутами жанра, в последние два десятилетия их число никак не позволяет говорить о нем в терминах поточного производства. И все же намечился определенный количественный рост вестернов. Так, если за период с 2013 по 2015 годы в Голливуде было снято пять т. наз. «традиционных» вестернов, то только в 2016 году — шесть... Цифра, конечно, не «космическая», но тенденция все же просматривается, находя существенное подкрепление в серийном телекино относительно высокого художественного уровня. Этот тренд получил удачное, вызвавшее устойчивый зрительский интерес воплощение в крупнобюджетном футуристическом вестерне «Мир Дикого Запада» (проект был запущен в 2016 году) с участием известных актеров во главе с Энтони Хопкинсом. Многосерийная сновидческая антиутопия представляет собой нескончаемое, полное кровавых кошмаров, путешествие по модернизированному Дикому Западу. В 2017 году один из заметных режиссеров Стивен Содерберг выступил продюсером приближенного к традиционной жанровой модели семисерийного проекта «Забытые Богом». Картина, решенная в подчеркнута жесткой манере, представляет собой своего рода «постапокалиптический вестерн» с намеком на хэппи-энд, что однако едва ли микширует авторский месседж, вложенный в уста

одного из главных персонажей: «у этой страны нет будущего», «эту страну оставил Бог»...

Остается востребованным поджанр «неовестерна». Отчасти это объясняется наличием эффектного материала — скажем, родео, где выступают «современные ковбои». Однако питает его нечто более существенное, чем сомнительная попытка сохранения культуры скотоводов в форме спортивного соревнования. К примеру, основанная на подлинных фактах картина «Наездник» (2017, реж. Х.Чжао) настаивает на том, что в Америке до сих пор жива психология, мироощущение ковбоя, то есть, «настоящего мужчины», который не способен и не хочет вести оседлую, «цивилизованную» жизнь. Если «классический» вестерн нередко строился на экономически мотивированном конфликте скотоводов и фермеров, которые оспаривали между собой землю, то неовестерн переводит этот конфликт в принципиальную мировоззренческую оппозицию свободного, рискованного, «кочевого» сознания участника родео, с одной стороны, и, стремящегося к безопасности и комфорту, среднестатистического американца, с другой.

Вестерн и населяющие его персонажи по сей день сохраняют экспортную ценность. Долгое время ему пытались подражать не только в Мексике и Южной Америке, но и на других континентах — можно вспомнить снятую в ГДР восточноевропейскую вариацию «индейских фильмов» с югославом Гойко Митичем в главной роли. В 1960-е годы возник итальянский поджанр — «спагетти-вестерн». В Советском Союзе на собственном историческом материале появились «истерны», в частности такой шедевр инобытия жанра как «Белое солнце пустыни» (1970, В.Мотыль).

Один из национальных австралийских жанров, «бушрейнджерский фильм» (“bushranger film”), представляет собой своеобразного родственника американского “outlaw” вестерна. Его главные персонажи — и прежде всего, ставший легендой Нед Келли — выступают то безжалостными грабителями, то Робин Гудами, борющимися против британских колониальных властей (см. об

этом в книге И.А.Звегинцевой «Тайны Зеленого континента» (2010)). При всем отличии историко-географических особенностей Австралии от американских в своей атрибутике “bushranger film” и вестерн в определенном смысле соизмеримы — как в плане архетипического набора персонажей, так и в плане иконографии. Пустыни Зеленого континента, разумеется, обладают собственной фактурой и колоритом, но не менее киногеничны, чем прерии американского Дальнего Запада и представляют простор для характерного для жанра динамичного действия. В плане конфликтов, тематики, драматургических моделей в целом “bushranger film” и вестерн поджанра outlaw сходство еще сильнее. Общность языка и наличие подходящего ландшафта периодически вдохновляют австралийских кинематографистов обращаться не только к своей истории, но и к американскому материалу.

Пожалуй, куда удивительнее возникновение интереса к жанру в Германии (в прессе даже мелькает выражение «немецкий вестерн»), а также в Австрии — «Долина тьмы» (2014, реж. А.Прохаска), Дании — «Спасение» (2014, реж. К.Левринг) или Голландии — «Бримстоун» (2016, реж. М.Кулховен), то есть в экзотических в отношении вестерна странах. Примечательно, что авторы наиболее известных европейских вестернов, снятых, как правило, в Соединенных Штатах, обращаются, главным образом, к поджанру «истории мести» и материалу концентрированной жестокости¹¹⁸.

Возможно, мрачный взгляд рано или поздно смягчится. Но, как бы то ни было, европейцы, считая Америку своим детищем, видят ее прошлое в определенном смысле частью своей истории. Таким образом, вестерн предоставляет материал, который, может быть не очень активно, но широкого востребован, во всяком случае в рамках западной цивилизации. В каких формах жанр будет существовать в дальнейшем можно только предполагать, но говорить о его непереносимости как минимум опрометчиво, особенно в Соединенных

¹¹⁸ Фильм «Бримстоун» получил в российском прокате говорящее название «Преисподняя».

Штатах. Вместе с тем, обращенный к ключевому и далеко не забытому периоду в истории страны, трансформируясь и используя новые подходы, вестерн, как представляется, никогда не умрет и сохранит свое значение.

