

УДК 791.3
ББК 85.373(3)

Горячок Кирилл Леонидович

Эволюция американского вестерна: витальность, эстетика, мифология

В статье рассматриваются факторы и механизмы эволюции жанра американского вестерна от первых картин немой периода кино до современных постмодернистских работ. Анализируется мифология классического вестерна, мир и сеттинг Дикого Запада, образы и типы населяющих его персонажей, как эстетически и содержательно они меняются с течением времени. На примере ряда фильмов демонстрируются изменения, которые происходят с жанром на различных этапах истории США, как вестерн впитывает и рефлексировывает актуальные социальные вопросы и общественные дискурсы. Центральным сюжетом фильмов о ковбоях всегда оставалась дихотомия между писанным законом цивилизации и вольным законом фронта. Перед героем вестерна, существующим как бы на границе двух миров, стоит задача восстановить справедливость и обрести себя, войдя в общество и встретив женщину – залог светлого будущего и спасительницу протагониста. Начиная с 1960-х тропы классических фильмов о Диком Западе начинают радикально переосмысливаться, постмодернистский вестерн предлагает новое прочтение традиционных образов, жанр синтезируется с новыми стилями и формами, в частности с фантастикой и хоррором. Вестерн утрачивает историчность, все больше прибегает к условности, зачастую действие фильмов происходит в современности или в футуристическом будущем. Дегероизация Дикого Запада, критика консервативных сюжетов приводит к возникновению новых персонажей и разложению старых. Несмотря на то что со временем вестерн перестал преобладать в голливудской системе как один из ключевых жанров, в XXI веке он стал активнее переосмысливаться и возвращаться в массовую культуру. Через него современное американское кино находит новые способы размышления об истории, национальных ценностях, нравственности и законе.

Горячок Кирилл Леонидович

Аспирант сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0003-0002-7732

Goryachokk@mail.ru

Ключевые слова: кино, вестерн, жанр, американское кино, эстетика, мифология, история.

Goryachok Kirill L.

Postgraduate, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0003-0002-7732

Goryachokk@mail.ru

Key words: cinema, Western, genre, American cinema, aesthetics, mythology, history.

Goryachok Kirill L.

Evolution of American Western Film: Vitality, Aesthetics, Mythology

An article discusses the factors and mechanisms of evolution of the American Western genre from the first movies of the silent period of cinema to modern postmodern works. The mythology of the classic Western, the world and setting of the Wild West, the images of characters that inhabit it are considered, how aesthetically and meaningfully they change over time. The changes that occur with the genre through American history are demonstrated on the examples of number of films, that absorbs and reflects on immediate social issues and public discourses. The central plot of cowboy movies has always been the dichotomy between the written law of civilization and the wild law of the frontier. The hero of Western, who exists on the border of two worlds, is faced with the task of restoring justice and finding himself by entering society and meeting a woman – a key to a bright future and savior of the protagonist. Starting from the 1960s, the trails of classical Wild West movies began to be radically rethought, the postmodern Western offers a new interpretation of traditional images, the genre is synthesized with new styles and forms, in particular with sci-fi and horror. Western is losing historicity, increasingly resorting to conventionality, often the plot of movies takes place in the present or in the futuristic future. Destruction of heroism and valor of the Wild West and criticism of conservative plots leads to the emergence of new characters and the decomposition of old ones. In spite of the fact that over time the western ceased to prevail in the Hollywood system as one of the key genres, in the 21st century it began to reinterpret more actively and return to popular culture. Through Western, contemporary American cinema finds new ways of thinking about history, national values, morality and law.

Принято считать, что вестерн является главным и основополагающим американским жанром, сполна отразившим в себе взгляды и чаяния целой нации. Своей непреходящей витальности кино о Диком Западе обязано, прежде всего, уникальной способности оставаться в одном дискурсе с современностью, находить новый язык для разговора о рождении государства и закона. Но несмотря на свою гибкость, вестерн всегда был оплотом консервативных и традиционных взглядов на демократию и американскую историю. Однако уже к середине 1960-х устойчивый канон жанра становится объектом критики. Не без участия итальянских режиссеров, придумавших кровавые и притчевые спагетти-вестерны, молодые голливудские авторы, вроде Сэма Пекинпы или Артура Пенна, стремились оспорить догматы и мифологемы о Старом Западе. Ревизии жанр подвергался и раньше, но именно в эпоху «Нового Голливуда» становится очевидно, что вернуться к маскулинному образу Джона Уэйна в белой шляпе больше не получится. Эстетически и содержательно меняются как образ Дикого Запада в голливудском кино, так и образы его героев.

Сегодня мы переживаем новую волну ревизионизма, которая оспаривает не только консервативный и «кондовый» вестерн 1950-х, но критикует и полемические картины «Нового Голливуда» с их упоением насилием и отменой границ дозволенного. Нынешних режиссеров объединяет одна важная особенность – в своих лентах они старательно пытаются переписать историю, сделать ее чуть более справедливой, в современном понимании. Каким образом они предлагают это сделать и на чем именно основываются, мы попытаемся ответить.

Когда в 1990-х вестерн постепенно стал превращаться в сугубо коммерческий продукт, многие пророчили его скорую гибель. Однако в новом тысячелетии кино о ковбоях и индейцах неожиданно обрело второе дыхание. Режиссеры-постмодернисты, такие как братья Козн и Квентин Тарантино, решительно перевернули устоявшиеся жанровые тропы в поисках новых интерпретаций и актуального содержания. Параллельно вестерн плотно обосновался на телевидении, где нашли отражения многие самые смелые и радикальные его переосмысления. Достаточно назвать сериал Netflix «Забытые богом», рассказывающий о том, как женская община выступила против мужчин-головорезов.

Данная статья посвящена эволюции жанра. Наша задача – обозначить вектор трансформаций, происходивших с вестерном. Постараемся

показать, как разные поколения предлагали свои интерпретации основополагающих мифов и традиционной иконографии вестерна.

На русском языке написано крайне мало актуальной литературы о вестерне. Критические статьи последних лет продолжают основываться на источниках и переводах советской эпохи. Среди них хрестоматийные монография Елены Карцевой «Истоки жанра вестерн» [5] и статья в сборнике работ авторитетного французского критика Андре Базена «Что такое кино?», посвященная типологии вестерна 1940-х [3]. Обе книги содержат множество важных идей и сведений, но, к сожалению, изрядно устарели в видении границ жанра и уже не способны помочь охватить его эволюцию целиком. Из последних значительных статей по теме можно назвать анализ фильма Квентина Тарантино «Джанго освобожденный», предпринятый Яном Левченко в журнале «Логос» в 2014 году [9]. В ней автор убедительно показал, как режиссер работает с жанровыми конвенциями и структурами при создании собственного высказывания.

В зарубежной науке вестерн является одним из самых изученных жанров, актуальность которого в последние годы стала только возрастать. Одной из ключевых работ по изучению жанра можно назвать книгу структуралиста Уилла Райта *Six Guns and Society*, который, по примеру Клода Леви-Стросса и Владимира Проппа, провел детальную типологию жанровых приемов, тропов и персонажей [23]. Книга до сих пор является ценным источником по изучению классического вестерна и дает более глубокое понимание того, с чем, собственно, работают современные режиссеры.

