

УДК 791.223.1(091)(045)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-17-07-16-52>

DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305196

Мусієнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії мистецтв
України, заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор, професор
кафедри кінознавства. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Oksana Moussienko,
Corresponding Member of the Ukraine National
Arts Academy, Honored Figure of arts of Ukraine,
Candidate in Study of art, Professor; Professor
of cinematology Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

ВЕСТЕРН: ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ

Анотація. У статті простежуються трансформації одного з найпопулярніших жанрів кінематографа – вестерну. Розглянуто, як еволюціонувала оптика бачення традиційних персонажів, характер драматургічних рішень. Спостерігається новація у візуальному рішенні, нові акценти у сегмантиці кольорів. Розглядається індіанська тематика, яка набула найбільш відчутних змін за всю історію жанру. Показано, що одним з найдієвіших засобів насильства щодо підкорених народів було прагнення колонізаторів позбавити їх своєї суб'єктності, свого дискурсу, можливості донести до світу свій наратив.

Все це стосується і голлівудського кінематографа; індіанців зображували або як загрозову стихійну силу, що несе смертельну небезпеку, або як «добрих дикунів», по-дитячому наївних і безпорадних. Тому у фокусі уваги опиняються ті фільми, де відчувається прагнення митця почути і зрозуміти Іншого. Серед ряду вестернів, таких як «Зламана стріла», «Осінь шайенів», «Велика маленька людина», що з'явилися на екрані в різні історичні періоди, виокремлено фільм М. Скорсезе «Вбивство квіткової повні», що став не лише мистецькою, а й суспільною подією. Індіанці тут наділені суб'єктністю, особливо показовим стає трактування образу жінки-індіанки як активної особистості, що здатна діяти, а не лише страждати. Епічний фільм Скорсезе переводить індіанську тему в іншу якість у голлівудському кінематографі. Важливі зміни в структурі жанру внесла поява «ревізійністських» вестернів, що призвело і до нового трактування традиційних персонажів. Простежується інтертекстуальна взаємодія європейських і американських взірців жанру, зокрема італійських спагетті-вестернів, а також фільмів про Дикий Захід, створених німецькими кінематографістами.

Сучасний вестерн, не відмовляючись від видовищності й розважальності високою мірою орієнтований на авторське начало. До того ж, іронічне переосмислення класичних взірців, характерне для постмодернізму, змінюється метамодерністськими тенденціями. Еволюціонуючи і трансформуючись, вестерн водночас не втрачає своїх основних класичних параметрів, збагачуючись елементами інших екшн жанрів і активно впливаючи на них.

Ключові слова: вестерн, суб'єктність, Інший, спагетті-вестерн, «ревізійністський» вестерн, постмодернізм, трансформація, колоніальний дискурс, сеттінг.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Як кожен живий організм у мистецтві, жанр вестерну перебуває в процесі змін і трансформацій. Набувають нового звучання мотиви, образи, атмосфера дії.

Мабуть, за всю історію вестерну найбільш відчутно еволюціонувала індіанська тема. Від зображення індіанців або як загрозової сили, стихійного лиха, що несе смертельну небезпеку, або як «добрих дикунів», по-дитячому наївних, американський кінематограф поступово приходить до усвідомлення суб'єктності корінних мешканців Американського континенту, до відкритості до Іншого, прагнення почути і зрозуміти його. Поряд з індіанською темою повертається «чорний» вестерн, що певний час посідав скромне місце на американському екрані.

Відчутно змінюється і сама оптика бачення традиційних персонажів, та площина, в якій розгортаються драматургічні конфлікти. Нові акценти спостерігаємо у візуальному рішенні, стає більш значущою семантика кольорів, набирає нових абрисів сеттінг.

Уважного аналізу потребують взірці жанру, створені за межами Голлівуду, зокрема спагетті-вестерни, які, зі свого боку, відчутно збагатили арсенал виражальних засобів жанру.

Ті важливі зміни і зміщення акцентів, що їх принесла практика «ревізійністських» вестернів, демонструють міцність і водночас «еластичність» жанрової структури, утвердження визначальних жанрових принципів.

Важливою ознакою вестерну XXI століття стала артикуляція авторського начала, що не означає відмови від видовищності й розважальності.

В естетичних орієнтирах знаних кіномитців спостерігається свого роду рух від рішень в постмодерному ключі, що знаходить своє виявлення в іронічному переосмисленні класичних взірців, до мистецьких конструктів метамодерністського плану.

Впродовж усієї своєї історії вестерн як жанр перебував у інтертекстуальній взаємодії з іншими екшн-жанрами, черпаючи в них образи, мотиви, систему виражальних засобів, а з другого збагачуючи їх мистецький арсенал. Тому вестерн і є об'єктом уважного теоретичного дослідження, матеріалом для виявлення закономірностей і тенденцій сучасного екранного мистецтва.

Мета статті: простежити і проаналізувати трансформації вестерну в соціокультурному кон-

тексті та в інтертекстуальних зв'язках при збереженні основних параметрів жанру.

Виклад основного матеріалу. В історії колоніальних завоювань розгорнута переконлива картина тих засобів насильства, якими безжальні завойовники упокорювали корінні народи.

Втім, сучасна постколоніальна теорія артикулює ще один могутній засіб, що своєю дієвістю не поступається збройному насильству чи економічному тиску. І це прагнення колонізатора позбавити підкорені народи своєї суб'єктності, свого дискурсу, можливості висловлювання, донесення своєї позиції. Уважні дослідники розкривають ситуацію, в якій «аборигени» мають право щонайбільш «втішатися» національним костюмом, піснями, танцями, які, звичайно, підкориговано під смаки і бачення панівних верств колонізаторів. Глибинний національний досвід всіляко відтісняється, заперечується можливість пригноблених народів донести до світу свій наратив. «Переважає погляду імперського спостерігача – це загальна стратегія текстуального імперіалізму: перо переможця описує звичаї та поведінку тубільців» (Томпсон, Е. 2023. С. 113).

Все сказане цілком стосується як голлівудського кінематографа загалом, так і одного з його найпопулярніших жанрів – вестерну. Тому таким принциповим видається поява фільму «Вбивство квіткові повні», режисер Мартін Скорсезе.

Інколи митці панівної нації намагаються говорити від імені гноблених народів. Це варте всілякої поваги і підтримки, але все ж таки це голос, який так і не зможе до кінця послідовно і правдиво передати дискурс Іншого. Бо той голос звучить інколи дуже різко і образливо для вуха панівної нації. І все ж його слід почути. Тому розмову про індіанську тему ми починаємо з фільму «Вбивство квіткові повні» (2023), який сьогодні розкриває її, впритул наближаючись до «голосу» самих індіанців. Ця стрічка стала подією у світовому кінематографі й викликала бурхливу реакцію як глядачів, так і критиків.

Індіанська тема з'явилась в американському кіно вже в перших «протовестернах», прикладом може послугувати згадувана вже 10-хвилинна стрічка «Індіанці і дитя». Звідтоді образи екзотичних воїнів прерій пережили численні трансформації, набуваючи часто прямо протилежного звучання. В ранніх вестернах вони набували рис жорстоких дикунів, головною метою яких було

зняти скальп зі свого ворога. Індіанські воїни, що напали на валки переселенців, сприймалися як небезпечна стихійна сила, така сама, як повинь або пожежа в преріях, нестримне стадо бізонів, що все змітає на своєму шляху, або водоспад в горах, що перекидає шлях мандрівникам. На екрані було обмаль крупних планів індіанців, хіба що коли треба було показати екзотичний головний убір з пір'я, що прикрашає голову індіанського вождя. І ось настав час – час кардинальних змін у голлівудському кінематографі, коли митці побачили в натовпі воїнів, що з диким вереском мчать за діліжансом чи потягом, мужніх захисників своєї землі, яку вони не мали наміру віддавати чужинцям.

В той час, коли дедалі наполегливіше почали транслюватися думки, що індіанська тема, як і вестерн загалом, вичерпали себе, з'являється фільм, який стає не лише мистецькою, а й суспільною подією. Мартін Скорсезе, один з визнаних класиків сучасного кінематографа, присвятив свій фільм «Вбивство квіткової повні» трагічній долі невеликого індіанського племені осейджів, в якій відбилася історія індіанського народу загалом. В основу сценарію покладено документальну книгу-розслідування, всі герої якої мають цілком реальні прототипи. Напевно, ще з часів «Блакитного солдата» (1970) Р. Нельсона і «Маленької великої людини» (1970) А. Пенна, індіанська тема не звучала так напружено і трагічно. Події, описані в книзі, а потім втілені на екрані, мали місце в 20-х рр. ХХ століття. Невелике злиденне індіанське плем'я осейджів несподівано отримує «подарунок фортуни»: на землях їх резервації знайдено великі поклади нафти. Здається, для колись принижених і упосліджених людей відкриваються чудові перспективи. От ми бачимо колись злидених мисливців у розкішних кадилаках, їх дружини носять вже намиста не із шипшини, а із дорогоцінних перлин, живуть вони не у вігвамах, а у великих особняках і прислужують їм білі метрдотелі та покоївки. Здається, казка стала реальністю, та прекрасні ілюзії досить скоро розвіюються. Починається кривава жорстока дійсність. Один за одним відбуваються вбивства, які ніхто з місцевих представників влади не може або не хоче розкрити. Це стає поштовхом для створення за наказом президента Гувера Федерального бюро розслідування. Слідчі приїждять із Вашингтона, щоб зрештою розмотати клубок жорстоких, часто незрозумілих убивств.