В диссертационной работе была осуществлена попытка соотнести достаточно укоренившиеся в американской исторической науке циклические концепции с особенностями траектории кинопроцесса. Было выдвинуто предположение, которое, как представляется, нашло подтверждение в результате конкретного анализа: кинопроцесс отражает ритмические колебания общественной жизни. Целью исследования было показать, что в истории кино США в рамках «циклическости» наблюдается смена фаз «социального беспокойства» и относительной «социальной успокоенности». В качестве объекта изучения был выбран сугубо американский, можно сказать «национальный», жанр — вестерн. Для достижения цели был решен определенный комплекс задач.

Поскольку вестерн относительно давно миновал пору расцвета, было необходимо обосновать его витальность и, тем самым, правомерность выбора в качестве объекта исследования. О смерти жанра объявлялось неоднократно, начиная с 1915 года. Однако, являясь важным источником национальной идентификации, отражая исторический период возрождения нации, вестерн каждый раз возрождался.

В процессе исследования определялись и уточнялись критерии отнесения вестернов к сменяющим друг друга фазам «социальной успокоенности» и «социального беспокойства». История, разумеется, не повторяет себя, тем более в зеркальном отражении. Но существуют определенные закономерности и доминанты. В частности, было выявлено, что в периоды «социального беспокойства» жанр обретал общественную заряженность — то наполняясь почти назидательным пафосом освоения Дальнего Запада, то отражая известное разочарование в идеализации собственной истории, то выступая материалом для прикрытых одеждами прошлого высказываний по актуальным проблемам текущего дня. В фазах «социальной успокоенности» вестерн преимущественно

отличался романтико-приключенческим характером с доминантой почти фольклорной тональности, интонации.

Был намечен фазовый алгоритм вестерна в «цикле», предшествующем временным рамкам работы. Задача была обусловлена тем, что любой исторический период коррелируется с предыдущим, словно вырастает из него. Поскольку диссертация начинается с рассмотрения фазы «социальной успокоенности» второй половины 1970-х — 1980-х годов, было необходимо бросить взгляд на предшествующий «виток» — время «частного интереса» 1950-х и, как не без оснований считают многие историки, «турбулентную» эпоху 1960-х — первой половины 1970-х годов. Было установлено, что с середины 1960-х вестерн довольно активно стал отражать бурные общественные процессы в духе исторического ревизионизма. В том числе в форме т. наз. «кислотных» вестернов, в определенном смысле разъедающих казалось незыблемые каноны «классического» вестерна с его выраженной динамической структурой. (Прежде всего за счет нетипичных для жанра художественных приемов, в частности, дедраматизации и подчас существенной корректировки привычного героя...) В качестве более спокойного репрезентативного примера эволюции жанра в циклической оптике было кратко рассмотрено творчество, возможно, центральной фигуры жанра этого периода — Клинта Иствуда, явно недооцененного в свое время отечественной кинокритикой. По его актерским ролям и режиссерским постановкам было пунктирно прочерчено «социальное беспокойство» 1960-х — первой половины 1970-х и переходный период второй половины 1970-х годов. При этом оказалось, что циклический подход демонстрирует зависимость творчества отдельного художника от того, в какой фазе находится общество на тот или иной момент исторического развития.

Выделив как одно из главных проявлений жанра на стадии «социальной успокоенности» 1980-х фильм Иствуда «Всадник на коне бледном», автор диссертационной работы подверг его подробному анализу. Сделан акцент на том, что фильм представляет собой попытку реанимировать религиозные ценности,

испытывавшие сильную атаку в период «контркультурной революции». Кроме того, обнаружились определенные параллели с вестернами 1950-х, что подтвердило возвращение на новом витке исторического развития к настроениям «социальной успокоенности». В стыке с анализом этой картины был не менее подробно рассмотрен рубежный, в определенном смысле новаторский вестерн Иствуда «Непрощенный», сделанный в переходный период к фазе «социального беспокойства» начала 1990-х годов.

Знаковым вестерном следующего десятилетия, когда к вестерну обратились такие известные мастера Голливуда, как братья Итан и Джоэл Коэны, Рон Хауард, вернувшийся в жанр автор классического фильма «Танцующий с волками» Кевин Костнер, стал фильм Эндрю Доминика «Как трусливый Роберт Форд застрелил Джесси Джеймса» (2007). Анализ картины вскрыл прикрытую как будто спокойным, неторопливым повествованием выраженную ревизионистскую интенцию. В определенном отношении беспрецедентная демифологизация легендарного Джесси Джеймса отразила кризис и беспокойство общественного сознания. «Просто» вестерн, сохранив очертания жанра, превратился по сути в экзистенциальную драму. Сопутствующий анализу фильма краткий обзор основных тенденций кино США подтверждает, что американское общество на протяжении 2000-х гг. находилось в фазе «беспокойства».

Важной задачей было рассмотреть тренд общественных настроений в 2010-е гг. Из выделенного в диссертационной работе ряда фильмов в качестве объекта подробного анализа был выбран главный вестерн десятилетия — «Омерзительная восьмерка» (2015, реж. К.Тарантино). Подробный разбор в определенном смысле эпатажной картины показал, что фильм-вызов отразил культурный раскол Америки. Тревожные тенденции отразились в пользующихся особым спросом в Соединенных Штатах технически оснащенных телесериалах — «Забытые Богом» (2017), «Мир Дикого Запада» (2016-2018).