В последние годы интерес к жанровому кино и к вестерну в частности в западной науке только усиливается. Это связано, прежде всего, с тем, что фильмы о Диком Западе переживают в наши дни большой подъем и вновь провоцируют общественные дискуссии. Сегодня вестерн не рассматривается лишь с позиции массового кино, это широкое поле для социологических и эстетических исследований. Новые подходы к изучению жанра вывел в своей книге Дэвид Ластед [16]. Он демонстрирует, как сегодня развивается критика вестерна через оптику гендера, расы и социальных классов.

На основе этих подходов в западной теории кино история вестерна получает свежие трактовки, которые вполне отразились в книге Скотта Стоддарда о фильмах о Диком Западе после трагедии 11 сентября

2001 года [18]. Автор вместе со своими коллегами доказывает тезис о том, что эта дата стала поворотной в истории жанра и последовавшие за ней политические и социальные конфликты имеют влияние на вестерн и по сей день.

Вестерн как жанр появился на заре кинематографа и представлял собой серии зарисовок из жизни Запада, снятые, прежде всего, для эмигрантов. Сюжеты первых фильмов о ковбоях часто ограничивались двумя действиями – погоня верхом на лошадях и драка. Таким было и хрестоматийное «Большое ограбление поезда» Эдвина Портера, вышедшее на экраны в 1903 году. Кроме чисто формальных и технических находок, эта лента интересна одной сценой, длящейся по меркам небольшого хронометража довольно долго. Это сцена народных плясок со стрельбой, призванная показать иностранным зрителям американскую культуру. Такие важные атрибуты вестерна, как пляски, прыжки на быках и состязания с лассо, были заимствованы из бульварных романов и из уличных представлений и репертуара бродячих театров. Подобные сцены отличали вестерны, кроме прочего, от других лент приключенческого жанра. Таким образом, фактически сразу режиссеры фильмов о Диком Западе формулировали некоторые культурные, национальные коды Америки.

Как утверждал Андре Базен, трудно определить, что такое вестерн, поскольку его, в отличие от комедии или мелодрамы, невозможно свести к какой-то определенной функции. Наоборот, вестерн может вмещать в себя как комедию, так и мелодраму, и при этом оставаться исключительно вестерном. [3, с. 234]. Зритель понимает, что имеет дело именно с ним, по ряду символов и знаков – географических, исторических и прочих, которые можно объединить в понятие «сеттинг». Внешние признаки местности, где происходит действие (пустыня, прерии, салун, фронтир), или облик персонажей (характерная одежда, оружие, средства передвижения), – все это, вплоть до ведущего актера (Джон Уэйн, Клинт Иствуд), создает своеобразную иконографию, по которой можно с легкостью определить жанр.

Помимо системы знаков, присущей вестерну, уже к середине 1910-х годов в фильмах о Диком Западе начинает выделяться их центральная



Илл. 1. Кадр из фильма «Дилижанс». Режиссер – Джон Форд, 1939

тема: конфликт между цивилизованным законом и законом фронта. Люди собираются вместе, чтобы освоить новую землю, создать здесь семью и комфортные условия обитания в рамках закона и христианской религии. Однако дикие просторы вокруг полны бандитами и индейцами, жаждущими нарушить праведный покой поселенцев. Тут-то и возникает фигура главного героя раннего вестерна – ковбоя, который, наподобие супергероя, должен навести порядок и устранить угрозу, нависшую над стабильностью и прогрессом нового общества [14, с. 328]. Однако этот персонаж всегда существует как бы на границе двух миров. Ярким примером этому служит сцена из фильма 1916 года «Адская петля» (Hell's Hinges): герой Уильяма Харта читает Библию за столом, на котором стоит бутылка виски. Зритель как бы должен понять, что герой грешник, но обладает совестью. Такой «пограничный», этически амбивалентный тип персонажа, которого в зарубежной науке принято называть «вестернер» [21, с. 45–46], будет служить основой жанра на протяжении всего столетия, но зародился он почти с самого начала бытия вестерна.

Продолжая работать с собственной иконографией, вестерн постепенно начинает осознавать себя как необычайно гибкий киножанр.

В поисках границ между традиционной приключенческой тематикой, социальным высказыванием и исторической реконструкцией, режиссеры фильмов о Диком Западе создают внутри них отдельную условную реальность, которую можно назвать диететичной. Мир вестерна изначально существует как вымышленный универсум, составные части которого согласуются так, чтобы образовать единое и неразрывное целое [11, с. 91]. И это целое представляет герметичную вещь в себе.

Основывается этот мир, или как называл его Жиль Делёз – глобальная ситуация, на четко очерченной системе персонажей и типажей. Начиная с «Дилижанса» (1939) Джона Форда в вестерне заметно выделяются несколько групп, ясно определенных, гомогенных, с собственными обычаями и репрезентацией [4, с. 194]. Хотя образ главного героя в исполнении Джона Уэйна несильно изменился с эпохи немого кино, на этот раз решать основной конфликт сюжета ему приходится не только с помощью револьвера, а прямо полемизируя с другими людьми (алчный банкир, проститутка, дама из приличного общества, врач-пьяница) о морали, нравственности и законе. Джон Форд свято верил, что демократии можно достичь только в споре, в котором не только рождается истина, но и отпадают социальные и расовые предрассудки. Так, светская дама признает, что проститутка имеет те же права, что и она, а законник проникается уважением к маргиналу ковбою.

Со времен «Дилижанса» диалектика вестерна стала усиливать конфликты между типажам. Хорошим примером служит фильм «Случай в Окс-Боу» (1943), действие которого разворачивается вокруг суда Линча. Жители маленького городка горячо спорят, следует ли повесить трех пойманных незнакомцев, подозреваемых в убийстве и грабеже, либо дождаться шерифа и решить дело по закону. Большинство голосует за высшую меру наказания, но, как только линчеватели совершают казнь, узнается, что настоящие бандиты на свободе. Ленту можно назвать предтечей популярного американского жанра «судебной драмы», только действие «Случая в Окс-Боу» происходит посреди прерий, а не в зале суда.

Каждый персонаж вестерна имеет свой определенный социальный ярлык. Анализируя составные части условного мира фильмов о Диком Западе, Уилл Райт заметил, что внутри него содержится прочная и логическая матричная структура, которая помогает выделить четкую типологию персонажей и их социальных функций буквально в каждом

фильме жанра. Герои, в зависимости от их профессионального или общественного статуса, исполняют примерно одну и ту же модель поведения [23, р. 27]. Похожим образом Владимир Пропп на материале русской сказки называл персонажей-функций – «социальными персонажами». Они определяются сферой деятельности внутри той или иной истории. Все вместе они создают своеобразную матрицу отношений, которые со временем могут повторяться и варьироваться. Также и в основе вестерна лежит система противоположностей и дихотомий идей и персонажей. Как писал Леви-Стросс, Пропп называл это игрой, в которой «многократно пользуются одинаковыми правилами, хотя карты каждый раз сдаются по-разному» [8, с. 130].

