

Жанр освобожденный Авторский вестерн — о будущем цивилизации

ЯН ЛЕВЧЕНКО

Ян Левченко. Доктор культурологии,
профессор кафедры наук о культуре
отделения культурологии Национального
исследовательского университета «Выс-
шая школа экономики».
Адрес: 105066, Москва, ул. Старая
Басманная, 21/4.
E-mail: janlevchenko@gmail.com.

Ключевые слова: жанровое кино, спагет-
ти-вестерн, конструирование Другого,
эволюция политкорректности.

В статье анализируется фильм Квентина
Тарантино «Джанго освобожденный»
(2012) как результат определенной эво-
люции инициального жанра американ-
ского кино. В этом цитатном,
но лишенном ностальгии ироническом
спагетти-вестерне также получает отра-
жение меняющаяся концепция политкор-
ректности. Конец гегемонии белого
человека реализуется в фильме как отказ
от привычной этической инверсии
в пользу угнетаемых сообществ. Роман-
тический проект воспитания Своего Дру-
гого завершен, и Запад может уйти.
Борьба за господство разворачивается
снова, но только победа отныне предна-
значена герою, чье имя в переводе
с цыганского языка означает «я про-
нулся».

GENRE UNCHAINED. WESTERN
D'AUTEUR ON THE FUTURE OF
HUMANKIND

JAN LEVCHENKO. PhD in Culturology, Pro-
fessor at the Department of Cultural Sci-
ences, School of Cultural Studies of the
Faculty of Philosophy of the National
Research University—Higher School of Eco-
nomics.

Address: 21/4 Staraya Basmannaya str.,
105066 Moscow, Russia.
E-mail: janlevchenko@gmail.com.

Keywords: Genre cinema, Spaghetti Western,
Construction of the Other, Evolution of
Political Correctness.

This paper analyzes the Quentin Tarantino
feature *Django Unchained* (2012) and treats
it as the result of the evolution of the West-
ern as an initial genre of American cinema.
This “spaghetti Western,” which is ironic,
full of famous quotes, and devoid of nostal-
gia, reflects a changing conceptualization of
political correctness. The end of white man
hegemony is realized in the film as a rejec-
tion of the usual ethical inversion in favor
of the oppressed. The romantic project of
educating one’s Other is completed, and the
West can retreat. The struggle for suprem-
acy unfolds again, but victory is meant for
the hero whose name translates to “I awake”
from the Romani language.



ОСЛЕ того как в 2009 году Квентин Тарантино выпустил фильм «Безславные ублюдки»¹, следующим проектом режиссера должен был стать уже настоящий вестерн — если, конечно, уместно говорить о чем-либо *настоящем* в отношении Тарантино. Начальная сцена, где штандартенфюрер Ланда является домой к молочнику, открыто цитирует мизансцены и неспешный ритм визита Сентенцы на ферму Стивенса в «Хороший, плохой, злой» (Серджо Леоне, 1966). Главный «ублюдок» Альдо Рейн носит кличку Апач и шрам на шее, отсылающий к чертам многих выживших висельников — от той же спагетти-серии Леоне до классики, от «Случай в Окс-Боу» (Уильям Уэллман, 1943) до «Вздерни их повыше» (Тед Пост, 1968). Но частными синефильскими отсылками параллели не исчерпываются. Тарантино переосмысляет саму схему того подвида ревизионистского вестерна, в котором действует группа головорезов, сознательно ставящих себя по ту сторону закона². Характерная для Таранти-

1. *Inglourious Basterds* с намеренным искажением отсылает к американскому прокатному названию боевика Энцо Каstellари «Этот проклятый бронепоезд» (*Quel maledetto treno blindato*, 1978), что дает обоснованный повод переводить его как «Безславные ублюдки» (см.: *Маслова Л.* Ублюдки и Антихрист... // *КоммерсантЪ*. 24.04.2009. № 74 (4129); *Плахов А.* Ублюдки снискали славу // *КоммерсантЪ*. № 89 (4144). 21.05.2009).
2. Типичные случаи такого коллективного (анти)героя — «Великолепная семерка» (Джон Стёрджесс, 1960) и «Дикая банда» (Сэм Пекинпа, 1969), ставшие вехами ревизии жанра. «Классический голливудский вестерн склонен описывать потенции общества к позитивному моральному росту, служащему созданию таких институтов, как „Закон“ и „Большой Бизнес“... Ревизионистский вестерн 1960–1970-х склонялся к перемене ролей, но сохранял понятие о моральном универсуме», тогда как «постревизионистский