Работа представляет собой оригинальный опыт применения «циклической теории» к истории кино. Выводом исследования является правомерность

проекции идей Р.Эмерсона, Г.Адамса, А.Шлезингера, А.Хиршмана и других историков, экономистов, политических теоретиков на кинопроцесс. На материале вестерна было выяснено, что кино США в целом довольно точно и вполне наглядно отражает «циклическую траекторию» исторического движения, которое составляет смена фаз «социального беспокойства» и «социальной успокоенности». Это происходит не в форме прямых публицистических высказываний, а на своем «языке» — на уровне интонации, идей, тем, типов героев, вида драматургии, типа финала... Диссертант полагает и постарался подтвердить на примере конкретного анализа, что на протяжении последних десятилетий кино США проходит очередной «виток».

Сохранят ли колебания общественной жизни «циклическую» форму в дальнейшем? Отвечать на этот вопрос утвердительно было бы по меньшей мере опрометчивым — ведь в истории нет жесткого детерминизма. Но есть основания утверждать, что на данный момент «теория цикличности» вполне убедительна и функциональна. Она помогает рельефнее выявить некоторые закономерности кинопроцесса, порой высветить этапы его эволюции, способствует объяснению того, почему на определенных этапах истории доминируют те или иные темы, мотивы, повествовательные структуры, трансформируются (вольно или невольно) образы персонажей...

Применение циклического подхода предположительно обладает научно-исследовательским потенциалом и за рамками истории кино США. Цикличность движения отечественного кино отмечают такие современные исследователи как Н.А.Изволов, Н.И.Клейман, Н.А.Хренов.

В процессе исследования диссертант сосредоточил внимание на проблеме эволюции вестерна и уточнил его периодизацию. В начале 1960-х годов «классический» вестерн практически завершил свое существование. Было подчеркнуто, что рубежным стал фильм Джона Форда «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962), который подвел черту под «классическим» периодом. Вестерн обрел новую форму, представляющую собой синтез

классических канонов и ревизионистских вливаний. Возник «неоклассический» вестерн. Наиболее удачное и последовательное воплощение феномен получил в творчестве актера и режиссера Клинта Иствуда. Свою кульминацию «неоклассическая» форма обрела в его фильме «Непрощенный» (1992). На рубеже XXI века вестерн вступил в новую, отмеченную «поэтикой постмодернизма», стадию. Его главной особенностью стало смешение жанровых структур, нарушение канонических нормативов, эпатажность киноязыка... Постмодернистские признаки наиболее выражено, можно сказать, в концентрированном виде, проявились в фильмах Квентина Тарантино «Джанго освобожденный» и «Омерзительная восьмерка», ставшем предметом особого анализа, в котором за фасадом абсолютно свободной импровизационной конструкции скрывается постановка принципиальных идеологических задач.

Предложенное в диссертационной работе уточнение периодизации вестерна носит как будто формальный характер, однако оно приближает к постижению полифоничности «избранного жанра американского кино».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. — М.: Искусство, 1972. — 373 с.
2. Бакунин М.А. Философия. Социология. Политика. — М.: Правда, 1989. — 622 с.
3. Бодрийар Ж. Америка. — Спб.: Владимир Даль, 2000. — 205 с.
4. Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. Т 1. / Пер. с исп.: Состав., предисл., коммент. Б.Дубина — Рига: Полярис, 1994. — 559 с.
5. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М. Издательство В.Шевчук, 2002. — 344 с.
6. Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. — М. — К.: «REFL-book» — «ИСА», 1994. — 656 с.
7. Гамсун К. О духовной жизни современной Америки: сборник / Сост. Э.Панкратова. — СПб.: Владимир Даль, 2007. — 379 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969-1971. — 330, 326, 623, 667 с.
9. Гёте Й.-В. Собрание сочинений. Т.VII. М.: Художественная литература, 1935. — 620 с.
10. Гладильщикова Ю.В. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. — М.: КоЛибри, 2008. — 528 с.
11. Данилевский Н.Я. Россия и Европа: Взгляд на культурно-политические отношения Славянского мира к Романо-Германскому. — М.: Эксмо, 2003. — 640 с.
12. Звегинцева И.А. Тайны Зеленого континента или Как покорить мир кино. — НИИ Киноискусства, 2010. — 192 с.
13. Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория. — М.: Материк, 2005. — 164 с.
14. Кайзерлинг Г. Америка. Заря нового мира. — Спб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. — 530 с.
15. Кант И. Сочинения в 8-ми т. Т.8. — М.: Чоро, 1994. — 718 с.
16. Карцева Е.Н. Вестерн. Эволюция жанра. Предисл. Л.Трауберга. — М.: Искусство, 1976. — 255 с.

17. Квентин Тарантино: Интервью / Сост. Дж.Пири; Пер. с англ. З. Абдуллаевой, В. Клеблеева, М. Теракопян, Н. Цыркун. — СПб.: «Азбука-классика», 2007. — 336 с.
18. Кинопроцесс в коммуникативной перспективе / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, НИИ киноискусства; под общ. ред. М.И.Жабского. — М.: 2008. — 360 с.
19. Кино США на рубеже веков. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. — 480 с.
20. Клейман Н.И. Формула финала: Статьи, выступления, беседы. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — 450 с.
21. Кондратьев Н.Д. Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения. Избранные труды. — М. Экономика, 2002. — 767 с.
22. Лаврентьев С.А. Красный вестерн. — М.: Алгоритм, 2009. — 272 с.
23. Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США (Из истории американского киноведения). — М.: ВГИК, 1996. — 218 с.
24. Локк Д. Сочинения в 3-х тт. Т.3. — М: Мысль, 1988. — 668 с.
25. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов в 2-х тт. / — М.: Изд-во Rosebud Publishing; Международный Фонд поддержки социогуманитарных исследований и образовательных программ «Интерсоцис»; Пост Модерн Текнолоджи, 2009. — 1008, 1032 с.
26. Мангейм К. Проблема поколений // Мангейм К. Очерки социологии знания: Проблема поколений. Состязательность. Экономические амбиции: пер. с англ. / ИНИОН РАН. М., 2000. 164 с. С. 8–63
27. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000.— 347 с.
28. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: Учебник. — М.: ВГИК, 2009. — 344 с.
29. Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А.Свасьян. — М.: Мысль, 1990.
30. Нозик Р. Анархия, государство и утопия / Пер. с англ. Б.Пинскера под ред. Ю.Кузнецова и А.Куряева. — М.: ИРИСЭН, 2008. — 424 с.

31. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды: Пер. с исп. / Сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича. М.: Весь мир, 1997. — С. 249.
32. Павлов А.В. Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино. — М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. — 400 с.
33. Паперный В.З. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 408 с.
34. Первый век кино: Популярная энциклопедия / Ред. Л. Хренникова. - М.: Локид, 1996. — 720 с.
35. Соболев Р.П. Голливуд. 60-е годы. Очерки — М.: Искусство, 1975. — 240 с.
36. Согрин В.В. Политическая история США. XVII — XX вв. — М.: Весь мир, 2001. — 400 с.
37. Согрин В. В. США в XX - XXI веках. Либерализм. Демократия. Империя. — М.: Весь Мир, 2015. — 592 с.
38. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. — М.: Академический Проект, 2017. — 988 с.
39. Станиславский К.С. Работа актера над самим собой / К.С.Станиславский / О технике актера / М.А. Чехов; Предисл. О.А.Радищевой. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 490 с.
40. Тёрнер Ф. Фронтир в американской истории / Пер. с англ. — М.: Весь мир, 2009. — 304 с.
41. Цыркун Н.А. Травестия сакрального в постмодернистском вестерне // Вестник ВГИК. 2016. №4 (30). — С. 110-123.
42. Токвиль А де. Демократия в Америке: Пер с франц. / Предисл. Гарольда Дж. Ласки. — М.: Весь мир, 2000. — 560 с.
43. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. — М.: Едиториал УРСС, 2002. — 448 с.
44. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. — М. Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с.

45. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. / Под ред. Н.А.Хренова. — М.: Наука, 2004. — 621 с.
46. Шлезингер-младший А. Циклы американской истории: Пер. с англ. Закл. ст. Терехова В.И. — М.: Издательская группа «Прогресс», Прогресс-Академия, 1992. — 688 с.
47. Шмитт К. Теория партизана / Пер. с нем. Ю.Ю.Коринца. — М.: Праксис, 2007. — 301 с.
48. Atkinson M. Film of the Week: Hateful Eight // Sight & Sound. February 2016. — P. 77.
49. American Cinema of the 1990's: Themes and Variations / Ed. by C. Holmlund. — Rutgers University Press, New Brunswick, 2008. — 304 p.
50. American Cinema of the 2000's: Themes and Variations / Ed. by T. Corrigan. — Rutgers University Press, New Brunswick, 2012. — 270 p.
51. Bandy M., Stoehr K. Ride, Boldly Ride: The Evolution of the American Western. — University of California Press, 2012. — 344 p.
52. Buscombe E. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford — Review // Sight & Sound. December 2007. — P. 51.
53. Cawelti J. "Chinatown" and Generic Transformation in Recent American Films // Film Theory and Contemporary American Cinema / Ed. by L. Williams, M. Hammond. — Open University Press, McGraw-Hill, 2006. — 548 p.
54. Cawelti J. The Six-gun Mystique. — Bowling Green State University, 1984. — 155 p.
55. Contemporary American Cinema / Ed. by L. Williams, M. Hammond. — McGraw-Hill, 2006. — 556 p.
56. Cremean D. A Fistful of Anarchy: Clint Eastwood's Characters in Sergio Leone's Dollars Trilogy and in His Four "Own" Westerns // Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives / Ed. by Engel L. — University of Utah Press, 2014. — 280 p.
57. Criticism, Introductory Readings / Ed. by Mast G., Cohen M. — New York, Oxford

- University Press, 1979. — P. 559-579.
58. Currell S. *American Culture in the 1920s*. — Edinburgh University Press, 2009. — 252 p.
59. Early S. *An Introduction to American Movies*. — A Mentor Book, New York, London, 1979. — 340 p.
60. Fenin G., Everson W. *The Western: From Silents to the Seventies*. — Grossman. New York, 1973. — 396 p.
61. Frayling C. *Sergio Leone: Something to Do with Death* — London: Faber & Faber, 2000. — 570 p.
62. Frayling C. *The American Western and American Society // Cinema, Politics and Society in America / Ed. by P.Davies and B.Neve*. — St.Martin's Press, 1981. — P.136-162.
63. French P. *Unforgiven* — Review // *The Guardian*. 1992. 20 September.
64. French P. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. — Oxford University Press, 1977. — 208 p.
65. Greenberg H. *Unforgiven* // *Film Quarterly*. 1993. 46(3). — P. 52–56.
66. Gritten D. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* — Review // *The Telegraph*. 2017. 16 November.
67. Hansen R. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford: A Novel*. — New York: Harper Perrenial, 1997. — 320 p.
68. Hirshman A. *Shifting Involvements: Private Interest and Public Action*. — Princeton, 1982. — 136 p.
69. Hobsbawm E. *Primitive Rebels*. — Manchester: The University of Manchester Press, 1959. — 193 p.
70. Jarvie I. *Towards Sociology of the Cinema*. — London, Routledge & Kenan Paul. — 394 p.
71. Jacobs L. *The Rise of the American Film: A Critical History*. — Hardcourt, Brace and Company, New York, 1941. — 585 p.
72. Keeton P. *Generic Interaction and Social Class Representation in the Hollywood*