Похожую «игру» нетрудно заметить и в вестерне. Пожалуй, самым ярким примером «социального персонажа» можно назвать женщину, которой в мире фильмов о Диком Западе отводится особая роль. Впервые на это обратил внимание Андре Базен: «Миф, иллюстрируемый вестерном, посвящает и утверждает женщину в сане весталки – хранительницы общественных добродетелей, крайне нужных этому пока еще хаотическому миру. Она несет в себе не только залог физического продолжения рода в будущем, но, утверждая семейный порядок, к которому женщина тянется, как корень к земле, она является оплотом его нравственных устоев» [3, с. 237]. Структуралист Уилл Райт также отметил, что роль женщины в вестерне играет колоссальную роль для драматургического развития героя – «вестернера». При конструировании ее образа все, вплоть до цвета волос и длины подвязок на платье, имеет семантический смысл [23, с. 87]. Так, героиня «Человека с Запада» (1940) – дочь фермера по имени Джейн – предстает в пуританском закрытом платье, а ее тщательно уложенные волосы украшает большой бант. По сюжету фильма ей приходится фактически в одиночку противостоять дикому миру мужчин, захвативших власть в городе и ведущих разгульный образ жизни. Первоначально вестернер в исполнении Гари Купера как будто выступает на стороне злодеев – он небрежен, много пьет и дерется. Но, встретив юную Джейн, герой влюбляется и решает встать на ее защиту. Расправившись с самозванным шерифом, вместе с девушкой-идеалисткой протагонист, наконец, находит свой дом и место под солнцем. Вместе с тем и город начинает расти и шириться. По словам Делёза, герою вестерна всякий раз «предстоит актуализировать собственную потенцию, которая



Илл. 2. Кадр из фильма «Человек, который застрелил Либерти Уэлленса». Режиссер – Джон Форд, 1962

позволит ему справиться с ситуацией, он должен стать способным к действию» [4, с. 194]. Эту обязанность – направить «вестернера» на праведный путь – чаще всего исполняет женщина.

В мире классического вестерна каждый персонаж так или иначе олицетворяет собой одну из двух полярностей: фронтир или цивилизацию. Определяется это границами общества, входит он в него, подчиняется соответствующим нормам и правилам, или нет. Это часто подчеркивается пейзажем или ландшафтом. Характерные кадры можно найти в «Искателях» (1955), где обитатели небольшой лачуги посреди пустыни смотрят с крыльца на дикие просторы Долины монументов. Общество, изолированное от большого города, также можно назвать одним из архетипов вестерна. В маленьком социуме проявляют себя различные типы и «социальные персонажи», вроде газетчика, шерифа или индейца. Каждый тип героя классического вестерна развивается примерно в одном направлении. И всякий шаг в сторону от уже сложившегося канона может служить признаком модернизации всего жанра во времени.

Например, если рассматривать образ газетчика, то к 1950-м он получает одну из ключевых ролей в системе координат жанра – он хранитель правды, которую не заглушить выстрелами и кровью. Так, в фильме «Человек, который застрелил Либерти Уэлленса» (1962) Джона Форда на пьяницу-журналиста нападают бандиты за то, что тот писал об их злодеяниях. Однако именно газетчик формирует мнение общества и, в конце концов, способствует честным и демократическим выборам в их маленьком городке: «Вот, что я считаю лучшим учебником в мире – честная газета», сообщает протагонист фильма. Примечательно, что к концу 1960-х образ журналиста фактически исчезает из вестерна, а вместе с ним и все другие проводники правды и истины. Это связано с нарастающим недоверием общества к медиа вообще и средствам массовой информации в частности. В ревизионистском вестерне эпохи Ричарда Никсона не существует правды и моральных ориентиров, а демократия строится исключительно на крови и садистском насилии. После Уотергейтского скандала героический образ журналиста заново обретает актуальность, но уже не в вестерне, а в жанре «политического триллера», основоположником которого можно считать картину «Вся президентская рать» (1976).

С образом шерифа в вестерне ситуация сложнее и часто зависит от актера и его статуса. Например, Джон Уэйн не мог сыграть коррумпированного и слабого законника. В картине «Рио Браво» (1959) он выступает скорее педагогом, воспитателем, хорошо знающим психологию своих горожан и умеющим в нужный момент правильно ими манипулировать. Точно так же и Гари Купер в «Ровно в полдень» (1952) выступает единственным честным и самоотверженным человеком в городе. Однако если шериф – второстепенная роль в классическом вестерне, то он как персонаж часто выступает на стороне зла. Он все еще находится внутри общества, но своим незаконным поведением – сотрудничеством с бандитами или превышением полномочий – рушит это общество изнутри. И одной из задач «вестернера» становится исправить его или наказать. В уже упомянутом «Человеке, который застрелил Либерти Уэлленса» шериф городка – безвольный и любящий хорошо поесть мужчина, который очень боится противостоять беззаконию. Но молодой идеалист в исполнении Джеймса Стюарта своим примером вынуждает его взять себя в руки и нести слово закона.

Несколько десятилетий индейцы были основными персонажами, которых вестерн располагал четко за чертой общества. Они представляли явную угрозу зарождающейся культуре и государственности, с которой приходилось справляться «вестернеру». У жанровых индейцев было свое общество, чуждое законам и нормам демократии и христианства, и задача белого человека – наставить их на путь истинный с помощью оружия. И если еще в «Дилижансе» индейцы выступают не чем иным, как пушечным мясом, то с течением времени появляются куда более сложные и драматические характеры коренных американцев. Скажем, в «Они умерли на своих постах» (1941) протагонист испытывает симпатию к вождю племени в исполнении Энтони Куинна. Индеец не может вырваться из условностей своего языческого мира и в то же время не способен прижиться в цивилизации. А уже в «Апаче» (1954) и в «Сломанной стреле» (1950), при прежней карикатурности изображения быта индейцев, возникает надежда, что некоторые представители диких народов смогут приспособиться к американскому обществу и практически войти в него.

Такие расхожие сюжетные звенья жанра, как перегон скота, нападение бандитов на город, спасение девушки из лап индейцев, – в различных вариациях продолжают встречаться в фильмах о Диком Западе и по сей день, однако внутренние отношения, функции и мифологии, окружающие знакомую фабулу, коренным образом меняются в зависимости от эпохи. И традиционное зерно того или иного персонажа в системе координат вестерна начинает заметно модернизироваться.

Функции «социальных персонажей» вестернов тесно связаны с господствующими представлениями о них в обществе того или иного десятилетия. Здесь уместно вспомнить одно из определений мифа, выведенных философом Алексеем Лосевым, в соответствии с которым условная диететическая реальность вестерна является «наиболее яркой и самой подлинной действительностью» [10, с. 24]. Соответственно, герои и типажи жанра, равно как и чисто иконографические его атрибуты, представляют собой не что иное, как систему взаимодействующих друг с другом мифов. Можно сказать, что классический вестерн явил для американцев своеобразную замену фольклора и складывался во многом по его принципам. Это одна из причин, объясняющая гибкость жанра, – вестерн всегда представлял собой некую актуальную истину о времени и социо-политическом контексте, в котором он был снят.