но инверсия — гротескные маньяки выведены евреями, театрально расправляющимися с гитлеровцами и со своей национальной репутацией. После такого испытания, устроенного военно-историческому жанру, режиссеру только и оставалось, что обратиться к истокам, иссякшим к концу прошлого века и едва не вытесненным высокобюджетными фантазиями на постапокалиптические и квазимифологические сюжеты.

Автор известного сочинения по социальной функции вестерна писал:

Никакой другой жанр не оставался популярным на протяжении столь продолжительного времени, равно как никакой другой жанр не связан так же глубоко с фундаментальными американскими принципами индивидуализма и социального прогресса³.

Родившись в 1903 году в виде «Большого ограбления поезда» Эдвина Портера, киновестерн почти 100 лет служил машиной рефлексии базовых ценностей, завоеванных по мере продвижения трапперов на Дальний Запад в первой половине XIX века. Индивидуализм и свобода, деловитость и отвага, власть над природой и судьбой, жесткое лидерство и равенство возможностей — все эти представления американского общества о своих сильных сторонах не просто отражались, но во многом формировались в условном и предельно суггестивном мире литературного, а затем кинематографического вестерна. Менялось общество — менялся вестерн, аккумулируя в себе суть произошедших изменений и упаковывая их в понятные обществу готовые объяснительные формулы. 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, позволявшей обществу переводить фокус с одних болевых точек на другие и выбирать актуальный способ работы с ними.

вестерн [конца века. — Я. Л.] отказывается навязывать нам сколько-нибудь моральную точку зрения, с помощью которой можно было бы оценить героев и их поступки» (*Babiak P.* Rewriting Revisionism: Clint Eastwood's The Unforgiven // *CineAction*. 1998. № 46. *The Western Then and Now*: 57). Анализ понятия ревизионистского вестерна в его динамике см. в: *Langfold B.* Revisiting the „Revisionist“ Western // *Film and History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television*. 2003. Vol. 33. № 2. P. 26–35.

3. *Lenihan J. H.* Showdown. Confronting Modern America in the Western Films. Chicago: University Of Illinois Press, 1980. P. 4.

Схема «хорошие белые парни против плохих белых и очень плохих красных парней» почти не подвергалась критике до середины XX века, несмотря на сложность всего комплекса отношений вокруг расового вопроса, нашедшего отражение еще в романах Фенимора Купера. Вестерн в кино сторонился трудных вопросов, предлагая очищенный экстракт идеального поведения, вариативную матрицу героев и антигероев. С этой жанровой конвенцией демонстративно порывает так называемый ревизионистский вестерн, ведущий отсчет с дебютного фильма Сэмюэля Фуллера «Я застрелил Джесси Джеймса» (1949). В картинах второй половины XX века добро и зло все чаще меняются местами. Сэм Пекинпа и значительно менее радикальные Роберт Олтман и Артур Пенн добиваются слияния этих двух полюсов вплоть до полной неразличимости. Специфическая этика вестерна, сводящаяся к поиску оправдания (или, по крайней мере, легитимации) насилия во имя цивилизаторских задач, сменяется пристальным изучением пределов насилия как такового. Граница сдвигается все дальше и к концу 1960-х уже не создает интриги. Ее ищут и находят в другом аспекте жанра: сначала в развенчании мифа о Западе, затем в его пародийной деконструкции. Постепенно вестерны практически становятся в той или иной мере ревизионистскими, затем постревизионистскими, и в результате любые попытки «вернуться к истокам» уже не скрывают стилизованности и не стремятся вменить прежнюю одномерность усложнившимся героям. Такая трансформация — не произвол сценариста, а следствие усложнения социальных отношений. Снять вестерн в наши дни — значит забыть не только Джона Уэйна, но и Клинта Иствуда и вести отсчет от «кощунственной» «Горбатой горы» (Энг Ли, 2005) без единой перестрелки, но с мелодраматической линией, психологическим конфликтом и однополый любовью как легитимной альтернативой освященных традицией гетеросексуальных отношений.