- Collective Struggle Film. 1989 — 180 p.
73. Keller A. Keller, Alexandra. “Historical Discourse and American Identity in Westerns since the Reagan Era.” // *Hollywood’s West: The American Frontier in Film, Television, and History.* / Eds. Peter C. Rollins and John E. O’Connor. — Lexington: University Press of Kentucky, 2005. — P. 239-260.
74. Kitses J. *Horizons West: The Western from John Ford to Clint Eastwood.* — Palgrave, 2007. — 352 p.
75. Kitses J. *The Western // The American Cinema* / Ed. by D. Staples. *Voice of America. Forum Series.* — P. 327-341.
76. Kitses J. *Twilight of the Idol // Sight & Sound.* December 2007. — P. 17-20.
77. Knight A. *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies.* — Mentor. 1957. — 352 p.
78. Lovell A. *The Western // Screen Education.* 1967. №40. September/October. — P. 92-103.
79. McClosky H., Zaller J. *The American Ethos: Public Attitudes Toward Capitalism and Democracy.* — Cambridge, Massachusetts, 1984. — 342 p.
80. Maddrey J. *The Quick, the Dead, and the Revived: The Many Lives of the Western Film.* — McFarland, 2016. — 204 p.
81. McVeigh S. *Subverting Shane: Ambiguities in Eastwood’s Politics in Fistful of Dollars, High Plains Drifter, and Pale Rider // Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives* / Ed. by Engel L. — University of Utah Press, 2014. — 280 p.
82. Metz C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* — University of Chicago, 1974. — 286 p.
83. Monaco P. *A History of American Movies: A Film-by-Film Look at the Art, Craft, and Business of Cinema.* — Scarecrow Press, 2010. — 349 p.
84. Morgan K. S & S Interview: Quentin Tarantino // *Sight and Sound.* February 2016. — P.18-27.
85. Mottram J. *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Film Review.* November 2007. — P. 50-53.

86. Neibaur J. *The Clint Eastwood Westerns*. — Rowman & Littlefield, 2015. — 179 p.
87. Norman B. *Talking Pictures: Story of Hollywood*. — Hodder & Stoughton, 1987. — 344 p.
88. Rainey B. *Western Gunslingers in Fact and on Film: Hollywood's Famous Lawmen and Outlaws*. — Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company Inc. — 399 p.
89. Schlesinger A. *The Tides of American Politics* // *Yale Review* № 29 (1939). — P. 217–30.
90. Schlesinger A. *Paths to the present*. — Macmillan, 1949. — 317 p.
91. Sconce J. *Smart Cinema // Contemporary American Cinema* / Ed. by L. Williams, M. Hammond. — McGraw-Hill, 2006. — 556 p.
92. Smith P. *Clint Eastwood: A Cultural Production*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. — 292 p.
93. Thompson K., Bordwell D. *Film History: An Introduction*. — McGraw-Hill, 2003. — 788 p.
94. Tudor A. *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. — St. Martin's Press, New York, 1974. — 260 p.
95. Turner G. *Film as Social Practice*. — Routledge, London and New York, 1988. — 187 p.
96. Warshow R. *The Westerner* // *Film: An Anthology* / Compiled and edited by D. Talbot. — Simon and Shuster, New York, 1959. — P.162-176.
97. Wellington J. *Oscar Wilde's West* // *Literary Traveler*. 2007. 19 August.
98. Wright W. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. — University of California Press, 1977. — 217 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ¹¹⁹

1. Американские преступники / American Outlaws (2001, США), режиссер Лес Мэйфилд
2. Апач / Apache (1954, США) режиссер Роберт Олдрич
3. Баллада о маленькой Джо / The Ballad of Little Jo (1993, США), режиссер Мэгги Мэнсфилд
4. Бар в Биттл-Крик / Cripple Creek Bar-Room (1899, США, к/м), Джеймс Уайт
5. Баффало Билл / Buffalo Bill (1944, США), режиссер Уильям Уэллман
6. Баффало Билл и индейцы, или История Сидящего Быка / Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (1976, США), режиссер Роберт Отлман
7. Баллада о Кейбле Хогге / The Ballad of Cable Hogue (1970, США), режиссер Сэм Пекинпа
8. Баллада о маленькой Джо / The Ballad Of Little Jo (1993, США), режиссер Мэгги Гринвальд
9. Бегущий по лезвию бритвы / Blade Runner (1982, США), режиссер Ридли Скотт
10. Белое солнце пустыни (1970, СССР), режиссер Владимир Мотыль
11. Бесславные ублюдки / The Inglourious Basterds (2009, США), режиссер Квентин Тарантино
12. Бешеные псы / Reservoir Dogs (1992, США), режиссер Квентин Тарантино
13. Билли Кид / Billy the Kid (1930, США), режиссер Кинг Видор
14. Блеф Кугана / Coogan's Bluff (1968, США), режиссер Дон Сигел
15. Бойцовский клуб / Fight Club (1999, США), режиссер Дэвид Финчер
16. Большая тропа / Big Trail (1930, США) режиссер Рауль Уолш
17. Большое небо / The Big Sky (1952, США), режиссер Хауард Хоукс
18. Большое ограбление поезда / The Great Train Robbery (1903, США), режиссер Эдвин Портер

¹¹⁹ Перечень анализируемых и упоминаемых фильмов.