Соответственно, ровно в тот момент, когда социальная модель персонажа вестерна начинает подвергаться кардинальным изменениям, можно говорить и о перемене внешней, исторической: обществу требуется новый миф, старый больше не работает. Возвращаясь к идеям Проппа о происхождении сказочных сюжетов, можно сказать, что и композиционное единство вестерна кроется в исторической реальности прошлого: «Данный стержень, раз создавшись, впитывается в себя из новой, более поздней действительности некоторые новые частности и осложнения. Другими словами, развитие идет путем наслоения, путем замен, переосмысления и т.д.» [13, с. 429].

Жанр фильмов о ковбоях поразительно точно аккумулировал в себе происходящие в социальной жизни Америки изменения и катаклизмы, формулируя ответы на злободневные вопросы. Культуролог Ян Левченко емко разложил этот феномен по хронологии: «Социальная критика в 1920-е и воспитание нации в 1930-е, патриотический подъем 1940-х и конфликт отцов и детей в 1950-е, молодежный бум 1960-х и кризисный эскапизм 1970-х – вестерн служил Америке схематической оптикой, позволяющей обществу переводить фокус с одних болевых точек на другие и выбирать актуальный способ работы с ними» [9, с. 137]. Рассуждая о социальной роли мифа, Клод Леви-Стросс писал, что тот замещает переживаемый опыт, пробуждает иллюзию того, что противоречия могут быть разрешены, а трудности преодолены [6, с. 417–418].

Хрестоматийным примером вестерна, в полной мере отразившего волнения своей эпохи, можно назвать «Серебряную жилу» (1954). Главным антагонистом картины является маршал по фамилии Маккарти, который пытается оклеветать главного героя перед жителями малого городка. Постепенно местные начинают верить, что тот совершил множество злодеяний и его необходимо казнить, хотя перед законом, на самом деле, герой абсолютно чист. Фильм вышел в самый разгар политики «маккартизма», в годы «черных списков» и борьбы против коммунистической угрозы, когда буквально каждый мог быть обвиненным в шпионаже. Однако по сюжету «Серебряной жилы» главный герой восстанавливает свою репутацию, при том весьма важно, что не без помощи государства и его институтов. Злодей Маккарти оказывается опозорен и повержен, народ признает свою неправоту. В Америке 1950-х такое развитие событий было редкостью, но вестерн,

как и общество, не были еще готовы демонстративно, «на экране» сомневаться в безусловной силе закона.

Чтобы оставаться актуальным и жизнеспособным, жанру необходимо быть внешне правдоподобным и не выглядеть слишком анахроничным. Миф не может существовать отдельно, без противостояния и перерождения. «Миф обретает значение, только будучи помещен в группу из своих трансформаций» [7, с. 25]. Мифология вестерна точно так же претерпевает изменения, и главным образом это касается образов Дикого Запада и непосредственно самого «вестернера». Сохраняя в себе центральный внутренний конфликт – противоположность законов цивилизации и фронта, протагонист становится куда сложнее с точки зрения психологии. Под влиянием фильмов нуар и повального увлечения американцев психоанализом в 1940-е годы, в вестерн проникают все более невротичные и амбивалентные герои. Дикий Запад становится более темным и мрачным местом, в котором, так или иначе, отразились послевоенные проблемы и настроения [17, с. 14].

Например, актер Джеймс Стюарт, знакомый массовому зрителю тех времен, прежде всего, по ролям честных представителей рабочего класса – такового гласа народа, в вестернах режиссера Энтони Манна начинает проявлять несвойственные себе качества и тяготеть к решению проблем насилием. В фильме «Обнаженная шпора» (1953) его герой Говард, волею судеб ставший охотником за головами, жаждет получить большую награду за убийство разыскиваемого преступника. Обещанный гонорар мог бы помочь ему выкупить землю и начать жизнь заново, но, чтобы осуществить свои мечты ему приходится убивать: «Деньги – это все, что меня интересует!», – иступленно заявляет Говард. Как пишет исследователь Дэвид Меуэл в книге о влиянии нуара на послевоенный вестерн, в «Обнаженной шпоре» встречается один из самых невротичных и травмированных героев в жанре. Он имеет все свойства классического антигероя фильмов нуар: Говард никому не доверяет, беспринципен и готов на все ради денег [17, с. 131]. Однако в картине Манна – Говард протагонист, и такое мрачное отображение его психологических метаний позволяет режиссеру убедительнее показать его эволюцию, залогом которой вновь становится женщина.

Разница между преследователем и преследуемым, белым и индейцем непрерывно уменьшается в 1950-х. В «Искателях» (1955) герой



Илл. 3. Кадр из фильма «Дикая банда». Режиссер – Сэм Пекинпа, 1969

Джона Уэйна приходит к окончательному осознанию себя «злодеем», человеком, которому нет места в зарождающейся цивилизации, ее дверь закрывается перед ним в самом финале картины. И он начинает чувствовать, что в своем нравственном состоянии близок к индейцу, чей скальп он жестоко снял несколько сцен назад.

Проще всего эволюцию образа «вестернера» можно проиллюстрировать на примере одного из бессмертных и самых популярных его героев – бандита Билли Кида. Исследователь Стивен Татум выделил четыре интерпретации его образа в массовой культуре прошлого столетия. Сперва, в частности в литературе, Кид изображался как романтический герой, противостоящий техническому прогрессу и цивилизации. В какой-то мере он олицетворял тоску общества по вольному духу фронта [20, с. 44]. При этом, сам по себе, бандит обладал весьма схематичными чертами характера, он был своего рода разрушительной стихией: он убивал, грабил, похищал женщин и всегда избегал виселицы.

В особенности этот образ прижился во времена «Сухого закона», и в первом полнометражном фильме о нем «Билли Кид» (1930) Кид предстает дерзким «гангстером» с повадками Робина Гуда: разудалый

уличный хулиган, грабящий коррумпированных законников. Еще более показательным является сиквел «Билли Кид возвращается» (1937), в котором протагонист защищает фермеров от тирании властей: «свободолюбивый Кид поет песни, спасает общество и награждается поцелуями от милых дам» [20, с. 111].

Кардинально другой образ предлагает Артур Пенн в картине «Левша» (1958). Его Кид – отшельник, одинокий подросток, не могущий приспособиться к миру «взрослых» и его правилам. Картина впитала в себя сомнения и жажду перемен нового «рок-н-рольного» поколения американцев, а Пол Ньюман создал на экране этакого «бунтаря без причины», ищущего себя «битника» с благородной и грустной душой. Здесь впервые в фильмографии о Билли Киде важную драматургическую роль играет его соперник и убийца Пэт Гаррет. Он выступает от лица общества «взрослых», не принимающих юных бунтарей. Этот мотив режиссер Артур Пенн позднее доведет до абсолюта в хрестоматийном «Бонни и Клайде» (1967), где конфликт поколений оканчивается кровавым насилием. В репрессивном государстве двое влюбленных бандитов изображены трагическими фигурами, дерзнувшими сопротивляться общественной атмосфере, царящей в обывательской провинции.