И глубокомысленная деконструкция жанра от француза Яна Кунена («Блуждающие», 2004), и пародийный феминистский вестерн «Бандитки» (2005), снятый норвежцами Йоакимом Рённингом и Эспеном Сандбергом, и заостряющий этическую амбивалентность ремейк «В 3.10 на Юму» («Поезд на Юму», Джеймс Мэнгольд, 2007) при всех различиях сближает идею вестерна как родного языка американского кино. В мире глобального потребления этот язык вынужден делать прозрачной свою конструкцию, дабы оставаться одинаково доступным для носителей других культур. Подобно английскому языку, на исходе XX века

превратившемуся в вульгарную латынь, голливудский дискурс не только транслирует себя вовне, но и впитывает множество влияний. При сохранении жесткой сюжетной структуры и неизменного набора героев бесчисленные «ревизионистские» вариации демонстрируют комбинаторное многообразие современной массовой культуры, адаптирующей и имитирующей любые идеи, понятия и ценности.

С одной стороны, героико-эпический вестерн 2012 года «Джанго освобожденный» не стал в этом ряду исключением. С другой — налицо попытка Квентина Тарантино переосмыслить проблему соотношения традиции и новации, пересмотреть базовые категории жанра, актуализировать ряд тем, потерявшихся в архивах прежних ревизий. В фильме рассказывается история бывшего раба, вначале ставшего «охотником за головами», а затем — орудием возмездия и символом освобождения темнокожей Америки. Поместив в центр ковбойской истории темнокожего героя — факт с исторической точки зрения немыслимый, — Тарантино подтвердил, что последние 10 лет не столько пытался уйти от все менее актуальной постмодернистской чувствительности⁴, сколько искал для нее позитивное (в смысле утверждающее) применение. Мастер субверсии, привыкший видеть в любой трагедии фарс, режиссер упорно работал над превращением своей вселенной в мир идей и абсолютных ценностей. Этот мир строится будто бы по Эмилю Дюркгейму, для которого ценности суть производные идеала, являющегося автономным по отношению к реальности⁵. И в «Убить Билла», и в «Доказательстве смерти», и особенно в последних картинах настойчиво переворачиваются жанровые конвенции, заменяющие зрителям реальность и заставляющие их оценивать (не)достоверность увиденного. Женщины-бойцы, именуемые в честь ядовитых змей и ведомые неведомым Биллом, блондинки-мстительницы в духе *sexploitation*-фильмов 1960–1970-х —

4. Речь в первую очередь о чувствительности к энтропии и распаду целостной модели — в данном случае жанровой и авторской. Классический Тарантино радуется равноценности всего, что попадает в его фильмы, на ходу придумывая коллаж, между элементами которого нет и не может быть иерархии. О понятии «постмодернистской чувствительности» в затронутом аспекте см.: Fokkema D. W. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts // Approaching Postmodernism / D. W. Fokkema, H. Bertens (eds). Amsterdam: John Benjamin, 1986. P. 81–98.

5. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальные» суждения // Социологические исследования. 1991. № 2. С. 106–114.

эти пороговые персонажи лишь обозначили переход от цитатной пародии, мастером которой считался прежний Тарантино, к идеологическим провокациям в лице евреев — истребителей нацистов и чернокожего ковбоя. От стиля к смыслу — такова неоригинальная, но неожиданная для Тарантино линия развития. Аналогично тому, как в ходе ревизии вестерна сменяющиеся поколения режиссеров сдвигали границу легитимного насилия, он сдвигал границу интеллигентного абсурда и в итоге осуществил прорыв к моральным суждениям. Этим последним не чужда ирония — в этом смысле постмодернизм вполне пригодился. Но она более не автономна. Это всего лишь средство для достижения высоких целей.