І все ж марно хтось сподіватиметься побачити на екрані «круто зварений» детектив. З перших кадрів режисер надає своєму твору епічного звучання. Фільм відкривається кадрами таємничого обряду, що його звершує індіанський жрець. Він ховає сакральний предмет індіанців – люльку і під плач старих жінок пророко віщує, що скоро осейджи забудуть свої імена, свої звичаї і обряди, та проживатимуть чуже життя – життя блідолиць чужинців. І в той момент, коли звершується це поховання, із землі виривається фонтан нафти і щасливі молоді індіанці, танцюючи, купаються в струменях чорного золота. Земля забирає минуле і вона ж дарує майбутнє. Та оптимізм цієї символіки виявляється ілюзорним.

Власне, фільм Скорсезе про те, як збуваються сумні пророцтва індіанського жреця.

Наступні кадри фільму – це прибуття потяга на місце розробки нафтових виробів. Цей потяг – омаж Скорсезе не лише братам Льюм'єр, а й Едвіну Портеру, автору першого визнаного вестерну. Втім, кадри з потягом не лише цитата, що відсилає нас до славного минулого кінематографа. Саме на ньому прибуває один з центральних персонажів фільму – солдат у відставці Ернест Бархард.

Ситуація появи героя досить традиційна для американського кіно, для вестернів зокрема. Демобілізований вояк прибуває у невелике місто, яке виявляється «містом безправ'я» і вступає у безкомпромісну боротьбу із «силами зла» – місцевою мафією, безчесним шерифом, місцевим багатієм, варіантів тут безліч. Та Ернест Бархард (Леонардо ді Капріо) зовсім не налаштований на подвиги. Він приїхав до свого дядечка – шанованого всіма фермера Білла Хейла (Роберт де Ніро), щоб добре влаштуватися в житті, одружитися, завести сім'ю і жити як добрий американець.

Як бачимо, знаний режисер зводить у фільмі двох акторів, з якими він упродовж своєї кар'єри зняв не один шедевр. Ді Капріо і в цій картині продовжує «мужню боротьбу» із своїм ампуа романтичного героя, який, втім, і зробив його зіркою світового масштабу.

Апогеєм успіху актора в цьому ампуа був, безперечно, «Титанік». Та, цікаво, що свій вимріяний «Оскар» актор отримав за роль вже зовсім іншого гатунку. Власне, з фільму «Той, що вижив» і глядачі, і критики побачили іншого ді Капріо, що, напевно, і стало вирішальним важелем у боротьбі за «Оскар» ді Капріо, який вже рішуче відійшов від свого ампуа

луа «Ромео». Саме за вимогою ді Капріо було перероблено сценарій майбутнього фільму Скорсезе. Спочатку актор мав зіграти слідчого ФБР, який приїждить розплутати хитросплетіння злочинів в окрузі Осейдж. Та він вибрав для втілення саме Ернеста Бархарта, який завдяки ді Капріо став знаковою постаттю в картині Скорсезе. Класичний вестерн знав героїв, здатних на подвиги і негідників, які поставали втіленням зла. Персонаж ді Капріо інший. Він начебто не здатний на якесь відкрите злодіяння. Але те, що робить Ернест Бархарт, виглядає огидніше, ніж навіть постріл супротивнику в спину. Жінці, яку він справді покохав, яка народила йому дітей, він, за наказом свого дядечка, додає в ліки отруту, щоб заволодіти її майном.

Його дружину зіграла аутентична індіанка Лілі Гладстон, актрису вважають справжнім відкриттям американського кіно.

Запрошення саме індіанської актриси принципове для вестерну. Небезпідставно звучав докір американським режисерам, що на ролі індіанців найчастіше запрошували американських акторів.

Слід зауважити ще один важливий момент. Тема кохання між білим американцем і жінкою з індіанського племені з'явилась ще на зорі вестерну. Згадаймо хоча б «Чоловік скво» С. де Міля 1913 року. Незвичайність трактування образу жінки-індіанки у фільмі Скорсезе в тому, що вона виступає як активна особистість, людина, що здатна діяти, не лише страждати, а й протистояти злу. Автори фільму надають їй «можливість висловлювання». Тут варто згадати, що постколоніальні наративи часто звучать суголосно з феміністськими кінотеоріями, які набрали силу в другій половині минулого століття.

Повертаючись до персонажа ді Капріо, значимо, що для його характеристики актор знаходить цікаву деталь, яку один критик влучно назвав «перевернутою посмішкою». Глядач звик у вестернах бачити або білозубу посмішку героя, або рішуче стиснуті щелепи. Ді Капріо саме цією деталлю, опущеними кутіками губ наче акцентує оту готовність Бархарта плисти за течією, його нездатність протистояти злу, що перетворює його на покірне своє знаряддя.

Де Ніро, навпаки, знову нам продемонстрував свою блискучу здатність наділяти своїх персонажів-негідників харизмою, що лише посилює ту силу зла, яку вони, здається, випромінюють. Доброзичливий, відвертий у своїх розмовах з пле-

мінником, він дає йому поради, які вражають холодним цинізмом. Його політика щодо індіанців теж будується на підступності та лицемірстві. Він зводить для них школи і лікарні, й заодно організовує розправи, убивства, підпали, щоб заволодіти їхніми багатствами.

Можна сказати, що фільм Скорсезе, епічний і навіть споглядальний, підвів свого роду ризику під індіанською темою в голлівудському кінематографі, переводячи її в іншу якість.

Так, у цьому фільмі держава стає на захист індіанців, вони змогли стати власниками надір своєї землі, здається, ми спостерігаємо не лише кінематографічний, а й історичний «happy end». Та, на жаль, реальність виявилась іншою. Індіанці, здавалося б, отримавши такий шанс, не змогли вписатися в жорсткі рамки цивілізації білих людей, які буквально вичавлювали на маргінеси цих наївних дітей природи.

Історія світового кіно досить детально простежила еволюцію індіанської теми у вестерні, починаючи від формули «хороший індіанець – мертвий індіанець» і до зняття лаврового вінка героя з генерала Кастера, винуватця кривавої різанини на Сенд-Крик. Індіанці відплатили Кастеру, розгромивши його загон при Літл-Біг-Хорні. Важко перелічити як кількість американських фільмів, що оспівували генерала Кастера, так і імена знайомих акторів, які втілювали цей образ на екрані. До Еррола Флінна («Вони померли на своїх постах», 1941) слід додати ще Рональда Рейгана, який зіграв Кастера у фільмі «Остання битва Кастера».

Зазначимо, що один із перших фільмів про генерала «Дорога на Санта-Фе» поставив у 1912 році режисер Френсіс Форд, чий молодший брат Джон Форд стане одним з найвидатніших американських кінематографістів, володарем аж 4-х «Оскарів». Із 140 фільмів поставлених ним за життя, 80 були вестерни. За свідченнями істориків він представлявся таким чином: Я, Джон Форд, режисер, який знімає вестерни. «Долину монументів», в якій Форд знімав більшість своїх стрічок, названо на честь митця «Долиною Джона Форда».

Видається доцільним простежити трансформацію індіанської теми у вестерні саме у цього видатного кіномитця.

Вже згадувалось, що саме Фордові вдалося найбільш емоційно і разом з тим епічно відтворити зіткнення білих переселенців з індіанцями як у стрічці «Залізний кінь», так і у славнозвісному

«Діліжансі», який вважається еталоном жанру. Саме Форд показав напади індіанців як небезпечну, невгамовну стихію, яка змітає все на своєму шляху. Причому сила ця алогічна й ірраціональна. Інакше як пояснити епізод, коли з войовничими криками індіанські воїни мчать навздогін за діліжансом, потрапляючи під кулі пасажирів і не докладаючи найменших зусиль, щоб зупинити екіпаж.

У його фільмах точка бачення – це позиція білої людини, яка бачить в індіанцях лише небезпеку як у будь-якому стихійному лихові. Разом з тим Форд зумів передати велич і силу індіанського воїна – знаменитий силует індіанця на тлі згасаючого неба, але не вдивлявся в його обличчя крупним планом і не намагався почути правду цих людей, які захищали свою землю.

У фільмах Форда індіанці завжди лишались Іншими. І річ не в тому, що глядач не міг роздивитися їхні обличчя. Вони не мали свого голосу, не мали права на висловлювання. Власне, такий підхід був характерний для «золотої епохи» Голлівуду. Втім, уже п'ятдесяті приносять інші віяння, інші настрої. З'являються фільми, де індіанці представлені не як дика ірраціональна сила, а як особистості, з якими можливий діалог. І все ж цей процес тектонічних зсувів в індіанській тематиці варто простежити на творчості режисера, більшу половину фільмів якого становили вестерни. І це вже згаданий нами Джон Форд. Слід зазначити: коли починаються поки що латентні зміни у цьому жанрі, Форд відходить від нього і майже 5 років надає перевагу іншим темам і сюжетам. І лише в 1956 році він повернеться до вестерну. Фільм «Шукачі» – екранізація книги Алана де Мея, яка щойно вийшла в 1954 році та стала бестселером.