19. Большой страх / The Tall T (1957, США), режиссер Бадд Бёттикер
20. Бонни и Клайд / Bonnie and Clyde (1967, США), режиссер Арту Пенн
21. Боулинг для Колумбины / Bowling for Columbine (2002, США, Канада, Германия, док), режиссер Майкл Мур
22. Бримстоун / Brimstone (2016, Голландия), режиссер Мартин Кулховен
23. Бронко Билли / Bronco Billy (1980, США), режиссер Клинт Иствуд
24. Быстрый и мертвый / The Quick and the Dead (1995, США), режиссер Сэм Рэйми
25. В 3:10 на Юму / 3:10 to Yuma (1957, США), режиссер Делмер Дэйвз
26. В 3:10 на Юму / 3:10 to Yuma (2007, США), режиссер Джеймс Мэнгоулд
27. В старой Аризоне / In Old Arizona (1929, США), режиссеры Ирвинг Каммингс, Рауль Уолш
28. Вавилон / Babel (2006, Франция, США, Мексика), режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту
29. «Великий налет на Нортфилд» / The Great Northfield Minnesota Raid (1972, США), режиссер Филипп Кауфман
30. Великое молчание / Il grande silenzio (1968, Италия, Франция), режиссер Серджо Корбуччи
31. Великолепная семерка 1960, Джон Стёрджесс
32. Великолепная семерка 2016 Антуан Фукуа
33. Вздерни их повыше / Hang Them High (1968, США), режиссер Тед Пост
34. Виргинец / The Virginian (1929, США), режиссер Виктор Флеминг
35. Во все тяжкие / Breaking Bad (2008-2013, США), телесериал
36. Возвращение Фрэнка Джеймса / The Return of Frank James (1940, США), режиссер Фриц Ланг
37. Всадник высоких равнин / High Plains Drifter (1973, США), режиссер Клинт Иствуд
38. Всадник на коне бледном / Pale Rider (1985, США), режиссер Клинт Иствуд
39. Выпускник / The Graduate (1967, США), режиссер Майк Николс

40. Высшая сила / Magnum Force (1973, США), режиссер Тед Пост
41. Генерал / The General (1926, США), режиссер Бастер Китон
42. Горбатая гора / Brokeback Mountain (2005, США), режиссер Энг Ли
43. Грязный Гарри / Dirty Harry (1971, США), режиссер Дон Сигел
44. Грязный маленький Билли / Dirty Little Billy (1972, США), режиссер Стэн Дрэгоги
45. Давно в седле / Long Riders (1980, США), режиссер Уолтер Хилл
46. Далекый край / The Far Country (1954, США), режиссер Энтони Манн.
47. Два мула для сестры Сары / Two Mules for Sister Sara (1970, США), режиссер Дон Сигел
48. Два фургона, оба крытых (1924, США, к/м), режиссер Роб Вагнер
49. Декстер / Dexter (2006-2013, США), телесериал
50. Дестри снова в седле / Destry Rides Again (1939, США), режиссер Джордж Маршалл
51. Джанго / Django (1966, США), режиссер Серджо Корбуччи
52. Джанго освобожденный / Django Unchained (2012, США), режиссер Квентин Тарантино
53. Джеки Браун / Jackie Brown (1997, США), режиссер Квентин Тарантино
54. Джеронимо: Американская легенда / Geronimo: An American Legend (1993, США), режиссер Уолтер Хилл
55. Джесси Джеймс / Jesse James (1939, США), режиссер Генри Кинг
56. Джесси Джеймс против Далтонов» / Jesse James vs. the Daltons (1954, США), режиссер Уильям Касл
57. Джо Кидд / Joe Kidd (1972, США), режиссер Джон Стёрджес
58. Джоси Уэлз — человек вне закона / The Outlaw Josey Wales (1976, США), режиссер Клинт Иствуд
59. Дикая банда / The Wild Bunch (1969, США), режиссер Сэм Пекинпа
60. Дилижанс / Stagecoach (1939, США), режиссер Джон Форд
61. Дни жатвы / Days of Heaven (1978, США), режиссер Терренс Малик