Через 20 лет после «Бешеных псов», где был предложен анализ самой структуры криминального фильма⁶, Тарантино вернулся к работе с первичными элементами американского кино. Сопоставимые по масштабу замыслов и результатов Итан и Джоэл Коэны на несколько лет раньше решили вернуть вестерну потерянный блеск, сняв «Старикам тут не место» (2007) и ремейк «Железной хватки» (2010)⁷. В новом «Джанго» Тарантино преодолевает соблазн ремейка, развивая концепции фильмов с одноименным героем, начиная с оригинального «Джанго» (Серджо Корбуччи, 1966) с Франко Неро в главной роли и заканчивая его камбэком в «Возвращение Джанго» (Нелло Россати, 1987). Но главный триггер сюжета — быстрые трансформации, превращения, буквально — *перверсии*. Так, чудаковатый немец Кинг Шульц — бывший дантист, теперь охотник за головами, в высшей степени заботливый, великодушный и страшный человек, способный в упор выстрелить в лицо любому, сверившись с афишей *Wanted Dead or Alive*. Забитый раб Джанго уже через месяц после случайного освобождения становится партнером Шульца, лихим наездником и гениальным стрелком в круглых темных очках и кожаной шляпе. Его несчастная жена Брунгильда, помещица на плантациях Юга, превращается в плененную, но не сломленную принцессу с безупречной осанкой и гипнотическим

6. В настоящем контексте следует вспомнить сцену отрезания уха, гротескная кровавость которой восходит не столько к эстетскому «Синему бархату» (Дэвид Линч, 1987), сколько, собственно, к «Джанго» Серджо Корбуччи, где мексиканский генерал Хуго с явным удовольствием запикивает отрезанное ухо брата Джонатана ему в рот.

7. В России название фильма братьев Коэн переводят как «Железная хватка», тогда как оригинал принято переводить как «Настоящее мужество» (Джон Хэтэуэй, 1969).

голосом⁸. Это не что иное, как наглядные иллюстрации роста, самосовершенствования, наградой которому — не очередной преступник в обмен на деньги, а свобода и/как контроль над собой.

Но бывают и противоположные превращения. Потомки легендарных переселенцев, плантаторы с замашками аристократов, скачущие с факелами, как английские сквайры на ночной охоте, склочничают из-за дырок в балахонах и в ужасе разбегаются от взрыва динамитной шашки. Их предводитель мистер Беннетт — вежливый хозяин днем и трусливый налетчик ночью, прагматичный бизнесмен и «дикий помещик» в одном лице. Переход из одной ипостаси в другую происходит на глазах у зрителей, будто в теле персонажа повернули выключатель. Его молодой коллега Кельвин Кэнди, в чьем поместье томится прекрасная Брунгильда, с самого начала выступает в амплу психопата и негодяя с истеричной мимикой и плохими зубами, но даже внутри этой однозначной роли кроется гротескная амплитуда реакций. Между елейной обходительностью и ярым распиливанием черепа ножовкой нет звеньев-посредников, это контрастное, черно-белое поведение. Надо заметить, что сочетание противоположных черт характера присуще некоторым героям классического вестерна, которых авторы хотят индивидуализировать, вывести из зависимости от формульного сюжета⁹. Однако здесь заданные типажки разрывают цепи условностей в развитии, их внутренний мир видоизменяется, вступая в противоречие с завершенным миром вестерна.

Темнокожий ковбой Джанго, конечно, умозрительная конструкция, что вытекает уже из пространственно-временной атрибуции действия: «где-то в Техасе за три года до Гражданской войны». Невозможность Джанго в самом сердце консервативного Юга до отмены рабства и делает его неуязвимым, идеальным, проекцией несуществующего мифа. Его могли бы создать темнокожие рабы, если бы не всеобъемлющий страх и потребность в рабстве, воплощенная в фигуре старика Стивена — камердинера, воспитателя, личного слуги «массы Кельвина». Вместо афроамериканцев этот миф создает Тарантино, нагружая его заведомо неполиткорректными идеями. В частности, люди неравны — ни черные,

8. Благодаря специфически немецкой эрудиции Шульца становится известно эпическое происхождение имени Брунгильда. В результате Джанго с неизбежностью становится Зигфридом.

9. Кавелли Дж. Изучение литературных формул // Новое Литературное Обозрение. 1996. № 22. С. 34–42.