Один з постійних акторів Форда Джон Вейн тут, мабуть, зіграв одну з найкращих своїх ролей. Він іде за досить традиційним малюнком своїх героїв, мужніх і безкомпромісних, справжніх мужчин з Далекого Заходу, життя яких минає у безкінечних зіткненнях зі смертельною небезпекою. Втім, і актор, і режисер вносять у постать Ітана Едвардса нові емоційні барви і нюанси. Герой Вейна, офіцер армії Півдня, не може примиритися з поразкою, не готовий поміняти «шаблю на плуг». І все ж через кілька років він повертається на ферму свого брата, щоб, як кажуть, зігрітися біля рідного вогнища. Та недовго тривав час розради. Напад індіанців обертає ферму на попелище. Ітанові залишаються помста і надія знайти

і повернути свою маленьку племінницю Деббі, яку індіанці забрали з собою. Починаються роки шукань, надія то спалахує, то згасає. Супутником Ітана у цих небезпечних подорожах стає Мартін Полі (Д. Джефрі Хантер), якого Ітан знайшов ще дитиною на згарищі ферми його батьків. І хоч хлопець виріс у сім'ї його брата, герой Вейна не йме йому віри, бо Мартін напівкрівка, в його жилах тече кров індіанців черокі. Так одним з головних мотивів фільму Форда стає здолаття Ітаном свого упередженого ставлення до хлопця. Причому цей шлях психологічних змін подається інколи в комедійних ситуаціях, коли Мартіну замість ковдри продають індіанську скво, яка заявляє, що тепер він має з нею одружитися. Або такий майже непомітний жест Ітана, коли він щільніше вкриває хлопця, рятуючи його від нічного холоду. Втім, справжнє моральне випробування на героя Вейна чекає тої миті, коли він дізнається, що його племінниця, яка вже стала дорослою дівчиною, не хоче покидати індіанського племені, вождь якого взяв її за дружину. Ітан приймає трагічне і жахливе рішення. Він так само хоче будь-що знайти Деббі, але для того, щоб її вбити. І тут вперше наперекір своєму старшому товаришеві стає Мартін.

Розв'язка у фільмі відповідала вимогам голлівудського happy end. Критики, до речі, вказували на певну її штучність. Ітан вбиває індіанця, вождя племені, чоловіка Деббі, здираючи з нього скальп. Коли він наздоганяє дівчину, Мартін затуляє її собою. Та замість здійснити свій кривавий намір, Ітан бере Деббі на руки, а вона ніжно обіймає свого дядечка. Оця нота взаємопримирення, взаємопрощення чи не вперше прозвучала у вестерні Форда.

Режисер взяв участь у створенні фільму «Як було завойовано Захід», який певним чином узагальнював здобутки жанру. Над картиною працювали поряд з Фордом ще такі знані кіномитці, як Генрі Гетевей, Джордж Маршал, а також Річард Торп.

До роботи над фільмом було запрошено кінозірок різних поколінь. Поряд з такими ветеранами вестернів, як Джеймс Стюарт, Генрі Фонда, Джон Вейн, з'явилися молоді Джордж Пеппард, Грегорі Пек, Деббі Рейнолдс, Керол Бейкер та інші.

Була спроба показати історію країни крізь призму життя однієї сім'ї, новоприбулих переселенців Престонів, які, долаючи численні перешкоди, прагнуть вкоренитися на своїй новій батьківщині.

Автори торкнулися найрізноманітніших знакових тем в історії країни, таких як громадянська війна, будівництво залізниці, золота лихоманка, боротьба з бандитами. Не оминули кіномитці й тему індіанську, яка взагалі-то прозвучала в дещо нових інтерпретаціях порівняно з традиційними вестернами. Звичайно, ми побачимо індіанців як стихійну силу, що загрожує життю переселенців. Але виникають мотиви вини новоприбульців в агресивності корінних мешканців цих країв.

Герой Д. Стюарта трапер Лаймус нагадує благородних героїв із романів Ф. Купера, що теж шукали взаєморозуміння з індіанцями. Син Лаймуса Зеб, який має охороняти будівництво залізниці, переконується у підступності саме білих, які порушують всі угоди і домовленості з індіанськими племенами. Втім, він нічого вдіяти не може, йому залишається лише покинути військову службу. Як бачимо, в цій грандіозній картині з життя кількох поколінь американців знов-таки індіанці не отримують «слова», на них дивитимуться з позиції білих, хай і шляхетних, їх друзів, а не їх самих.

Втім, саме шістдесяті роки стануть часом рішучого розвороту індіанської теми. Це час появи так званого «ревізійного» вестерну, в якому були зламані традиційні жанрові коди, його основні елементи. Зазвичай його пов'язують з фільмами Сема Пекінпа «Майор Данді» (1965) і «Дика банда» (1969), в якому стерті традиційні поділи на героїв і злочинців, а дія розвивається від одного кривавого епізоду до іншого.

Сем Пекінпа не раз ще звертався до жанру вестерну, щоразу насичуючи свої стрічки шокуючими сценами насильства. До речі, розвиваючи цю тему, режисер утверджував думку, що в цьому жорсткому світі виживе лише той, в кому не згасли хижацькі, криваві інстинкти. Його «Солом'яні пси» (1971), де інтелектуал-математик із садистичною вигадливістю розправляється зі своїми ворогами, цілком співзвучні «Визволенню» (1972) Д. Бурмена або «Механічному апельсину» (1971) С. Кубріка.

Інші шляхи руйнації естетики традиційного вестерну обрав режисер-нонконформіст Роберт Олтмен. Його фільми у більшості своїй то спостереження розкладання й трагічної трансформації не лише людських стосунків і певних соціальних інституцій, а й усталених жанрів, скажімо воєнного фільму («Воєнно-польовий шпиталь», 1970), гангстерського («Злодії як ми», 1974), музичного («Нешвілл», 1975). Інші його стрічки – це

руйнація, здається, одвічних соціальних ієрархій («Госфорд-парк», 2001), або нерушимих статусів зірок («Висока мода, 1994»). У картині «Маккейб і місіс Міллер» (1971) режисер ніби навмисне змінює знакові для вестерну і локації, і самі вчинки героїв, Так дія розгортається не в преріях, а в лісових хащах, і не влітку, як традиційно у вестерні, а холодної зимової пори. Головний герой, цю роль і виконує один з найпривабливіших акторів Голлівуду Уоррен Бітті, прибувши в невеличке шахтарське поселення, енергійно починає будівництво. На тому місці, де мала бути церква, зводиться бордель. До речі, «Бордель» це друга назва цієї стрічки. Кохана Маккейба місіс Міллер (арт. Джулі Крісті) виявляється холодною корисливою повією, яка навіть за візити свого співмешканця бере з нього платню. Та й всі стосунки персонажів будуються на взаємному ошуканстві й приниженнях, зрадах і недовірі. Загибель Маккейба від більш вправного суперника не викликає найменшого співчуття і сприймається як заслужена кара.

«Ревізійний» вестерн демонструє вже інший підхід і до індіанської теми. У шістдесятих роках минулого століття – часу змін і потрясінь в американському кінематографі, з'являються фільми, які не лише вражають підвищеним градусом жорстокості, а й трансформаціями в підході до індіанської теми. Особливо вирізняються такі стрічки, як «Блакитний солдат» Р. Нельсона і «Велика маленька людина» А. Пенна, співавтором успіху якої стає актор Дастін Гоффман. Герой фільма Нельсона виступає як свідок тих злочинів, що їх коїть американська армія на землях індіанців. А от Джек Краббс (акт. Гоффман) проживає своє життя, перебуваючи у вирі трагічних подій під час індіанських війн. Він виростає серед індіанців, одружується, його дружину індіанку звать Радість, і він лише поруч із нею відчуває повноту існування. Та свою сім'ю, своїх близьких він втрачає під час нападу на індіанське селище, скоєне солдатами генерала Кастера. Зрештою, Краббс так і лишається між двома світами, приречений на гірку самотність.

Це може здатися парадоксальним, але найбільш почесне місце індіанська тема посіла в європейському вестерні.

В європейських країнах американські фільми про Дикий Захід завжди користувались незмінним успіхом. Варто згадати цікавий факт з історії кіно. У дебютному фільмі «Безодня» Асти Нільсен, великої данської актриси і однієї з перших зірок сві-

тового кіно, з'являється цікавий персонаж. Це цирковий наїзник, який виступав у костюмі ковбоя. Він і стає тим підступним спокусником, який заволодіє уявою молодої жінки. Одним із центральних епізодів фільму стає ковбойський танець, що його виконує героїня Асти Нільсен зі своїм коханцем.

Епізод ще раз переконує, якою привабливою для європейців була екзотика заокеанського континенту. Не дивно, що постаті індіанців на екрані теж привертала увагу європейського глядача. Тим більше, що в літературі образи корінних мешканців Америки теж подавалися не просто як екзотичні персонажі, а зі співчуттям і розумінням. Саме у європейських вестернах була продовжена традиція Фенімора Купера у зображенні індіанців як сміливих і благородних воїнів.