62. Додж Сити / Dodge City (1939, США), режиссер Майкл Кёртиц
63. Доказательство смерти / Death Proof (2007, США), режиссер Квентин Тарантино
64. Доктор Хаус / House, M.D. (2004-2012, США), телесериал
65. Долина тьмы / Das finstere Tal (2014, Австрия, Германия, Италия), режиссер Андреас Прохаска
66. Дуэль под солнцем / Duel in the Sun (1946, США), режиссер Кинг Видор
67. Евангелие от Матфея / Il vangelo secondo Matteo (1964, Италия, Франция), режиссер Пьер Паоло Пазолини
68. Железный конь / The Iron Horse (1924, США), режиссер Джон Форд
69. Женщина, которую они почти линчевали (1954, США), режиссер Элан Дуон
70. Жестяная звезда / The Tin Star (1957, США), режиссер Энтони Манн
71. За пригоршню долларов / Per un pugno di dollari (1964, Италия, Испания, Германия), режиссер Серджо Леоне
72. Забытые Богом / Godless (2017, США), режиссер Скотт Фрэнк
73. Заводной апельсин / A Clockwork Orange (1971, США), режиссер Стэнли Кубрик
74. Звездные войны / Star Wars (1977-2018, США), франшиза
75. Золотая лихорадка / The Gold Rush (1925, США), режиссер Чарльз Чаплин
76. И будет кровь / There Will Be Blood (2007, США), режиссер Пол Томас Андерсон
77. Идальго / Hidalgo (2004, США, Марокко), режиссер Джо Джонстон
78. Изгоняющий дьявола / The Exorcist (1973, США), режиссер Уильям Фридкин
79. Изгоняющий дьявола 2: Еретик / The Exorcist II: The Heretic (1977, США), режиссер Джон Бурман
80. Излучина реки / Bend of the River (1952, США), режиссер Энтони Манн
81. Индиана Джонс / Indiana Jones (1981-2008, США), франшиза, режиссер Стивен Спилберг
82. Интерстеллар / Interstellar (2014, США, Великобритания), режиссер

Кристофер Нолан

83. Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса / *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007, США, Канада, Великобритания), режиссер Эндрю Доминик
84. Канзасские рейдеры / *Kansas Raiders* (1950, США), режиссер Рэй Энрайт
85. Космические ковбои / *Space Cowboys* (2000, США), режиссер Клинт Иствуд
86. Коул Янгер и черный поезд / *Cole Younger & The Black Train* (2012, США), режиссер Кристофер Форбз
87. Красота по-американски / *American Beauty* (1999, США), режиссер Сэм Мендес
88. Криминальное чтиво / *Pulp Fiction* (1994, США), режиссер Квентин Тарантино
89. Крытый фургон / *The Covered Wagon* (1923, США) режиссер Джеймс Круз
90. Кто знает? / *Quién sabe?* (1966, Италия), режиссер Дамиано Дамиани
91. За пригоршню динамита / *Giù la testa* (1971, Италия, Испания), режиссер Серджо Леоне
92. За пригоршню долларов / *Per un pugno di dollari* (1964, Италия, Испания, ФРГ), режиссер Серджо Леоне
93. Маккейб и миссис Миллер / *McCabe & Mrs. Miller* (1971, США), режиссер Роберт Олтман
94. Маленький большой человек» / *Little Big Man* (1970, США), режиссер Артур Пенн
95. Младший Боннер / *Junior Bonner* (1972, США), режиссер Сэм Пекинпа
96. Матрица / *The Matrix* (1999, США), режиссеры Ларри и Эндрю Вачовски
97. Мертвец / *Dead Man* (1995, США, Германия, Япония), режиссер Джим Джармуш
98. Мир Дикого Запада / *Westworld* (2016-2018, США), сериал
99. Молодые стрелки / *Young Guns* (1988, США), режиссер Кристофер Кейн)
100. Молодые стрелки — 2 / *Young Guns II* (1990, США), режиссер Кристофер Кейн)

101. Музыкант / El Mariachi (1993, США, Мексика), режиссер Роберт Родригес
102. На несколько долларов больше / Per qualche dollaro in più (1965, Италия, Испания, ФРГ), режиссер Серджо Леоне
103. Наездник / The Rider (2017, США), режиссер Хлоя Чжао
104. Назад в будущее / Back to the Future (1985, 1988, 1990), франшиза, режиссер Роберт Земекиса
105. Настоящее мужество / True Grit (1969, США), режиссер Генри Хэтэуэй
106. Настоящее мужество / True Grit (2010, США), режиссеры Итан и Джоэл Коэны
107. Непрощенный / Unforgiven (1992, США), режиссер Клинт Иствуд
108. Нечто / The Thing (1982, США), режиссер Джон Карпентер
109. Никто не хотел умирать (1965, СССР), режиссер Витаутас Жалакявичус
110. Новые времена / Modern Times (1936, США), режиссер Чарльз Чаплин
111. Обманутый / The Beguiled (1971, США), режиссер Дон Сигел
112. Обход Мика / Meek's Cutoff (2010, США), режиссер Келли Рейнхардт
113. Одинокий голубь / Lonesome Dove (1989, США), сериал, режиссер Саймон Уинсер
114. Окраины ада / Hell's Hinges (1916, США), режиссер Чарльз Свикард
115. Одноглазые валеты / One-Eyed Jacks (1961, США), режиссер Марлон Брандо
116. Омерзительная восьмерка / The Hateful Eight (2015, США), режиссер Квентин Тарантино
117. Открытый простор / Open Range (2003, США), режиссер Кевин Костнер
118. Отряд / Posse (1993, США), режиссер Марио ван Пиблз
119. Отчаянный / Desperado (1995, США), режиссер Роберт Родригес
120. Пекло / Sunshine (2007, Великобритания, США), режиссер Дэнни Бойл
121. Перестрелка / The Shooting (1966, США), режиссер Монте Хеллман
122. Плезантвилль / Pleasantville (1998, США), режиссер Гэри Росс
123. Плохие девчонки / Bad Girls (1994, США), режиссер Джонатан Каплан
124. Побег в никуда / Ride in the Whirlwind (1966, США), Монте Хеллман