ни белые, ни какие-либо другие. Но это совсем не означает, что прав паранойяльный мистер Кэнди с его зловещей антропологией, наглядно демонстрирующей «обширную зону подчинения» в черепе негроида. Наоборот, равенство Шульца и Джанго раскрывает потенциал последнего, тогда как заведомое неравенство Стивена и его хозяина углубляет дисбаланс, объявленный порядком, и лишней раз подтверждает, что лишь освобождение раба ведет к освобождению господина. Ярче всего эта гегелевская диалектика реализуется отнюдь не между белыми и темнокожими персонажами, а между Джанго и Стивеном¹⁰. Если один из них понимает, что может превзойти господина, но не пользуется этим, так как уже не страдает рабскими комплексами, другой упивается подчинением и становится последним хранителем рабства в обреченном поместье Кэндиленд.

Усложнение центральных персонажей и нарушение схематизма классической формулы — проверенный прием авторов, нагружающих жанр собственной концепцией. Так, «Охотник на оленей» (Майкл Чимино, 1981) и «Взвод» (Оливер Стоун, 1986) имеют признаки военных боевиков, но зритель справедливо числит их драмами человеческих характеров. Вполне закономерна вторичная автоматизация этого авторского приема, которая и превратилась в объект рефлексии у раннего Тарантино. Но тотальный коллаж, достигший апогея в «Убить Билла», должен был или превратиться в виток самопародии, или спровоцировать выход на новый уровень. В «Доказательстве смерти» все еще сталкиваются штампы, но уже просматривается концептуальная надстройка — феминистская вендетта обветшалой маскулинной культуре. В «Безславных ублюдках» идея эксперимента еще острее. Что будет, если евреи перестанут нуждаться в холокосте как в инвестиции, позволяющей локализовать дискурс жертвы Большой войны и вывести за скобки память обо всех остальных? Для этого нужно собрать отряд отморожков, усеивающих трупами путь к ритуальному убийству самого Адольфа Гитлера, то есть пересмотреть историю

10. Надо отметить, выбор актеров на эти роли не только откровенно цитатен (Самуэль Лерой Джексон, играющий Стивена, отсылает, несомненно, к своей яркой роли в «Криминальном чтиве»). Рэпер Джейми Фокс получил известность как исполнитель роли Рэя Чарльза в байопике «Рэй» и остается первым афроамериканцем, дважды выдвигавшимся на «Оскар». А Джексон в молодости принимал активное участие в Движении за гражданские права чернокожих в США и не понаслышке знает о последствиях рабства, так как учился в сегрегационных школах. Таким образом, выбор актеров обусловлен их биографиями.

и нарушить приличия. Но, в отличие от Ларса фон Триера, способного принести в жертву провокационному заявлению свою репутацию¹¹, более осторожный Тарантино ничего не говорит прямо, но дает понять, что его интересуют не только демонстративно циничный юмор и цитаты из домашней видеотеки. У него есть свои политические интуиции, и он делится ими доступными ему способами.

В первую очередь это перезагрузка понятий свободы и равенства, их буквальная реализация. Взламывая культурные коды вестерна, «Джанго освобожденный» ставит вопрос о новой реальности, где больше нет асимметричной политкорректности, негативно обнаруживающей имперское превосходство европеоидов над остальным человечеством. Политкорректность конца XX века соответствовала нехитрой морали ревизионистского вестерна, механически перевернувшего прежнюю иерархию. Но жанр, подобно обществу, продолжает меняться. До недавнего времени понятие многополярного мира было сугубо теоретическим, в лучшем случае проективным. Теперь же классические оппозиции почти полностью вытеснены сложными отношениями. Запад утратил гегемонию, да и само это понятие во многом утратило смысл. Прагматические «проектные» коалиции вытеснили традиционные альянсы. Как следствие, афроамериканцы, вновь получившие «своего» президента (второй срок правления Барака Обамы), выигравшие у белых позиционную войну за тенденции в поп-музыке, занимающие высокие посты в государственном секторе и бизнесе, скоро начнут терять фору, которую до сих пор обеспечивает им чувство вины, изменившее в XX веке западную цивилизацию. Подлинное равенство — небывалое состояние мира, к нему еще предстоит привыкнуть, пройдя через недоверие и выдержав давление стереотипов. Это, если угодно, новое открытие когда-то завоеванного Запада, где естественные права по Джону Локку (жизнь, свобода, здоровье и собственность) встретятся с укорененной и не требующей этического усилия идеей полноценности всех представителей человечества. И политкорректность как параллель ревизионистской модели отойдет в прошлое, уступив

11. Имеется в виду скандал, учиненный датским классиком на недавнем Каннском фестивале. На пресс-конференции 18 мая 2011 года Ларс фон Триер не сумел остановиться в своем безудержном эпатаже и, отвечая на вопрос о своих немецких корнях, публично признался, что «понимает Гитлера» и является нацистом, поскольку любит великую архитектуру Альберта Шпеера.