Перші наслідування американським вестернам почали з'являтися ще в 1908-1910 рр. Втім, у роки Першої світової війни імітація вестернів поширюється ще активніше. Пояснити це можна припиненням постачання стрічок цього жанру під час воєнного протистояння. І неначе в продовження цієї тенденції вже в шістдесятих роках саме Німеччина, поділена тоді на дві держави, стає майданчиком для створення європейських вестернів.

У ФРН основою для фільмів про Дикий Захід стали романи надзвичайно популярного і плодотворного письменника Карла Мая. Фільми за його творами ставилися починаючи з 1920-х років, над екранізаціями працювали знані режисери, скажімо, Фріц Ланг. Проте справжній бум ерзац-вестернів почався саме в 1960-х роках після виходу фільму «Скарби срібного озера» за романом все того ж Мая. Критика поставилась дуже суворо до цієї стрічки. Та це не завадило її шаленому глядацькому успіху. Основною принадою фільму став блакитноокий красень П'єр Бріс, французький актор, що втілює на екрані постать благородного і сміливого індіанця Віннету. Успіх був просто безпрецедентним. Глядачів абсолютно не обходило те, що актор типажно зовсім не відповідав образу індіанського воїна.

Німецькі кінорежисери зрозуміли, що потрапили на золоту жилу. В масовому кінематографі ФРН фільми про Віннету посіли одну з чільних позицій. Одна за одною виходять стрічки про славного вождя індіанців: «Віннету», «Золото апачів», «Віннету – син Інгу-Чуна», «Віннету – вождь апачів» та інші. Цікаво, що після значної перерви в 1998 році німецькі кінорежисери знову від-

творили цей образ у двосерійному фільмі «Повернення Віннету». До виробництва «індіанських» стрічок доєдналися французькі та югославські кінематографісти. Саме в Югославії відбувалась більшість наступних зйомок. Природа цієї країни давала можливість імітувати пейзажі скелястих гір, прерій і лісових нетрів американських штатів, де і розгортаються події стрічок з пригодами Віннету.

Цікаво, що саме з Югославії прибув у НДР актор, який втілює на екрані образ благородного індіанця, що мужньо бореться з білими колонізаторами.

У НДР Гойко Мітіч спочатку посідав скромне місце спортивного інструктора. Свої перші невеликі ролі індіанців він зіграв ще в Югославії, у фільмах про Віннету.

У НДР Мітіч спочатку працював спортивним інструктором, потім каскадером і нарешті отримав провідну роль у фільмі режисера Й. Маха «Сини Великої Ведмедиці» (1966 р.). Фільм добре прийняла глядацька аудиторія і на студії ДЕФА вирішили розвинути успіх. Літературним матеріалом для майбутніх стрічок стали романи Фенімора Купера. Так з'явилися «Чінгачгук – Великий Змій», «Оцеола», «Текумзе» та інші. Цікаво, що саме в європейських вестернах з'явилися історичні образи індіанських вождів, які очолювали визвольну боротьбу свого народу. Американський кінематограф приділяв цим постатям досить обмежену увагу. Для порівняння: кількість фільмів, причому аполітичних, присвячених знаменитим бандитам, була незрівнянно більшою.

Популярність Гойко Мітіча сягнула далеко за межі НДР. Його Чінгачгук став одним з улюблених героїв хлопчаків усього соціалістичного табору.

Слід згадати, що образи індіанців, що їх створив Гойко Мітіч, високо оцінили і самі корінні жителі США. Під час візиту актора в Америку його урочисто було оголошено послом індіанського племені. Він отримав індіанське ім'я і свою тотемну тварину – вовка.

Для німецьких режисерів були широко відкриті натурні майданчики у країнах соцтабору. Фільми про індіанців знімалися і в Криму, і в Середній Азії, і навіть у Монголії.

І все ж, попри таке розмаїття, у фільмах, знятих як у ФРН, так і в НДР, кінематографістам не вдалося досягти автентичної атмосфери вестернів, її суворості й аскетичності. Найчастіше це були просто гарно відзняті пейзажі, що не сприй-

мались як місце жорстоких і кривавих подій, які зазвичай розгортались у вестерні.

В ті ж шістдесяті роки на європейських студіях з'являться стрічки, в яких градус напруженості відповідатиме настрою автентичного фільму про Дикий Захід. І відразу слід наголосити, що саме сеттінг у цих фільмах відіграє не останню роль. Йдеться про фільми, які отримали дещо іронічну назву спагетті-вестерн. Місцем їх виробництва були італійські студії як у самій Італії, так і в Іспанії і частково в Югославії.

Саме ландшафт у спагетті-вестернах створює тут неповторний настрій, що налаштовує глядача на відповідне сприйняття персонажів і їх вчинків. Здається, постановники цих стрічок оперують лише двома барвами – коричнево-жовтою і синьою. Лише випалена земля і безкрає небо потрапляють у кадр. Здається, виникає фізичне відчуття спраги, яка терзає людей, що блукають цими теренами. Їхні постаті то виникають, то зникають на горизонті, зливаючись з цим жорстоким і небезпечним простором.

Зі спагетті-вестернами пов'язані імена таких відомих митців, як Серджіо Леоне, Серджіо Корбуччі, а також Карло Лідзані, Альберто Кардоне, Франко Джіральді й інших. У фільмах знімалися як італійські актори, – тут можна пригадати Франко Неро, Джуліано Джемма, Джан Марія Волонте, – так і американські.

Втім, це були або згасаючі «зірки» – скажімо, Джозеф Коттен, Гай Медсон, або син Чапліна Сідней Чаплін. Були і початківці, серед яких вирізнявся Клінт Іствуд, який у себе на батьківщині почав зніматися в 1955 році, але не був помічений ні критикою, ні глядачами.

Як і більшість американських акторів, Клінт Іствуд не вважав роботу в італійському фільмі кар'єрним сходженням. Квентін Тарантіно, розповідаючи вигадану історію американської кінозірки Ріка Далтона, показує, що той сприймає свою участь в італійському серіалі як безславний фінал свого творчого шляху. Втім, саме фільм Серджіо Леоне «За жменю доларів» принесе Іствуду не лише популярність в Італії, а й світову славу. Цьому не могли зашкодити навіть в'їдливі і недоброчинні відгуки американських критиків, скажімо, Паулін Кейн.

Те, що в попередніх ролях актора сприймалось як очевидні недоліки, тут обернулося яскравими штрихами, що працювали на індивідуальність пер-

сонажа. Манера говорити крізь зуби, підкреслено стримана міміка, мінімізація діалогу – все це надавало героям Клінта Іствуда незвичайності, відрізняла від традиційних постатей вестерну. Та і сам Іствуд вважав, що такий незвичний для жанру фільмів про Дикий Захід персонаж дає йому можливість відійти від ідеалізованого героя, якого йому випало грати в серіалі «Сиром'ятний батіг». Наступні «На декілька доларів більше» (1965 р.) і «Хороший, поганий, злий» (1966 р.) були об'єднані в так звану «Доларову трилогію». Тут вже склався образ-маска Іствуда, «людини без імені» – неголене обличчя з одвічною сигарою в зубах, холодний погляд синіх примружених очей, повільні рухи, які змінюються вибуховою реакцією, коли він вихоплює свій кольт. У спагетті-вестернах з Клінтом Іствудом вже немає традиційного поділу на хороших і поганих. Тут правий той, хто перший стріляє.

Такий самий моральний релятивізм притаманний і іншим антигероям спагетті-вестернів. Вони не виборюють справедливості, не захищають скривджених, не обстоюють високі ідеали. В кращих випадках ними керує почуття помсти, як у «Джанго» С. Корбуччі. Але найчастіше – це жага наживи, і розправляються вони зі своїми ворогами холоднокровно, з підступністю й жакли-вим садизмом. Втім, часто у фінальних епізодах ці персонажі несподівано могли проявити великодушність до своїх ворогів, згадаймо останні кадри стрічки «За жменю доларів», де герой Іствуда влучним пострілом звільняє свого суперника від смертельного зашморгу.

І все ж їх останній жест, останній вчинок у фільмі «Хороший, поганий, злий» примушує побачити їх в іншому ракурсі, сподіватися, що добрі почуття ще не згасли в їх загублених душах.

Американські режисери, на фільми яких безперечно мала вплив естетика спагетті-вестернів, починаючи з другої половини 1960-х років різними шляхами «ревизували» традиційну образну систему вестернів.

Саме в 10-х роках ХХІ століття, коли набутком історії кіно стали «ревізіоністські» вестерни Пекінпа, Олтмена та Іствуда, цей жанр знову став приводом для авторського висловлювання знаних митців. Насамперед ідеться про Квентіна Тарантіно, який, «посмакувавши» майже всі можливі варіанти екшну, прийшов до стрічок про Дикий Захід. Кинувши ретроспективний погляд на фільмографію митця, ще раз переконаємося: твори Та-

рантіно – то іронічна гра з популярними жанрами голлівудського кінематографа. Тарантіно – режисер стовідсотково американський, його доробок органічно укорінений саме в естетиці американського кіно, у щирій любові до якого він ще раз освідчується в своєму іронічному і разом з тим ностальгічному творі (фільмі й романі) «Одного разу... в Голлівуді».