Нужно сказать, что несмотря на различный сеттинг – действие «Бонни и Клайда» разворачивается в 1920-е годы – фильм тематически и формально можно причислить к вестерну. Режиссер Пенн так же, как в классических фильмах о Диком Западе, выводит здесь оппозицию между частной собственностью и хищнической политикой государства и капиталистов в лице банков. Бонни и Клайд же, отстаивая личную свободу, также выражают свой протест репрессивной системе, грабя банки, которые грабят простых людей. Нечестный банкир, как и вообще тема посягательства на частную собственность, – одни из ключевых тропов в вестерне. Но восстановить справедливость в «Бонни и Клайде» поручено не благородному «вестернеру», а бунтующему молодому поколению, которое обречено на поражение перед лицом карающего закона и государства.

Взгляд на противостояние Билли Кида и Пэта Гаррета как на драму отцов и детей взял за основу и Сэм Пекинпа в своем «Пэт Гаррет и Билли Кид» (1973). Однако здесь режиссер, продолжая деконструкцию вестерна, начатую в его «Дикой банде» (1969), отчетливо заигрывает с актуальной темой поколения хиппи. Его Кид, роль которого неслучайно

чайно досталась фолк-рок артисту Крису Кристоферсону, представляет собой образ контркультуры. Воля протагониста к свободе и независимости от социальных институтов оказывается саморазрушительной. В отличие от всех предыдущих Кидов на экране, у Пекинпы он лишен всякого благородства и даже стреляет в спину – невиданный поступок для «вестернера». Режиссер не становится и на сторону Гаррета, показывая закон в его лице развращенным и упадническим. Пекинпа был убежден, что «по уровню жестокости люди лишь на несколько шагов отошли от обезьяны в первые дни эволюции» [2, с. 112], и его картина «Пэт Гарретт и Билли Кид» ярко иллюстрирует его слова.

Такой декадентский взгляд на американское общество времен правления Ричарда Никсона разделяли многие современники Сэма Пекинпы. Неслучайно в 1960-х классический вестерн переживает большой упадок. Картины отца жанра Джона Форда, как и все работы с участием Джона Уэйна, неизменно проваливались в прокате. Оба поддерживали войну во Вьетнаме и являлись живыми символами той Америки, которую поколение хиппи жаждало изменить. Соответственно, консервативная мифология жанра перестает работать и начинает высмеиваться и пародироваться. К примеру, в 1962 году выходит эротическая комедия «Дикие девочки с Дикого Запада» мастера эксплуатационного кино Расса Майера, а Энди Уорхол снимает «Лошадь» (1965) и «Одиноких ковбоев» (1968), в которых подчеркивает гомосексуальность якобы маскулинных ковбоев. Тот же Билли Кид в 1960-е сражается с нечистой силой в «Билли Кид против Дракулы» (1966), а его «коллега» Джесси Джеймс влюбляется в дочь Франкенштейна («Джесси Джеймс встречает дочь Франкенштейна», 1966). В 1970 году выходит этапный «кислотный вестерн» Алехандро Ходоровски «Крот», который завоевал культовую славу и фактически породил феномен «полуночного кино» [12, с. 114]. Условный сюжет – путешествие ковбоя в черном – состоит из череды сюрреалистических и кровавых образов, наполненных отсылками к Библии, Фридриху Ницше и Карлосу Кастанеде.

Такие по-своему маргинальные картины сыграли большую роль в становлении ревизионистских вестернов и обновлении всего жанра – они обнажили и высмеяли его устаревшие коды и архетипы, а также разрушили героический образ завоевателей Запада. Мир вестерна утрачивает самодостаточность, в частности перестает кодироваться

как реальная Америка. В 1960-е жанр активно черпает силы в пост-модернистском симбиозе с фантастикой и хоррором, а классические тропы фильмов о Диком Западе становятся все более массовыми и тиражируемыми, в особенности в комиксах и литературе.

На фоне этого процесса в Италии расцветает спагетти-вестерн, который «переизобретает» иконографию жанра и почти полностью отказывается от историчности, выводя фильмы о Диком Западе в поле притчевости и абстракции. Заметным атрибутом итальянских вестернов стало обилие насилия и сцен жестокости. Убийства в фильмах Серджо Леоне или Серджо Корбуччи – не только одно из средств выразительности, предвосхитившее другой итальянский жанр – джалло, но и важное драматургическое событие, миф.

В «Джанго», «Великом молчании» или «Однажды на Диком Западе» ключевой темой становится сражение протагониста с судьбой. И это противостояние со злым роком подчеркивается режиссерами через крупные планы, которых почти не было в американских фильмах. Хорошо заметно, как отличаются образы Генри Фонды и Чарльза Бронсона в «Однажды на Диком Западе» Леоне от их же образов в голливудских вестернах. Крупный план, мизансцена и музыка Эннио Морриконе здесь гораздо сильнее работают на развитие персонажей, чем стандартный нарратив. Визуальная выразительность спагетти-вестерна, в частности, способствовала укоренению в жанре такого символического акта, как дуэль, который в американском варианте вовсе не имел того значения, которое придали ему итальянцы.

Однако не только эстетику насилия привнесли итальянцы в жанр. В фильме «За пригоршню долларов» Леоне в самой первой сцене отходит от традиций классического вестерна: герой Клинта Иствуда безучастно наблюдает за тем, как двое негодяев издеваются над мальчишкой. Он мог бы вмешаться, как сделал бы любой американский «вестернер», но «Человек без имени» продолжает пить виски за своим столом. Еще радикальнее Леоне расправляется с высоким символом женщины: протагонист шутки ради пинает местную девушку Мари-соль – такого не могли бы себе позволить ни Джон Уэйн, ни Гарри Купер [22, р. 171].

Режиссеры спагетти-вестернов продемонстрировали гибкость жанра и возможности кинематографического мира фильмов о Диком Западе. Трансформируя и гиперболизируя знакомые архетипы и ти-

пажи американского вестерна, Леоне, Корбуччи и другие проложили дорогу ревизионистским лентам Сэма Пекинпа и Роберта Олтмана. Перед режиссерами нового поколения стояла задача покончить с героическим мифом о «рождении нации», идеализированным представлением классических вестернов об американском прошлом. В фильмах 1940-х и 1950-х насилие представляло собой некую ошибку в социальной системе, которую необходимо было устранить. Порой хорошим парням приходилось прибегать к нему, чтобы избавиться от источников зла – бандитов или индейцев. Средства оправдывают цель – установление справедливого государства. В фильме «Дикая Банда» Пекинпы цели больше нет, а цивилизация неотличима от фронта. Всякий идеализм и понятие справедливости тонут в хаосе и насилию. Нет закона, который мог бы защитить от пули, как нет и человека, готового стать спасителем [19, р. 38–63].

Пекинпа кардинально изменяет концепцию «вестернера». Его герои, в противовес бравым ковбоям из «Великолепной семерки» (1960), уже в начале фильма хладнокровно вырезают половину города, а как только протагонист в исполнении Уильяма Холдена спокойно расправляется с раненым другом, что бы тот не мешал остальным скрыться с добычей, сопереживать в «Дикой банде» становится некому. «Вестернер» у Пекинпы не способен, по Делёзу, актуализировать собственные возможности и стать готовым свершить подвиг. В «Дикой банде» больше не существует подвигов и событий, которые могли бы их вызвать.