место критическому отношению к человеку — вне зависимости от цвета кожи.

Эту модель и отрабатывает «Джанго освобожденный». Главный герой истории воплощает ревизию политкорректности. Формально он является цитатой из одноименного спагетти-вестерна Серджо Корбуччи, а заодно и всех его продолжений, аллюзий и подражаний. Тарантино укореняет своего героя в традиции, принципиально внешней по отношению к оригинальному вестерну и реформирующей его через пародийное снижение. Первый итальянский «Джанго — чистейший пример развенчания традиций голливудского вестерна. Джанго ни разу не замечен скачущим на лошади, что весьма ново для героя вестерна...»¹² У Тарантино темнокожий наследник аппенинского ковбоя прекрасно управляется с лошастью, в том числе запросто валит ее на бок вместе с одним из своих обидчиков. У новоявленного Джанго все в порядке с руками, тогда как его итальянский предшественник закрывает перчатками пальцы, изуродованные копытами лошадей и безошибочно отсылающие к образу бельгийского цыгана, джазового гитариста Джанго Рейнхардта, чья левая рука была искалечена пожаром и напоминала лягушачью лапу. Вдобавок Джанго 1858 (точнее, 2012) года не возит с собой на веревке гроб с пулеметом, предпочитая динамит — еще одно эффективное средство решения проблем в спагетти-вестерне. Пулемет охотно воспроизводился почти во всех фильмах с аллюзиями на Джанго, в частности в японском фарс-гиньоле с бессмысленным эмблематическим названием «Сукияки Вестерн Джанго» (Такаши Миике, 2007), где Тарантино отмечился как продюсер и исполнитель периферийной, но структурно важной роли. Там вовсе нет никакого Джанго, зато есть пулемет системы Гатлинга с вертящимися стволами, а «сукияки» значит приблизительно то же, что «спагетти»¹³. Этот характерный для Тарантино густой букет саркастических отсылок, цитат, их значимого отсутствия и т. д. служит данью репутации и прояв-

12. Hughes H. Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoer's Guide to Spaghetti Westerns. L.; N.Y.: I. B. Tauris, 2004. P. 62.

13. Не зря российский критик назвал Миике «певцом анонимных мини-маркетов, заплеванных лапшичных и подозрительных автосервисов на выселках» (Куликов И. Как ворона вороне... // Другое Кино. Лето 2008. № 25. С. 50). Став певцом допотопных пулеметов, Миике спровоцировал их триумфальное появление в немыслимой южнокорейской стилизации спагетти-вестерна «Хороший, плохой, долбанутый» (Ким Чжи-Ун, 2008) и анимационном фильме «Ранго» (Гор Вербински, 2010), рассказывающем историю взлета, падения и триумфа шерифа-ящерицы в городе Сушь.

лением ретроактивной установки современного кино, черпающего энергию в прошлом. Но имя Джанго тем не менее устремлено в будущее, так как в переводе с цыганского языка (*Romani Chib*) означает «я проснулся».

Смысл прозрачен. Имя программирует судьбу героя — и обретение свободы, и развитие невиданных навыков, и обучение грамоте, то есть процесс цивилизации, который проживает Джанго, чтобы в поместье Кэнди встретить у стойки салона пожилого итальянца в исполнении Франко Неро — «того самого», первого Джанго. Тот попросит странного «ниггера» в ковбойской одежде произнести свое имя по буквам, проверяя его умение читать. А получив ответ, скажет: «Я знаю». Эта синефильская отсылка неслучайно вложена в уста актера-европейца, пусть по сюжету он тот же реакционный южанин. Но главный европеец, несомненно, Кинг Шульц, который не только выполняет в отношении Джанго свой просветительский долг и периодически впадает в замешательство от его темпов (освоения) цивилизации, но и нарекает его вторым (мифологическим, истинным) именем Зигфрид. Тайное имя делает Джанго духовидцем: несколько раз на пути в логово Кэнди ему является прекрасная Брунгильда. Но это не сон оцепеневшего от мучений раба — скорее, визионерство в духе романтиков, которые благодаря Шульцу оказываются где-то поблизости. Легенда из Нибелунгов, с которой Джанго делает первые шаги на ниве просвещения, помогает и самому Шульцу понять, в какую неординарную ситуацию он попал. Иными словами, не только осознать ответственность за того, кто нуждается в его помощи, но и почувствовать собственную потребность в объекте заботы, внезапную патерналистскую тоску. «Работоторговля приносит мне выгоду, — рассуждает Шульц, — но, говоря это, я испытываю чувство вины». Короткая и точная формулировка политкорректности.