Як уже зазначалося, Тарантіно чи не в кожному своєму фільмі грає з жанрами екшн, які, власне, і становлять один із основних потоків голлівудської продукції. І от, нарешті, вестерн «Джанго вільний». Сам режисер визнавав, що його на цей вибір надихнули спагетті-вестерни. Підтвердження тому знаходимо у імені головного героя – Джанго. Його звать так само, як і героя фільму Серджіо Корбуччі, в якому головну роль зіграв італійський актор Франко Неро. До речі, Тарантіно влаштує зустріч цих персонажів на «полях» свого фільму.

Стрічка Тарантіно, як завжди, сповнена парадоксів і викликів. Головного героя свого вестерну режисер робить афро-американцем. Для вестерну це більш ніж нетипово. Як твердять історики, серед ковбоїв були і чорношкірі хлопці, але персонажами класичних фільмів про Дикий Захід вони так і не стали.

Цю «сегрегацію» спробували зламати у 60-70-х роках. Зокрема 1971 року на екранах з'явився американський кримінальний бойовик «Шафт» реж. Гордона Паркса, що поклав початок франшизи з 7-ми фільмів.

Справді, чи не вперше на екрані з'явився чорношкірий детектив, який став центральною постаттю поліцейського бойовика. Це ініціативна, впевнена в своїй силі людина, яка береться вирішувати небезпечні й складні завдання, а не другоплановий персонаж, який асистує білому герою.

Звичайно, очікувалось, що режисери – афро-американці – звернуться ще до одного популярного жанру – вестерн. Але того успіху, що в поліцейських бойовиках, вони так і не досягли. Більш помітним явищем стала хіба що диалогія «Ніггер Чарлі», інші стрічки цього субжанру пройшли досить непомітно.

І от вже в XXI столітті один з найуспішніших сучасних режисерів повертає чорношкірого героя у вестерн. Працюючи над сценарієм «Джанго вільного», Тарантіно, за його власним зізнанням, був вражений однією з найболючіших сторінок американської історії, а саме жажливими реаліями

рабства. Центральною постаттю екранної оповіді стає чорношкірий раб, який ставить собі на меті будь-що знайти свою кохану дружину, продану іншому хазяїну.

І все ж, мотором розвитку події стає інший персонаж, з яким перетинається шлях героя.

Актор Крістофер Вальц вдруге після «Безславних виродків» з'являється у фільмі Тарантіно. І знову ця робота принесе йому «Оскар». Його персонаж, так само, як есесівець Ланда не наче зітканий із суперечностей, а сутність його характеру криється за оманливою видимістю. Та якщо у першому випадку за елегантністю та видимою доброзичливістю сховалась душа ката, то Шульц, так звать героя Вальца, людина іншого гатунку. Спочатку ми бачимо трохи старомодного, навіть церемонного пана, який у вишуканій манері розмовляє з головорізами і бандитами, ніби він знаходиться у віденській вітальні або клубі, а не серед проваллів і хащ Дикого Заходу. Та це не завадить йому у вирішальну мить вихопити кольт і точними пострілами покарати свого ворога. Під виглядом скромного дантиста, що подорожує західними штатами у кумедному возику, увінчаному рекламним зубом, криється вправний мисливець за головами. Втім, така постать не лише омаж «Жадібності» Еріка фон Штрогейма. Існували цілком реальні прототипи подібних персонажів, зокрема один з героїв Дикого Заходу Док Холлідей. Це був професійний стоматолог, який з примхи долі опинився в західних штатах і спочатку здобув собі сумнівну славу члена банди грабіжників банків і потягів, але згодом перейшов на бік закону і став відомим мисливцем за головами. Зрештою, його таки пристрелив один з його колишніх співучасників з кримінальних «подвигів».

Втім, професія стоматолога у фільмі Тарантіно несподівано набирає і символічного значення. Шульцу, рятівникові й покровителю Джанго, протистоїть персонаж, якого змальовано за дзеркально протилежною схемою. Ця роль стала ще одним творчим здобутком Лео ді Капріо у його прагненні позбутися ампула романтичного коханця. Містер Кенді, власник розкішного маєтку Кенділенда, теж сама галантність і доброзичливість – вишуканий франкофіл і аристократ. Він теж не підвищує голос, не видає своїх емоцій, коли наказує спустити голодних псів на раба-втікача, або зі спокійною цікавістю спостерігає, як раби-борці біля його ніг вбивають один одного. І ще – він великий поці-

новувач солодких десертів. І тут ми спостерігаємо певні метафоричні тлумачення самого поняття «солодощі». Автор фільму неначе демонструє нам свою відразу до всього солодкого, нудотного не лише в кулінарії, а й у мистецтві. Тому в такому іронічно-ігровому тоні й акцентується непримирненість таких понять, як карієс, породжений солодощами, і борець з ним – лікар-стоматолог.

Так само, ланцюг конотацій веде за собою і білий колір в епізодах Кенділенда. Це і розкішні оздоби інтер'єра, і деталі вишуканого вбрання хазяїна маєтку (чорне і біле), нарешті – хазяїн і його сестра – білі люди, в оточенні чорних рабів. І, звичайно, білий цукор, а також вишукані тістечка білого кольору. Саме гротескний епізод переслідування Шульца, якого містер Кенді (солодєнький) намагається нагодувати тістечком з білим кремом, і відчиняє двері апокаліптичній катастрофі. Постріл Шульца здається дещо драматургічно необумовленим, адже майстер мімікрії Шульц навряд чи піддався хвилиній емоції, знаючи напевно, що зірве всю справу і стане причиною загибелі Джанго і власної.

І все ж Тарантіно пішов на цю певну умовність. Для автора фільму було принципово важливим, щоб негідника-рабовласника застрелила саме біла людина. Якби це зробив чорний раб, то вбивство виглядало б як звичайна помста. Цей постріл у білу бутоньєрку Кенді, яка «розквітне» червоною кров'ю (до речі, візуальна цитата, так вбивають одного з персонажів Джека Паланса) містить у собі вже символічний зміст.

Торкаючись однієї з найболючіших сторінок американської історії, митець прагнув акцентувати, що не лише соціально-економічний, а й екзистенціальний розкол американського суспільства вилився в нещадну і криваву громадянську війну.

До речі, цей намір режисера ще на рівні зйомок викликав несприйняття у відомого афро-американського актора, який вважав, що саме Джанго мусить вбити власника Кенділенду.

Та інколи думається, що несподівана загибель активного і харизматичного Шульца була потрібна і для того, щоб надати нарешті суб'єктності Джанго (Джеймс Фокс).

Уповодж фільму Тарантіно веде свого героя, безправного раба, до можливості скинути цю жахливу оболонку. Інколи це відбувається через демонстрацію його екстравагантної поведінки, яка містить у собі прихований зміст. Коли Джанго

отримує можливість вибрати собі одяг, колишній раб вказує на костюм, що є точною копією вбрання юного аристократа з картини Томаса Гейнсборо «Хлопчик у блакитному». На що натякає цей вибір? Вважалося, що на портреті зображено представника знатної родини. Насправді ж художнику позував син скромного бакалійника, якому пензель Гейнсборо надавав витонченого аристократизму. Тобто він не той, за кого його вважають. Так і Джанго надалі гратиме роль компаньйона Шульца, тобто зовсім не того, ким він є насправді.

Тарантіно оригінально процитує «чорний» вестерн, примусивши свого героя верхи проїхатися невеликим містечком, тоді як Шульц скромно їде на своєму возику, що викликає загальне обурення мешканців. До речі, таке трактування вершника як людини вищих верств має глибоке історичне коріння. Один із середньовічних лицарських романів мав назву «Лицар на возі». Там йшлося про нечуване приниження героя, який, щоб дістатися до коханої, погодився скористатися таким «принизливим» транспортом.

Щоб натякнути на умовність такої ситуації – чорношкірий вершник в одному з південних штатів, Тарантіно вдягає Джанго темні окуляри, яких в той час ще просто не існувало.

І, нарешті, у відтворення постаті головного героя вплітаються міфологічні мотиви. І це вже не міфологія Дикого Заходу. Річ у тім, що покровитель Джанго Шульц – європеєць, емігрант з Німеччини. Пересічному американцеві тих часів інститут рабства здавався чимось абсолютно звичайним і буденним, тому аболіціонізм Шульца знаходить ще одне пояснення його європейським походженням. Звідси і зв'язки, які виникають між Шульцем і Джанго, коли стає відомим, що дружина раба, пошуки якої і становлять каркас сюжету, прекрасно знає німецьку мову й має ім'я валькірії, коханої героя германського епосу Зігфріда. Міфологічна постать Зігфріда з'являється не даремно. Бо після того, коли, наче палаюча Валгалла, гине маєток Кенділенд, Джанго набирає рис справді епічного героя, якого наділено фантастичною силою і невразливістю, і який, воз'єднавшись з коханою, твердою рукою карає своїх ворогів.