Конечно, разрушительный парад насилия и жестокости, из-за чего современные Пекинпе критики называли его фильмы антивестернами [15, р. 116], служил не только попыткой показать историю Америки более реалистично и объективно. «Дикая банда» в год своего выхода стала печальной метафорой современности: война во Вьетнаме, убийства Чарли Мэнсона и надвигающийся Уотергейт, – все это громким отзвуком проходит через вестерн Пекинпы.

Впрочем, несмотря на деконструкцию жанра, «Дикая банда» Пекинпы еще не была готова окончательно попрощаться с его традицией. В нигилистском мире старого Запада группа бандитов все же сохраняет негласный свод моральных законов, основанных на чести. С тоской созерцая общество, приходящее на смену таким романтикам и нонконформистам, как они, герои решают пойти на жертвенное самоубийство.



Илл. 4. Кадр из сериала «Мир Дикого Запада».
Режиссеры – Джонатан Нолан и Лиза Джой, 2016

Этот порыв роднит дикую банду с героем Джона Уэйна в «Искателях»: самая крупная трагедия для «вестернера» – смена времен, отчуждение от новой эпохи и общества. И в этом смысле Пекинпа, несмотря на целенаправленное разрушение основных конвенций жанра, продолжает работать с его ключевыми темами и архетипами, оставшимися неизменными. Характерно, что режиссер часто в своих вестернах сталкивает не только типажи, но несколько разных Западов. В той же «Дикой банде» ключевой конфликт рождается из столкновения мира американского фронта с захваченным мексиканцами городом – образом бесчестного, алчного и невежественного будущего / настоящего.

Еще более печальный образ «вестернера» демонстрирует в «Маккейбе и миссис Миллер» Роберт Олтман. Владелец борделя Маккейб (Уоррен Битти), заслуживший почет и уважение острым языком и навыком игры в карты, жаждет стать настоящим героем и защитить свою частную собственность от бандитов. Он с наивным воодушевлением выслушивает глупые тирады невзрачного юриста о демократии и патриотизме, а затем влюбляется в кокаинистку-проститутку миссис Миллер (Джули Кристи), выбирая ее своей леди, которую непременно

требуется защитить от злодеев. В финале Маккейб находит бесславную гибель в снегу на виду у немых шахтеров и продажных женщин, которые уже без него продолжают строить новое общество.

Еще глубже в мифологию вестерна Олтман окунулся в картине «Баффало Билл и индейцы» (1976). Здесь он с иронией демонстрирует, что образ «вестернера» является всего лишь порождением шоу-бизнеса. Так, знаменитый Баффало Билл (Пол Ньюман) не способен отделить себя реального от вымышленного, от мифа о самом себе. Поэтому, когда вождь индейского племени предлагает разыграть на сцене очередную победу американцев над дикарями, а жестокий геноцид коренного населения, шоумен срывается и стреляет в него. Но в этот раз он промахивается, потому что он вовсе не «лучший стрелок на Диком Западе», а маленький продавец грез, в которые он первым и поверил. Таким образом, Олтмен очень в духе 1970-х расправился со всей историей вестерна, его стереотипами и консервативными идеалами, показывая, что это такой же источник «постправды», как телевидение и другие медиа.

Критика «Нового Голливуда», казалось, похоронила вестерн. С тех пор невозможно снять фильм о ковбоях в классическом его понимании. Это всегда будет стилизация, всегда ревизионизм. Режиссеры 1970-х обнажили приемы и коды жанра. Вестерн перестает на какое-то время быть выразителем общественного сознания и обращается к более развлекательным формам. Ревизия фильмов о Диком Западе происходит в основном в комедийном ключе, достаточно вспомнить пародии «Сверкающие седла» (1974) и «Городские пиджоны» (1991), высмеивающие классические вестерны «Ровно в полдень» и «Красная река».

Стремление вестерна к историзму, хотя бы внешнему, с тех пор заслоняется откровенно игровой условностью и жанровой гибридизацией. Кино показывает, что вестерн может разворачиваться где угодно и когда угодно, в том числе в космосе или в футуристическом будущем. Так, тропы вестерна стали основой фильмов «Мир Дикого Запада» (1976), «Звездные войны» (1978), «Назад в будущее 3» (1990), трилогии «Индиана Джонс», а в дальнейшем проявились в еще более неожиданных вариантах, вроде «Ковбоев против пришельцев» (2011) и «Аватара» (2009).

Возвращение и новый ренессанс вестерна произошел после событий 11 сентября 2001 года. И в годы политического и социального

кризиса жанр вновь становится полем для размышлений, споров и новых конфликтов [18, р. 5]. Работая с жанром сегодня, режиссеры отдают себе отчет в том, что они работают прежде всего с его мифологической матрицей. Перед ними не стоит задача рассказать оригинальную историю (или стоит не в первую очередь), но с помощью перестановки слагаемых, симбиоза с другими жанрами и стилями попытаться войти в эту матрицу и найти в ней свое место.

В мультфильме «Ранго» (2008) Гора Вербински героя – ящера-хамелеона – постоянно спрашивают: «кто ты» или «какова твоя роль?». И на протяжении сюжета он ищет ответ, приспосабливается, «сливается» с пейзажем и типовыми ролями, пока в конце концов не становится типичным «вестернером», бессмертным ковбоем, восстанавливающим справедливость в городке. «Ранго» иллюстрирует то, как изменился вестерн и отношение к нему исключительно как к системе кодов и шаблонов.

Такого рода рецепция жанра проявляется в сериале «Мир Дикого Запада» (2017) – одном из наиболее значимых вестернов последних лет. В нем сюжет о восстании роботов против людей подается через слом амплуа и функций типичных персонажей вестерна, которыми наряжены машины ради удовольствия «живых» гостей. Вырваться из типажей вестерна героям-роботам невозможно: после смерти в жизнеподобном сеттинге Дикого Запада они, залатанные и восстановленные в специальных компьютерных цехах, вновь возвращаются в сеттинг, к примеру в бордель или салун, на свое прежнее место. Восстание машин против своей доли является одновременно и семантическим разрушением канонов вестерна [1, с. 146–151].

Наследуя открытию о самом себе Баффало Билла у Олтмена, роботы-функции пытаются разобраться, кто они на самом деле. И нередко знание о себе они находят уже внутри прописанной «истории», как у хозяйки борделя Мэйв, чью дочь в одном из «сюжетов» снова и снова убивал Человек в черном. Вырвавшись из амплуа проститутки, она тем не менее не желает признавать, что ее трагедия и травма – лишь функция для развлечения гостей. И здесь происходит весьма характерное для современного вестерна событие – если невозможно преодолеть жанровые конвенции и вполне дистанцироваться от кодов жанра, необходимо найти внутри них свой собственный сюжет.

Похожим образом работает и Квентин Тарантино в «Джанго освобожденный», стараясь актуализировать и пересмотреть целый ряд тем и мифов старого вестерна. Его главный герой – черный Джанго – невозможен в мире фильмов Джона Форда, как невозможны и все остальные персонажи картины. Их типаж нарочно разрывают цепи, «освобождаются» от условностей жанра и одновременно наполняют его жизнью [9, с. 141]. Подобно тому приему, который режиссер провернул в «Бесславных ублюдках», фактически отменив Холокост, в «Джанго» Тарантино расправляется с другой исторической несправедливостью – рабством. Среди черных рабов Джанго становится легендой, вдохновителем и ролевой моделью, это видно по взгляду, которым сопровождают его, скачущего на коне гордого Зигфрида, летящего спасать свою Брунхильду. Тарантино подчеркивает мифологичность своего героя, вводя вагнеровский эпос в ткань картины: «Таких „ниггеров“, как я, будет появляться все больше», – сообщает протагонист. «Джанго» также доказал, что современный вестерн все еще способен вызывать широкую социальную дискуссию: после премьеры картины многие в США стали обвинять режиссера в расизме за частое использование слова «ниггер» и слишком кровавое изображение условий рабства черных.