Процесс цивилизации вынужденно связан с актерством. «Тебе придется не выходить из персонажа», — поясняет Шульц, озабоченный созданием мотивированного образа Джанго. Нельзя заявиться на ферму Большого Беннетта, а потом и Кельвина Кэнди (чья «сладкая» фамилия — элемент зловещего образа) без убедительной легенды, которая бы объясняла появление темнокожего всадника, держащего себя на равных с приличным белым господином. Сначала Джанго играет роль ряженого «валета» в синем костюме с шейным бантом, схожего с амплуа умного слуги Бригеллы в комедии дель арте. Вскоре он приблизится к своей эпохе. Это уже не запутавшийся во времени ученик, а равный участ-

ник событий, порой переигрывающий и чересчур активный. Так, по мнению Шульца, Джанго напрасно задирает Кэнди и его людей по пути в поместье. Однако Джанго, прилежно вжившийся в парадоксальную роль «черного работаровца», ведет себя как раз вполне последовательно — демонстрирует спесь, унижает рабов и конфликтует с авантюристами из окружения Кэнди. «Я его интригую», — невозмутимо реагирует Джанго на попытки Шульца охладить его пыл. Он уже не пародия на крутого ковбоя и даже не пародия на предрассудки белого человека¹⁴. В странном ответе Шульцу заявляет о себе интеллектуальная автономия Джанго и соответствие выбранной роли, в которую придется играть, чего бы это ни стоило.

Партнеры прибывают в поместье Кэнди под предлогом покупки бойца для участия в нелегальных поединках. Там случается не только встреча героя с возлюбленной, но и судьбоносное столкновение Нового и Старого — Джанго и черного слуги Стивена. Период актерства (подражания) подходит к концу, хотя игра в работаровцев еще продолжается некоторое время и заканчивается полным провалом тонко продуманного плана Шульца. Если что-то и приходит на помощь Джанго после смерти его избавителя, так это случай и умение его использовать. Таким образом, становление личности прошло успешно, Шульц сделал свое дело. Перед смертью он меняется местами с Джанго. Этот символический обмен происходит следующим образом. Джанго проходит боевое крещение в поместье Большого Беннетта, где скрываются от правосудия его обидчики — братья Бриттл. Джанго убивает старшего Джона выстрелом в упор, прошивая пулей страницу Ветхого Завета, которую истязатель рабов издевательски прикрепил к рубашке со стороны сердца. Из того же револьвера и с того же расстояния Шульц убивает Кэнди, будучи не в силах пожать ему руку, как того требуют приличия Юга. Только вместо Библии пуля проходит сквозь бутоньерку, украшающую вечерний сюртук. Шульц

14. Тарантино, разумеется, смотрел «Сверкающие седла» (Мел Брукс, 1974) — предельно радикальную пародию на американские нравы, где в заштатный городок приезжает темнокожий шериф, а в окрестностях водятся индейцы, чей вождь сносно говорит на идиш. Из серьезных предтеч «темнокожего» вестерна можно выделить *Posse* Марио ван Плибза (1993). Тем не менее его считают достаточно робким и примиренческим в изображении конфликта между сегрегационными соединениями американской армии и призванными своими подчиненными офицерами (см.: *Hoffman D. Whose Home on the Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latin Americans in the Revisionist Western* // MELUS. Summer 1997. Vol. 22. № 2: Popular Literature and Film. P. 49–52).

осознанно предпочитает смерть бесчестью — его немедленно убивают охранники Кэнди. Это выбор, далекий от американского прагматизма, на чем Тарантино заостряет особое внимание. После этого новый Джанго-Зигфрид уже самостоятельно выпутывается из передрыга, используя все, чему он успел научиться у Шульца, в частности расстрел динамитных шашек.