Це все, можна сказати, відбувається вже за межами реальності, у просторі міфу і не потребує якихось життєподібних обґрунтувань.

Фільм «Джанго вільний» став одним з найуспішніших фільмів режисера і викликав прихиль-

ність критиків. Затим послідували «Оскари» – за оригінальний сценарій і за роль другого плану для Вальца. Після двох «Оскарів» і глядацького успіху Тарантіно збирався продовжити історію свого героя в стрічці «Джанго у білому пеклі». Та в процесі роботи з'ясувалося, що Джанго не вписується в конфігурацію нового фільму. Власне, лишилося «біле пекло», бо дія майбутньої стрічки розгорталась серед безкінечних снігових просторів, під суворими північними небесами. Цей величний і разом з тим грізний ландшафт був конче потрібний майстрові для втілення його задуму. Тарантіно охоче пристав на пропозицію губернатора штату Колорадо, який пообіцяв йому для зйомок чималу територію, де ніхто б не заважав режисеру віддалитися у часі в XIX століття. Може виникнути питання – навіщо це було потрібно для майбутнього фільму, майже вся дія якого розгортатиметься у замкненому просторі «Мануфактури Мінні» – заїзду, що приймає подорожніх. Думається, що це і звернення до «фордівського» прийому просторового контрасту, коли дія переноситься від замкнених тісних приміщень чи то заїзду, чи то екіпажу у безкраї простори прерій або зимових лісів. Втім, це прочитується і як символічний образ вічності, чогось такого, що існує поза часом, байдужого до пристрастей і вчинків людей, яких доля збирала під одним дахом.

Крім класичних фільмів про Дикий Захід і спагетті-вестернів, задум Тарантіно було нав'язно також і стрічкою іншого жанру. Це фільм Д. Карпентера «Щось» (1982 р.), блискучий взірєць горрор-фантастики.

Зі стрічки Карпентера прийшла ідея помістити дійових осіб у замкнений простір, де вони змушені з'ясувати, хто є хто насправді. У фільмі «Щось» герої змушені виявити, хто з працівників арктичної станції є людиною, а хто хижим небезпечним прибульцем, що загрожує людству.

Про «інтертекстуальну» взаємодію цих стрічок свідчать численні деталі, навіть майже процитований фінал стрічки Карпентера, коли двоє співробітників станції, що після кривавої боротьби з монстром залишилися в живих, знаходять спільну мову і взаємне примирення перед лицем неминучої смерті серед «білого мовчання».

Ні, у фільмі Тарантіно жодної фантастики, але ця атмосфера страху і підозри також пронизує кожен епізод твору. Своєрідним відсиланням до стрічки Карпентера є також використання музи-

ки Енніо Моріконе, яка була написана спеціально для цього фільму.

До фільму Тарантіно увійшли ті фрагменти, що не прозвучали у стрічці Карпентера. Парадокс у тому, що за саундтрек до фільму Карпентера композитора номінували на «Золоту малину», а за музику до «Мерзенної вісімки» йому вручили «Оскар».

Актор Курт Рассел, що зіграв одного з центральних персонажів у фільмі «Щось», також з'явився у Тарантіно, створивши образ безжального мисливця за головами Джона Рута, який завжди намагається доправити арештованого бандита живим, щоб той потрапив на шибеницю, за що і має прізвисько «кат».

І, нарешті, оті картини «білого мовчання», що створювали атмосферу безсилля і безпорадності людини перед обличчям вічної природи у стрічці «Щось», теж стають емоційним камертоном у фільмі Тарантіно.

Звичайно ж, витоки задуму автора «Мерзенної вісімки» слід шукати й у вестернах. Сам Тарантіно згадував «Бонанза», один з найуспішніших і найдовших в історії серіалів, а також фільми «Віргінець» і «Високий чагарник». Та тут режисер «Мерзенної вісімки» йшов від протилежного. Тарантіно заявив, що в його фільмі не буде нікого, хто б нагадував Майкла Лендона, який у «Бонанзі» створив постать привабливого романтичного героя. Адже у вестерні глядач найчастіше спостерігає за протистоянням «хороших» і «поганих» хлопців. Автор «Мерзенної вісімки» начебто ставить своєрідний експеримент: в одній кімнаті замикає вісім негідників, дає їм зброю і пропонує глядачам упродовж 3-х годин спостерігати, що з цього вийде.

Історії, які вони розповідають один одному, можуть бути правдивими, а можуть являти собою суцільний обман. І щойно глядач починає співчувати комусь із персонажів, він часто несподівано розкривається з найогиднішого боку. Скажімо, майор Уоррен. Цю роль блискуче виконує один з улюблених акторів Тарантіно – Самюель Джексон, який вражає своєю органічністю. Він майстер перевтілення, не скутий рамками певного амплуа. У фільмах Тарантіно він створив цілу галерею абсолютно різних характерів. Його персонаж у «Мерзенній вісімці» спочатку може викликати якщо не симпатію, то співчуття, але епізод зі старим генералом-конфедератом розкриває

цю постать з найогиднішого боку. Втім, те, що Уоррен розповів генералу про обставини загибелі його сина, може бути чистою вигадкою. Проте це не робить його поведінку менш огидною.

Постать бандитки Дейзі Домерг'ю теж зовсім неоднозначна. Нагадаємо, участь жінок у кримінальних бандах на Дикому Заході зовсім не була якимсь незвичним явищем. Інколи їх постаті з'являлись і у класичних вестернах. Втім, Тарантіно у руйнуванні міфології вестерну, здавалось би, дійшов краю, зробивши жінку втіленням зла. Отримуючи удари від чоловіків, витираючи кров із розбитого обличчя, Дейзі не втрачає куражу, знущається і насміхається зі своїх мучителів. Тому розправа над нею Уоррена і Маннікса не сприймається як торжество справедливості, а як черговий огидний злочин, скоєний у заїзді «Мануфактура Мінні».

І все ж таки Тарантіно завершує свій фільм на несподівано патетичній ноті. Двоє колишніх ворогів, перед лицем неминучої загибелі раптом переживають чудесне перетворення. Маннікс читає листа Лінкольна (байдуже справжнього чи підробленого), а Уоррен, ледь ворухачи губами, повторює ці давно відомі йому слова. І це примирення над листом президента сприймається як упевненість, що трагічна братовбивча війна назавжди пішла в історію, а на країну чекає возз'єднання і віра в майбутнє. Цей фінал відповідає каноном класичного вестерну. Якщо герої і гинуть, то вони йдуть з життя гідно.

Ще один «виклик жанру» знаходимо у фільмі Тарантіно. Дія в традиційному вестерні розгортається зазвичай в неозорих просторах прерій, а якщо і переноситься в замкнену локацію салуна, то зазвичай до моменту зав'язки, коли суперники виходять на вулицю, щоб смертельними пострілами поставити крапку в суперечці.

Нагадаймо, у «Мерзенній вісімці» вся дія розгортається в замкненій локації заїзду, короткі сцени на натурі лише з більшою силою акцентують відчуття пастки, в яку власне потрапляють усі, хто опинився в стінах «Мануфактури Мінні». Власне, Тарантіно докорінно змінив сеттінг, притаманний вестерну.

І разом з тим в цьому замкненому просторі режисерові вдалося ні на градус не знизити напругу дії, яка завжди притаманна класичному вестерну. І тут дослідники особливу увагу звертають на знамениті тарантинівські діалоги. Автор не відмовляється від тих, що стають рушієм дії, просувають її вперед. Та головне достоїнство в тих «атмосферних» розмовах «ні про що», які виявляються

визначальними як для розуміння самих персонажів, так і для ситуацій, в які вони потрапляють. Класичний приклад – розмова у «Кримінальному читиві» двох кілерів, які «йдуть на діло», про кетчуп і майонез, що ним заправляють картоплю.

У «Мерзенній вісімці» діалоги, як, до речі, перебиваються досить довгими монологами, містять у собі дещо інше навантаження: це діалоги-маскування. Адже майже всі персонажі не ті, за кого вони себе видають, і тільки якісь зовсім незначні натяки або інтонації дають можливість здогадатись, хто є хто насправді. І ця загадковість дає змогу Тарантіно тримати глядача в напрузі упродовж майже тригодинного фільму. Втім, не тільки це. Тут надзвичайно важливо, як Тарантіно знімає ці діалоги. Як рух камери то наближає, то відводить у тінь персонажа, розгадати якого в цей момент хоче не лише його оточення, а й глядач.

І невелике приміщення заїзду раптом виявляється тією локацією, де можуть розіграватись трагічні мізансцени, де є потаємні кутки, в яких криється смертельна небезпека. Глядач має можливість побачити те, що невідомо дійовим особам, спостерігати щось утаємничене, таке, що вирішує їхню долю.

У «Мерзенній вісімці» режисер навіть не стільки зруйнував підвалини вестерну, скільки змінив оптику, примусив глянути на події з боку негідників, геть «поганих хлопців», постаті яких виявляються, втім, не такими вже однозначними.