125. Повозка в Вену / Kočar do Vidně (1966, Чехословакия), режиссер Карел Кахиня
126. Поезд-беглец / Runaway Train (1985, США), режиссер Андрей Кончаловский
127. Подлинная история Джесси Джеймса / The True Story of Jesse James (1957, США), режиссер Николас Рей
128. Покрась свой вагон / Paint Your Wagon (1969, США), режиссер Джошуа Логан
129. Пони экспресс / Pony Express (1953, США), режиссер Джерри Хоппер
130. Последние дни Фрэнка и Джесси Джеймсов (1986, США), ТВ, режиссер Уильям А.Грэм
131. Почтальон / The Postman (1997, США), режиссер Кевин Костнер
132. Предложение / The Proposition (2005, Австралия, Великобритания), режиссер Джон Хилкоут
133. Прерванный путь / Broken Trail (2006, США) телесериал, режиссер Уолтер Хилл
134. Преследуемый / Persued (1947, США), режиссер Рауль Уолш
135. Прибытие / Arrival (2016, США), режиссер Дени Вильнёв
136. Прирожденные убийцы / Natural Born Killers (1994, США), режиссер Оливер Стоун
137. Прометей / Prometheus (2012, США, Великобритания), режиссер Ридли Скотт
138. Пропавшая / The Missing (2003, США), режиссер Рон Хауард
139. Псевдоним — Джесси Джеймс» / Alias Jesse James (1959, США), режиссер Норман Э.Маклеод
140. Пустоши / Badlands (1973, США), режиссер Терренс Малик
141. Путь с Запада / Way Out West (1937, США), режиссер Джеймс В.Хорн
142. Рейд Ульзаны / Ulzana's Raid (1972, США), режиссер Роберт Олдрич
143. Робин Гуд из Эльдорадо / Robin Hood of Eldorado (1936, США), Уильям Уэллман

144. Ровно в полдень / High Noon (1952, США), режиссер Фред Циннеман
145. Рокки / Rocky (1976, США), режиссер Джон Эвилдсен
146. Рыцарь тропы / Knight of the Trail (1915, США, к/м), режиссер Уильям Харт
147. Семеро должны умереть / Seven Men from Now (1956, США), режиссер Бадд Бёттикер
148. Сентябрьский рассвет / September Dawn (2007, США), режиссер Кристофер Кейн
149. Сильверадо / Silverado (1985, США), режиссер Лоренс Кэздан
150. Симаррон / Cimarron (1931, США), режиссер Уэсли Рагглз
151. Симпсоны / The Simpsons (1987-2018), анимационный сериал
152. Сквозь строй / The Gauntlet (1977, США), режиссер Клинт Иствуд
153. Сломанная стрела / Broken Arrow (1950, США), режиссер Дэлмер Дэйвз
154. Случай в Оксбоу / The Ox-Bow Incident (1943, США), режиссер Уильям Уэллман
155. Соломенные псы / Straw Dogs (1971, США, Великобритания), режиссер Сэм Пекинпа
156. Спасение / Salvation (2014, Дания, Великобритания, ЮАР, Швеция, Бельгия), режиссер Кристиан Левринг
157. Стрелок / The Gunfighter (1950, США), режиссер Генри Кинг
158. Стрелок / The Shootist (1976, США), режиссер Дон Сигел
159. Счастье мое (2010, Украина, Германия, Нидерланды), режиссер Сергей Лозница
160. Сыромятная кожа / Rawhide (1959-1965, США), сериал
161. Таксист / Taxi Driver (1976, США), режиссер Мартин Скорсезе
162. Танцующий с волками / Dancing with Wolves (1990, США), режиссер Кевин Костнер
163. Телохранитель / Yôjinbô (1961, Япония), режиссер Акира Куросава
164. Техасская резня бензопилой / The Texas Chain Saw Massacre (1973, США), режиссер Тоуб Хупер

165. Три могилы Мелькиадеса Эстрады / The Three Burials of Melquiades Estrada (2005, Франция, США), режиссер Томми Ли Джонс
166. Убивая их по-тихому / Killing Them Softly (2012, США), режиссер Эндрю Доминик
167. Убить Билла. Фильм 1 / Kill Bill: Vol.1 (2003, США), режиссер Квентин Тарантино
168. Убить Билла. Фильм 2 / Kill Bill: Vol.2 (2004, США), режиссер Квентин Тарантино
169. Фрэнк и Джесси / Frank & Jesse (1995, США), режиссер Роберт Борис
170. Хороший, плохой, злой / Il buono, il brutto, il cattivo (1966, Италия, США, Испания, ФРГ)
171. Хэтфилды и Маккой / Hatfields & McCoys (2012, США), телесериал, режиссер Кевин Рейнольдс
172. Человек из Ларами / The Man from Laramie (1955, США), режиссер Энтони Манн
173. Человек, который застрелил Либерти Вэланса / The Man Who Shot Liberty Valance (1962, США), режиссер Джон Форд
174. Человек с Запада / The Westerner (1940, США), режиссер Уильям Уайлер
175. Человек с Запада / Man of the West (1958, США), режиссер Энтони Манн
176. Чоппер / Chopper (2000, Австралия), режиссер Энрю Доминик
177. Шейн / Shane (1953, США), режиссер Джордж Стивенс
178. Шериф на фронтире / Frontier Marshal (1939, США), режиссер Эллан Дуон
179. Шоу Трумана / The Truman Show (1998, США), режиссер Питер Уир
180. Южный парк / South Park (с 1997, США), анимационный сериал
181. Я — легенда / I Am Legend (2007, США), режиссер Фрэнсис Лоренс