Казалось бы, здесь вестерну снова возвращается забытое свойство авантюрного жанра — роковое совпадение и чудесное явление (*deus ex machina*). Но именно в финале Тарантино приходит на помощь испытанная ирония, которая проявляется и в камео режиссера, чей персонаж проживает недолгую и нелепую экранную жизнь, и в стрельбе со второго этажа, инвертирующей финальную сцену «Лица со шрамом» (Брайан де Пальма, 1983), и в счастливо-инфернальном смехе Брунгильды на фоне горящих развалин ненавистной усадьбы. Выучившийся всему, что возможно, Джанго вышел победителем и, надо полагать, отправляется на новые подвиги. Будет ли им двигать ярость, месть, низкие порывы? На протяжении действия камера несколько раз фокусируется на метаниях Джанго, готового, поддавшись импульсу, выхватить оружие, но вынужденного сдерживать себя из благих побуждений. Напрашивается предположение, что процесс цивилизации прошел успешно и Джанго управляет собой, анализируя обстоятельства. Но не есть ли это рациональное поведение — лишь ретардация, предваряющая финальный взрыв прошлого, безоглядное прощание с прежней жизнью, в которой остается догорать труп так и не похороненного Шульца? Джанго ограничился тем, что сказал ему *auf wiedersehen*. В этой деловой краткости — судьба западной цивилизации, которую, по индифферентной логике истории, в лучшем случае поблагодарят и отодвинут в сторону. Амбивалентность нового Джанго — героя в черной шляпе и неразличимыми за темными стеклами глазами¹⁵ — оставляет открытым вопрос о дальнейшей судьбе освобожденного человечества.

15. В иконографии классического вестерна «герой в белой шляпе» коррелирует с цветом кожи и, соответственно, с помыслами, это система прямых соответствий (подробнее см.: *Den Jul D. Civilization and Its Discontents. The Self-Sufficient Western Hero // The Philosophy of the Western* / J. McMahon, S. Czaki (eds). Louisville: The University of Kentucky Press, 2010. P. 33–54). В ревизионистском вестерне оппозиция цветов приходит в движение и нередко пародируется. Наконец, в постревизионистском вестерне, историю которого в настоящее время замыкает «Джанго», цветам вновь придаются важные маркирующие функции (ср. также белый котелок Шульца).

REFERENCES

- Babiak P. Rewriting Revisionism: Clint Eastwood's *The Unforgiven*. *CineAction*, 1998, no. 46, pp. 57–63.
- Cawelti J. Izuchenie literaturnykh formul [The Study of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 1996, no. 22, pp. 34–42.
- Den Jul D. Civilization and Its Discontents. The Self-Sufficient Western Hero. *The Philosophy of the Western* (eds J. McMahon, S. Czaki), Louisville, The University of Kentucky Press, 2010.
- Durkheim É. Tsennostnye i “real’nye” suzhdeniia [Jugements de valeur et jugements de réalité]. *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological Studies], 1991, no. 2, pp. 106–114.
- Fokkema D. W. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. *Approaching Postmodernism* (eds D. W. Fokkema, H. Bertens), Amsterdam, John Benjamin, 1986.
- Hoffman D. Whose Home on The Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latin Americans in the Revisionist Western. *MELUS*, Summer 1997, vol. 22, no. 2, pp. 49–52.
- Hughes H. *Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoer's Guide to Spaghetti Westerns*, London, New York, I. B. Tauris, 2004.
- Kulikov I. Kak vorona vorone... [As a crow, to a crow..] *Drugoe Kino* [Another Cinema], Summer 2008, no. 25.
- Langfold B. Revisiting the “Revisionist” Western. *Film and History. An Interdisciplinary Journal of Film and Television*, 2003, vol. 33, no. 2, pp. 26–35.
- Lenihan J. H. *Showdown. Confronting Modern America in the Western Films*, Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- Maslova L. Ubliutki i Antikhrist... [Basterds and Antichrist...] *Kommersant*”, April 24, 2009, no. 74 (4129).
- Plakhov A. Ubliutki sniskali slavu [Basterds attain fame]. *Kommersant*”, May 21, 2009, no. 89 (4144).