Тут слід згадати, що, на думку деяких філософів, ми увійшли в еру метамодернізму, коли на зміну постмодерній моделі лабіринту приходиться конструкція маятника, з його безкінечними гойданнями між двома точками, кожна з яких має однакову цінність.

Наступний задум майстра було реалізовано і як екранний, і як прозовий твір. І в цьому була своя закономірність. До фільмів Тарантіно цілком можна віднести роздуми Андре Базена щодо «романичної» форми, притаманної кращим взірцям цього жанру: «я маю на увазі, не відхиляючись від традицій, ці фільми збагачують свою тематику зсередини за рахунок оригінальності персонажів, їх психологічної соковитості, захоплюючої своєрідності, тобто саме за рахунок того, чого ми чекаємо від героя роману» (Bazin, 1961, p. 153).

У 2019 році на екрани вийшов фільм «Одного разу... в Голлівуді», в якому Тарантіно в елегійних інтонаціях освідчується у любові кінематографу як такому, і голлівудському зокрема. Закономірно, що тут не обійшлося без вестерну. Він розглядається крізь

призму долі актора Ріка Далтона, який знав свої зоряні часи, а зараз перебуває на стадії згасання своєї кар'єри, втім, як і класичні форми вестерна загалом.

Далтон знаходить підтримку в особі свого каскадера Бута (актор Бред Піт), який вповні відповідає постаті «хорошого хлопця» у вестерні. На екрані Бут виконував за Далтона всі ризиковані трюки, а в складний період життя «зірки» він допомагає йому розв'язувати проблеми, які заганяють Далтона в глухий кут.

У фільмі дуже виразно прозвучить ще один мотив. Моральною опорою зневіреного розчарованого чоловіка стає маленька дівчинка, його партнерка по фільму. Розповідаючи дівчинці про недолугість персонажів вестерну, він неспроможний вимовити слово «нікчема», бо раптом відчуває, що це стосується його самого. «Прекрасно, – думає Рік, – тепер я оплакую перед дітьми своє вбоге життя. Чорт забирай, я вже точно як мій дядько Дейв». (Тарантіно, К. 2022, с. 158).

До речі, цей образ досить глибоко вкорінений в американському кіно. Згадаймо, скільки милих безпосередніх дівчаток у драматичний момент повертали людині віру в себе. Тут постаті, створені на екрані і Мері Пікфорд, і Ширлі Темпл, Джуді Гарленд, Діною Дурбін, Татум О'Ніл, володаркою «Оскару», який вона отримала в 10 років.

Навколо такої юної героїні розвиваються трагічні події у фільмі братів Коен «Залізна хватка» (2010 р.). Зауважимо, що це не перше звернення кіномитців до популярного жанру. Його мотиви і елементи можна було вже простежити в картині «О, де ж ти, брате?» (2000 р.).

Ще виразніше жанрові ознаки вестерну прочитуються в стрічці «Старим тут не місце» (2007 р.). Цей фільм має всі параметри класичного вестерну, починаючи з дійових осіб: шериф, що успадкував цю посаду батька, персонаж, що спокушається чужими грошима, найманий убивця, що переслідує його. Зрештою фільм братів Коен набирає абрисів екзистенціальної драми, всі персонажі залежать від неможливого фатуму, а найманий убивця Чигур виростає майже до містичних масштабів вселенського ірраціонального зла. Саме таким відтворив його на екрані Х. Бардем, справедливо відзначений за цю роль «Оскаром». У фільмі відчувається «дихання» такого класичного фільму, як «Жадібність» Штрогейма, особливо у сюжетній лінії нещадного переслідування крадія кілером. І коли у фіналі Чигур після

автокатастрофи з важкими пораненнями, начебто не відчуваючи болю, віддаляється з місця подій, здається, зло й справді нездоланне, воно назавжди оселилося серед людей.

Після гучного успіху стрічки «Старим тут не місце», чотири «Оскар» – за кращий фільм, кращу режисуру, роль другого плану і адаптивний сценарій, брати Коен знову звертаються до вестерну. Позірно йдучи за всіма його жанровими канонами, кіномитці рухаються шляхом його переосмислення і перетрактування. У 2010 році на екрани вийде їх фільм «Залізна хватка». Це ремікс класичного вестерну Г. Гетевея «Справжня мужність» (1969). Полемічність звучить вже в назві, яка наділена дещо іншими конотаціями. Так само змішуються акценти у трактуванні персонажів. Одна з центральних постатей екранної оповіді – помічник маршала Когберн Біджес, якого винаймає дівчинка Петті Росс, щоб помститися вбивці свого батька. Він має репутацію пияка і дебошира, але юна Петті вірить, що саме ця людина допоможе їй у, здавалось би, безнадійній справі. У фільмі Гетевея Біджеса зіграв Джон Вейн, отримавши за цю роль довгоочікуваний «Оскар». Ця постать ніби увінчувала той ряд героїв вестернів, які, власне, і принесли славу акторові.

Вперше бачимо Біджеса-Вейна, коли він повертається після тривалого «полювання» за злочинцем, провівши кілька днів без сну й відпочинку, наражаючись на смертельну небезпеку. Втім, не наче продовжуючи традицію Томаса Мікса, який у неймовірних пригодах ніколи не забруднював свого костюма, Біджес-Вейн так само бездоганно поголений, без будь-яких слідів важких пригод на своєму вбранні.

У фільмі братів Коен Біджес презентується зовсім в іншому ключі: сиві нечесані патли, борода, що затуляє пів обличчя, одяг – брудне дрантя! Його вигляд не викликає сумніву, що ця людина провела не одну безсонну ніч, полюючи у преріях і нетрях за небезпечним злочинцем. І саме його обирає Петті для організації «експедиції помсти», наче відчуваючи в ньому ту ж «залізну хватку», якою наділена вона сама. Так усі події на екрані доводять, що залізну вдачу має саме дівчинка Петті. І там, де дорослі чоловіки, досвідчені мисливці за головами, відступають, дівчинка-підліток демонструє справжню непохитність у досягненні своєї мети. У цій цілеспрямованості є навіть щось фанатичне і моторошне. Десь на початку фільму

є епізод страти через повішання трьох злочинців. На це страшне «шоу» з'їжджається вся округа. І серед глядачів – юна Петті, яка не відриваючи очей стежить за діями ката.

У традиційному вестерні дівча-підліток була б жертвою, яку мужні чоловіки мають врятувати і визволити з рук злочинців. Або принаймні стати моральною підтримкою і розрадою для людини, яка переживає духовну кризу. У фільмі братів Коен Петті наділена якоюсь холодною, але шаленою енергетикою, яка змушує діяти і не відступати сильних та загартованих чоловіків.

Фінал цієї «епопеї помсти» звучить досить песимістично, навіть з притаманною Коенам гіркою іронією: каліцтво Петті, її самотнє зруйноване життя, жалюгідна доля Бріджеса. У традиційному вестерні незаперечна перемога завжди на боці позитивних героїв.

І знову, майже через вісім років, брати Коен повернуться до вестерну, розпочавши свій фільм «Балада Бастра Скрагтса» відвертою пародією на жанр. І хоч метке око кіномитців влучно помітить усі характерні риси і мотиви фільмів про Дикий Захід, іронія не завжди досягає мети, залишаючись хай і впізнаваною, але дещо пласкою і поверхневою.

Хоч як це парадоксально, однією з ознак живучості вестерну є саме популярність пародій на цей жанр. Вони з'явилися чи не одночасно із самими фільмами про Дикий Захід, де об'єктом глузувань став героїчний шериф у стрічці 1909 р. – «Злигодні шерифа».

Зірки комедій не менш охоче з'являлися в ковбойських капелюхах, ніж знамениті красені Голлівуду. Безстрашно розправлявся із бандитами та індіанцями товстун Фатті (Роско Арбокль) у двочастинній стрічці «Герой пустелі». Пародіював пригоди героїчного ковбоя і Бастер Кітон у фільмі «На Захід» і «Наша гостинність». У найнебезпечніших кінних перегонах і перестрілках його герой так само зберігає свій непорушний вираз обличчя. Таку саму назву «На Захід!» мав фільм-пародія на вестерн за участі братів Маркс.

Чимало пародій на вестерн було створено і європейськими кінематографістами. Глядачі старшого покоління добре пам'ятають чехословацький пародійний вестерн «Лимонадний Джо», який з величезним успіхом ішов на наших екранах. Причому глядачі, насамперед підлітки, готові були бачити в цьому фільмі «найсправжнісінький» вестерн, ігноруючи всі його пародійні елементи.

Висновки. Вся історія вестерну демонструє здатність цього жанрового утворення відчувати віяння часу і трансформуватися відповідно до його потреб, не втрачаючи своїх основних параметрів, як змістовних, так і стилістичних. Істотно змінились підходи до базових тем вестерну, зокрема і до індіанської проблеми.

Фільм такого видатного режисера як М. Скорсезе «Вбивство квіткової повні» являє собою спробу не лише вкотре «реабілітувати» індіанців на голлівудському екрані, а й надати їм суб'єктності, показати їх точку зору на трагічні події, що відбувалися на теренах їх рідних земель. Разом з тим «ревізійністський» вестерн приносить принципово нове трактування традиційних тем і мотивів фільмів цього жанру. Відбувається зміна погляду, точки зору як на події, так і на постаті самих персонажів.