В «Омерзительной восьмерке» (2015) Тарантино еще глубже работает с наследием Джона Форда. Если в мире фильмов «Дилижанс» или «Моя дорогая Клементина» возможен компромисс, общественный договор, а дихотомия фронта и цивилизации преодолевается в пользу последнего, то у Тарантино герои-типаж не способны договориться по своей природе. Закон государства и патриотические слова Авраама Линкольна в фальшивом письме оказываются лишь поводом и оправданием для насилия. И ровно это роковое несогласие, по мнению режиссера, и служит основой демократии – в конце концов, персонажи фильма четко делятся на тех, кто убивает честно или бесчестно, обыгрывая тем самым спагетти-вестерн Серджо Корбуччи «Великое молчание». В финале «Восьмерки» торжество закона изображено с кровавым, но оптимистичным абсурдом: герои зачитывают перед повешенной преступницей сочиненные черным ковбоем слова Линкольна о том, что «нам всем еще многое предстоит сделать, но все вместе мы сможем добраться до светлого будущего».

Интересно сравнить оба фильма Тарантино с классикой Форда «Человек, который застрелил Либерти Уэлленса». По сюжету герой фильма в исполнении Джеймса Стюарта обучает горожан грамоте и законам страны. Один из его учеников – черный слуга – вызывается ответить на вопрос, что такое основной закон Америки. Он стоит напротив портрета Линкольна и сбивчиво пытается вспомнить, с каких слов начинается Конституция, однако забывает самые главные строки – «Мы считаем самоочевидным, что все люди созданы равными». Спустя полвека черные охотники за головами у Тарантино с помощью оружия придут напомнить белым о братстве и законе.

Характерно, что в современном вестерне режиссеры стараются избегать исторических событий и персонажей. Так, архетипы жанра, вроде Билли Кида, вовсе исчезают с экранов или же показаны нарочито условно, вдали от фактического контекста. Важным исключением, подтверждающим правило, служит монументальная картина «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007) Эндрю Доминика, в которой автор кропотливо и детально деконструирует миф о знаменитом разбойнике Джесси Джеймсе. В фильме бандит, сыгранный Брэдом Питтом, – одинокий страдалец, отягощенный славой и истерией вокруг своего имени. Постепенно влюбленный в своего кумира Роберт Форд начинает злиться, бояться и ненавидеть Джеймса. Героический образ неуловимого и дерзкого разбойника, который он создал в своей голове, перестал сочетаться с этим уставшим от вечной беготни человеком. Убив своего идола, Роберт желает занять его место в глазах общества и кладет гибель Джеймса в основу театральной пьесы, в которой сам играет главную роль. Снова и снова стреляя в кумира на сцене, трусливый Форд понимает, что лишь обессмертил его, а публику не интересует правда, им нужен миф.

Размышляя о медийном образе бандита и убийцы, режиссер Доминик приходит к похожему выводу, что и недавняя картина «В погоне за Бонни и Клайдом» (2019), которую можно назвать неовестерном. Оба фильма приходят к осознанию того, что восхищение преступниками, истерия вокруг маньяков по своей природе абсурдны, созданы и тиражируемы искусственно. Для современного вестерна это ключевая тема – разрушение и критика основополагающих мифов жанра демонстрирует, насколько в корне негуманными и противоречивыми они являются.



Илл. 5. Кадр из фильма «Джанго: Освобожденный». Режиссер – Квентин Тарантино, 2012

Этот мотив транслируют братья Коэн в ремейке вестерна «Железная хватка» (2010). На первый взгляд картина несильно отличается по сюжету от оригинала, в котором главная роль досталась уже пожилому Джону Уэйну. Однако режиссеры более подробно адаптировали литературный первоисточник, написанный Чарльзом Портисом в 1968 году, подчеркнув его откровенно феминистский настрой, который был утрачен в первой весьма консервативной экранизации. 14-летняя Мэтти Росс – больше не комический персонаж, сюжет подается через ее перспективу, которая со временем приобретает драматические и мрачные черты. Герои-мужчины, в частности бывший маршал по кличке Петух в исполнении Джеффа Бриджеса, постепенно теряют свой маскулинный образ, делаются мягче и показывают свои слабые стороны. По мнению Джозефа С. Уолкера, братья Коэн в своей версии «Железной хватки» расправляются с самим мифом о Джоне Уэйне, устраивают ему похороны: «Весь фильм – своеобразная месть патриархату» [18, с. 40–62].

«Вестернер» нового тысячелетия всегда конфликтует с собственным мифом о себе, в частности героическим, консервативным, маскулинным. И примеров тому масса: в «Недругах» (2017) герой Кристиана Бейла просит прощения у индейцев и рефлексировать о чудовищном обращении американцев с коренным населением; в «Девушке» (2018) миссия персонажа Роберта Паттинсона по спасению девушки оборачивается абсурдом, поскольку именно «принцессе» приходится выручать его. В сериале «Забытые богом» (2018) женщины, не желающие отыгрывать каноничные архетипы хранительниц очага, берутся за ружья и одолевают мужчин. В «Братьях Систерс» (2018), фильме с говорящим названием, известные на весь округ охотники за головами, испытав череду неудач и страданий, возвращаются домой к маме в поисках заботы и тепла. Новый образ Дикого Запада прекрасно изображен в картине братьев Коэн «Баллада Бастера Скрагса» (2018) – законов больше нет, как нет и прежней их дихотомии: фронт и цивилизация едины в бесконечном хаосе и трагифарсе.

Переверачивая с ног на голову старые формулы жанра, режиссеры вестерна XXI века фактически едины в одной концептуально важной теме. Все они так или иначе жаждут отменить историю, создать совершенно новое мифологическое пространство, в котором царила бы подлинная справедливость. В ней не было бы места расизму, шовинизму и сексизму, проще говоря, это стремление сделать консервативный и правый вестерн либеральным в широком смысле этого слова. Новые авторы жаждут найти новый гуманизм, новые ориентиры путем слома и переосмысления догматов и законов жанра. В классических фильмах о Диком Западе смена эпох, приход цивилизации были основой для внутренней трагедии протагониста, олицетворявшей тоску по свободе и идеалам настоящей мужественности. Сегодня же ветер перемен в вестерне видится благом и вселяет надежду, что все еще можно изменить в будущем.

Это отличает новейший вестерн от ревизионизма «Нового Голливуда» – желчного и крайне пессимистичного. Так, типичный «вестернер» в исполнении актрисы Фрэнсис Макдорманд в неовестерне «Три билборда на границе Эббинга, Миссури» (2018) в финале сменяет гнев на прощение и находит человеческую красоту даже в расисте и бездельнике по фамилии Диксон. Дверь современности, закрытая перед Джоном Уэйном в финале «Искателей», заперта наглухо, но его

уже не нужно бояться и ненавидеть, новые герои жанра научились одерживать над ним верх.

Очевидно, что в последние годы эстетика вестерна становится все более актуальной. Возвращаясь к традиционным моделям, мифам и сеттингу Дикого Запада, современное американское кино рефлексировать о собственных законах, эпохе и ее ценностях. Зачастую сюжетная модель, ряд архетипичных образов и ситуаций вестерна сохраняются, но действие при этом переносится в современность, либо сам мир Дикого Запада становится условным, сосуществует с фантастикой или хоррором. Витальная энергия жанра, вкупе с его богатым наследием и мифологией, становится заманчивой для режиссеров-авторов и их постмодернистских высказываний. Таким образом, вестерн сегодня находит новые возможности и средства самовыражения, одновременно обыгрывая собственную историю и комментируя современность. Родившись более века тому назад, фильмы о ковбоях и не думают умирать, наоборот, сегодня, когда в США в особенности обострены социальные конфликты, вестерн вновь выходит на первый план, поднимая и актуализируя старые вопросы и болевые точки.

Список литературы:

- 1 Аleshicheva T. Снова в седле. Новая жизнь вестерна // Сеанс. 2018. № 67.
- 2 Артюх А. Новый Голливуд. История и концепция. СПб.: Алетея, 2015. 286 с.
- 3 Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. 383 с.
- 4 Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2017. 559 с.
- 5 Карцева Е.Н. Вестерн. Эволюция жанра. М.: Искусство, 1976. 253 с.
- 6 Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Государственный институт искусствознания, 2007. 688 с.
- 7 Леви-Стросс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
- 8 Леви-Стросс К. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. 536 с.
- 9 Левченко Я. Жанр освобожденный. Авторский вестерн – о будущем цивилизации // Логос. 2014. № 6 (102). С. 135–149.
- 10 Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Издательство политической литературы, 1991. 524 с.
- 11 Омон Ж., Баргала А., Мари М., Верне М. Эстетика кино. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
- 12 Павлов А. Расскажите вашим детям. Сто одиннадцать опытов о культовом кинематографе. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 424 с.
- 13 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 333 с.
- 14 Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. New York: University of Wisconsin, 2008. 505 p.
- 15 Cawelty J.G. Reflections on the New Western Films // Focus on the Western. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974. Pp. 113–117.
- 16 Lusted D. The Western. New York: Routledge, 2014. 336 p.
- 17 Meuel D. The Noir Western. Darkness on the Range, 1943–1962. North Carolina: Fatland & Company, Inc., Publishers, 2015. 220 p.
- 18 Stoddard S. The New Western. Critical Essays on the Genre Since 9/11. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. 268 p.
- 19 Stratton W.K. The Wild Bunch. Sam Pechinpah, a Revolution in Hollywood, and the Making of a Legendary Film. New York: Bloomsbury Publishing, 2019. 352 p.
- 20 Tatum S. Inventing Billy The Kid. Visions of the Outlaw in America 1881–1981. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1982. 242 p.
- 21 Warshow R. Movie Chronicle: The Westerner // Focus on the Western. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974. Pp. 45–56.
- 22 Worland R. Searching for New Frontiers. Hollywood Films in the 1960s. Oxford: Wiles Blackwell, 2018. 300 p.
- 23 Wright W. Six Guns and Society. A Structural Study of the Western. Los Angeles: University of California Press, 1975. 228 p.

References:

- 1 Aleshicheva T. Snova v sedle. Novaya zhizn' vesterna [Again in the saddle. New Life of the Western]. *Seans*, 2018, no. 67. (In Russ.)
- 2 Artyuh A. *Novyy Gollivud. Istoriya i koncepciya* [New Hollywood. History and concept]. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2015. 286 p. (In Russ.)
- 3 Bazen A. *Chto takoe kino? Sbornik statej* [What is a movie? Digest of articles]. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 383 p. (In Russ.)
- 4 Deleuze G. *Kino* [The Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2017. 559 p. (In Russ.)
- 5 Karceva E.N. *Vestern. Evolyuciya zhanra* [Western film. The evolution of the genre]. Moscow, Iskustvo Publ., 1976. 253 p. (In Russ.)
- 6 Levi-Stross K. "Bolero" Morisa Ravelya [Bolero by Maurice Ravel]. *Estetika i teoriya iskusstva XX veka. Hrestomatiya* [Aesthetics and theory of art of the twentieth century. An anthology]. Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya Publ., 2007. 688 p. (In Russ.)
- 7 Levi-Stross K. *Put' masok* [The Way of the Masks]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 399 p. (In Russ.)
- 8 Levi-Stross K. Razmyshleniya ob odnoy rabote Vladimira Proppa [Reflections on a work by Vladimir Propp]. *Francuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000. 536 p. (In Russ.)
- 9 Levchenko Ya. Zhanr osvobodzhennyy. Avtorskiy vestern – o budushchem civilizacii [Genre liberated. Author's western – about the future of civilization]. *Logos*, 2014, no. 6 (102), pp. 135–149. (In Russ.)
- 10 Losev A.F. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. The culture]. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1991. 524 p. (In Russ.)
- 11 Omon Zh., Bargala A., Mari M., Verne M. *Estetika kino* [Aesthetics of the cinema]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 248 p. (In Russ.)
- 12 Pavlov A. *Rasskazhite vashim detyam. Sto odinnadcat' opytov o kul'tovom kinematografe* [Tell your children. One hundred and eleven experiences about cult cinema]. Moscow, Izd. Dom Vyshej shkoly ekonomiki Publ., 2016. 442 p. (In Russ.)
- 13 Propp VYa. *Istoricheskie korni volshebnnoj skazki* [The historical roots of a fairy tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 333 p. (In Russ.)
- 14 Bordwell D., Thompson K. *Film Art. An Introduction*. New York, University of Wisconsin, 2008. 505 p.
- 15 Cawelty J.G. Reflections on the New Western Films. *Focus on the Western*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1974, pp. 113–117.
- 16 Lusted D. *The Western*. New York, Routledge, 2014. 336 p.
- 17 Meuel D. *The Noir Western. Darkness on the Range, 1943–1962*. North Carolina, Fatland & Company, Inc., Publishers, 2015. 220 p.
- 18 Stoddard S. *The New Western. Critical Essays on the Genre Since 9/11*. North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. 268 p.
- 19 Stratton W.K. *The Wild Bunch. Sam Pechinpah, a Revolution in Hollywood, and the Making of a Legendary Film*. New York, Bloomsbury Publishing, 2019. 352 p.
- 20 Tatum S. *Inventing Billy The Kid. Visions of the Outlaw in America 1881–1981*. Albuquerque, University of New Mexico Press. 1982. 242 p.
- 21 Warshow R. Movie Chronicle: The Westerner. *Focus on the Western*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1974, pp. 45–56.
- 22 Worland R. *Searching For New Frontiers. Hollywood Films in the 1960s*. Oxford, Wiles Blackwell, 2018. 300 p.
- 23 Wright W. *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Los Angeles, University of California Press, 1975. 228 p.