Такі трансформації особливо помітні в творах режисерів, яких пов'язують з постмодерністським напрямом, зокрема братів Коен і К. Тарантіно. Характерним для стилю цих митців є широка інтертекстуальність, вміння черпати натхнення, знаходити певні сюжетні структури, постаті персонажів як у класичних джерелах, так і в стрічках, які мали досить скромну екранну біографію, але містили у собі цікавий і перспективний потенціал. Важливою ознакою фільмів К. Тарантіно і братів Коен є іронічне цитування, яке надає принципово нову якість їх стрічкам.

Так, Квентін Тарантіно, вдаючись до вестерну, надзвичайно сміливо вводить в «організм» своїх фільмів прийоми, які на перший погляд суперечать специфіці жанру: довгі діалоги, розгортання дії в замкненому просторі. Але кінематографічна практика митця продемонструвала їх повну доцільність в екранних структурах його фільмів.

Вестерн залишається багатим джерелом тем, образів, конфліктів для стрічок інших екшн-жанрів у національних кінематографах різних країн світу.

«Вочевидь, вестерн таїть в собі не лише секрет вічної молодості, ба навіть безсмертя, секрет, який певним чином ототожнюється із самою сутністю кінематографа». (Bazin, 1961, p. 137)

Погодимось з цим цілком обґрунтованим твердженням знаного французького кінознавця.

Література і посилання. Серед праць, які стали основою для написання статті, слід виділити дослідження, яке не торкається безпосередньо проблем кінематографа, але робить значний внесок у на-

ративи постколоніальної теорії. Мається на увазі ґрунтовна праця Еви Томпсон «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм», що дає методологічні орієнтири у підході до кінематографічних репрезентацій дискримінаційних практик.

Авторка піддає обґрунтованій критиці художні твори, що, рухаючись в руслі колоніальної ідеології, позбавляють суб'єктності представників підкорених народів, вирішують проблему Іншого у суто негативному ключі.

Індіанська тема, яка посідає значне місце у фільмах жанру вестерн, стала предметом аналізу у чималому масиві кінознавчих праць, і не лише американських авторів. У цьому плані певний інтерес становлять праці французького кінознавця Ж.-Л. Рьопейру «Велика пригода вестерну: Далекий Захід у Голлівуді», а також польського автора Чеслава Міхальські «Вестерн і його герої».

Незмінну увагу до вестерну проявляв знаний французький теоретик кіно Андре Базен, поєднуючи аналіз конкретних фільмів з розглядом вестерну як кінематографічного феномену.

Сплеск інтересу до жанру демонструють не лише збільшення суто розважальних стрічок, а й поява авторських творів, які прикрашають імена бр. Коен і К. Тарантіно. Цей феномен викликав до життя як безпосередні відгуки на фільми, так і спроби осмислити місце вестерну на екрані ХХІ століття.

Слід також ще раз звернути увагу на добірку матеріалів «Вестерн» на сторінках часопису KINO-KOLO. Автори статей розглядають у різних аспектах проблематику жанру, в тому числі індіанську тему, спагетті-вестерн, «чорний» вестерн та інші.

Джерела та література

- Томпсон, Е. (2023). «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм». Київ: Наш формат. 384 с.
- Коло жанру. Вестерн. *KINO-KOLO*. 2002, літо (14). С. 47-70.
- Тарантіно, К. (2022). *Одного разу... в Голлівуді*. Київ, А-ба-ба-га-ла-ма-га. 385 с.
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* V. III, Paris, Éditions du Cerf. 185 p.
- Brody, R. (2019). Review: Quentin Tarantino's Obscenely Regressive Vision of the Sixties in «Once Upon a Time . . . in Hollywood». *The New Yorker*. 27 July. URL: [https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-](https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood)

[vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood](https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood)

- Dassanowsky, R. (2012) *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York and London: Continuum. URL: https://www.researchgate.net/publication/281772564_Quentin_Tarantino%27s_Inglourious_Basterds_A_Manipulation_of_Metacinema
- Lewis, A. (2018). Making of 'Hateful Eight': How Tarantino Braved Sub-Zero Weather and a Stolen Screener. *The Hollywood Reporter*. February 6. URL: <http://www.hollywoodreporter.com/features/making-hateful-eight-how-tarantino-852099>
- Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bohaterowie*. WAI F, Warszawa. 277 s.
- Oliver, C. (2014). Speck (Anthology Editor). *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. – Bloomsbury Academic. https://archive.org/details/quentintarantino0000unse_r9u0
- Reed, I. (2012). Black Audiences, White Stars and 'Django Unchained'. *Wall Street Journal*. Dec 28. URL: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-72989>
- Rieuepeyrou, J.-L. (1971). *La grande aventure du western: du Far West à Hollywood, 1894-1963*. Paris, Éditions du Cerf. 503 p.
- Scott, A. O. (2019). 'Once Upon a Time ... in Hollywood' Review: We Lost It at the Movies. – *The New York Times*. June 24. URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/24/movies/once-upon-a-time-in-hollywood-review.html>

References

- Tompson, E. (2023). «*Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm*» [Troubadours of the Empire. Russian literature and colonialism]. Kyiv, Nash format. 384 s.
- Kolo zhanru. Vestern [Circle of genre]. Western. *KINO-KOLO*. 2002, lito (14). S. 47-70.
- Tarantino K. (2022). *Odnoho razu... v Hollivudi* [One day... in Hollywood]. Kyiv, A-ba-ba-ha-la-ma-ha. 385 s.
- Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma?* V. III, Paris, Éditions du Cerf. 185 p.
- Brody, R. (2019). Review: Quentin Tarantino's Obscenely Regressive Vision of the Sixties in «Once Upon a Time . . . in Hollywood». *The New Yorker*. 27 July. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-quentin-tarantinos-obscenely-regressive-vision-of-the-sixties-in-once-upon-a-time-in-hollywood>
- Dassanowsky, R. (2012) *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds: A Manipulation of Metacinema*. New York and London: Continuum. URL: https://www.researchgate.net/publication/281772564_Quentin_Tarantino%27s_Inglourious_Basterds_A_Manipulation_of_Metacinema
- Lewis, A. (2018). Making of 'Hateful Eight': How Tarantino Braved Sub-Zero Weather and a Stolen Screener. *The Hollywood Reporter*. February 6.

- URL: <http://www.hollywoodreporter.com/features/making-hateful-eight-how-tarantino-852099>
- Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bohaterowie*. WAiF, Warszawa. 277 s.
- Oliver, C. (2014). Speck (Anthology Editor). *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*. – Bloomsbury Academic. https://archive.org/details/quentintarantino0000unse_r9u0
- Reed, I. (2012). Black Audiences, White Stars and 'Django Unchained'. *Wall Street Journal*. Dec 28. URL: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-72989>
- Rieuepeyrou, J.-L. (1971). *La grande aventure du western: du Far West à Hollywood, 1894-1963*. Paris, Éditions du Cerf. 503 p.
- Scott, A. O. (2019). 'Once Upon a Time ... in Hollywood' Review: We Lost It at the Movies. – *The New York Times*. June 24. URL: <https://www.nytimes.com/2019/07/24/movies/once-upon-a-time-in-hollywood-review.html>

Oksana Moussienko

Western: genre transformations

Abstract. The article traces the transformations of western, one of the most popular genres of cinema. The author examines how the optics of seeing traditional characters and the nature of dramatic solutions have evolved. An innovation in visual solutions and new accents in color semantics are observed. The author examines the Indian theme, which has undergone the most significant changes in the history of the genre. It is demonstrated that one of the most effective means of violence against the conquered peoples was the colonizers' desire to deprive them of their subjectivity, their discourse, and the ability to convey their narrative to the world. All of this applies to Hollywood cinema as well; Indians were portrayed either as a threatening elemental force who pose a deadly danger or as «good savages», childishly naive and helpless. Therefore, the focus of attention is on those films in which the artist's desire to hear and understand the Other is felt. Among a number of westerns, such as «Broken Arrow», «Cheyenne Autumn», and «Little Big Man», which appeared on the screen in different historical periods, M. Scorsese's «Killers of a Flower Full Moon» stands out as both an artistic and social event. The Indians are endowed with subjectivity here, and the interpretation of the image of an Indian woman as an active personality capable of acting, not just suffering, is particularly revealing. Scorsese's epic film transforms the Indian theme into a different quality in Hollywood cinema.

Important changes in the structure of the genre were brought about by the emergence of «revisionist» westerns, which led to a new interpretation of traditional characters. The intertextual interaction of European and American examples of the genre, in particular Italian spaghetti westerns, as well as films about the Wild West created by German filmmakers, is traced. Contemporary westerns, without abandoning spectacle and entertainment, are highly focused on the author's originality. Additionally, the ironic reinterpretation of classical models, characteristic of postmodernism, is being replaced by metamodernist tendencies. While evolving and transforming, the western does not lose its basic classical parameters, being enriched with elements of other action genres and actively influencing them.

Keywords: western, subjectivity, other, spaghetti western, revisionist western, postmodernism, transformation, colonial discourse, setting.