



Трансформация мифа о Джесси Джеймсе в современном кино США

Д.В. Захаров

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

Поставленная в статье проблематика основывается на устоявшейся гипотезе о том, что история кино США носит циклический характер. Киноэкран отражает эту закономерность, заключающуюся в смене двух фаз — «социальное беспокойство» и «социальная успокоенность». В качестве предмета анализа избран знаковый вестерн первого десятилетия 2000-х — «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», где в сконцентрированном виде проявляются признаки периода «социального беспокойства». Обосновываются корни, масштаб и устойчивость мифа о Джесси Джеймсе, цикличность трансформации его образа на протяжении истории американского кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

теория циклов, «социальное беспокойство», «социальная успокоенность», outlaw, киноджессиана, мифологизация, социальный бандит, повествовательный вид сюжета

¹ В нравственно неустойчивой реальности Дикого Запада грабители и наемные убийцы запросто становились шерифами, и наоборот. — Прим. авт.

Мифологизация, легендаризация и романтизация исторических личностей явление обычное для каждого народа и нации. Люди нуждаются в героях. Возведение в архетип outlaw — чело- века, преступающего закон, характерно прежде всего для американской культуры. Причина в том, что история США могла предложить в этом качестве в основном персонажей фронта — разно- го рода стрелков (gunslingers). Среди них были и представители закона, как например, легендарный шериф Уайетт Эрп, но чаще в этом плане выступали личности неоднозначные, вроде стрел- ка, шулера, солдата и шерифа Дикого Билла Хиккока¹. Народное сознание отдавало предпочтение outlaws. Так возник пантеон легенд Дикого Запада — братья Джеймсы и Янгеры, бесстраш- ный «красавчик» Билли Кид, по-своему благородный шулер Док Холлидей, романтические грабители Бутч Кэссиди, Санденс Кид...

Краткая история киноджессианы

Мифы о лицах вне закона закреплялись в народных балладах, тиражировались прессой, театром, а начиная с XX века — кино.

А к фигуре Джесси Джеймса кинематографисты обращаются регулярно, как минимум раз в десятилетие. В историю он вошел как миф номер один, считаясь американским Робин Гудом, отбирающим добро у богатых и раздающим его бедным.

Однако по мере изменения отношения к историческому прошлому претерпевал трансформации и образ Джеймса. «В кино каждое поколение предлагало свою интерпретацию, создавая такого Джесси Джеймса, который отвечал требованиям времени», — пишет критик журнала “Sight & Sound” Э. Баском. — В период Великой депрессии в фильме “Джесси Джеймс” (1939, режиссер Г. Кинг) актер Тайрон Пауэр изобразил его защитником бедняков от тирании банков и владельцев железнодорожных компаний. В 1950-е Джесси в исполнении Роберта Вагнера в “Подлинной истории Джесси Джеймса” (режиссер Н. Рэй, 1957) предстал юным хулиганом и повесой. В то время как “Великий налет на Нортфилд” (режиссер Ф. Кауфман, 1972) развенчал миф, показав, что под гламуром скрываются невроз и жестокость. Авторы “Давно в седле” (режиссер У. Хилл, 1980) в рассказе о банде Джеймсов констатировали факт вымирания народной культуры американского Юга. В “Американских преступниках” (режиссер Л. Мэйфилд, 2001) Колин Фаррел сыграл Джесси не столько как убийцу, сколько как солиста молодежной музыкальной группы»². В разные эпохи избираются и разные периоды жизни «героя», например, партизанство в отряде У. Квантрилла, фиаско в Нортфилде, время заката банды... Акценты отдельных «ударных» отрезков линии жизни в целом корректируются временем создания фильма.

Метаморфозы в трактовке образа соотносятся с теорией циклов. Так, фильмы Г. Кинга и Ф. Ланга («Возвращение Фрэнка Джеймса», 1940) проникнуты коллективистским энтузиазмом, характерным для рузвельтовского времени, когда братья Джеймсы предстают некими народными защитниками, выдвинутыми историей на сломе традиционного уклада общества. Историк Э. Хобсбаум даст Джесси и Фрэнку иное определение — «социальные бандиты».

После войны, на этапе фазы «социальной успокоенности», киноджессиана обращается либо к индивидуализированному психологизму, как в ленте С. Фуллера «Я застрелил Джесси Джеймса», либо к приключенческому жанру, вроде картин «Канзасские рейдеры» (режиссер Р. Энрайт, 1950), «Джесси Джеймс против Далтонов» (режиссер У. Касл, 1954), или к облегченным мелодрамам — «Женщина, которую они почти линчевали» (режиссер Э. Дюон, 1954). В период турбулентных 1960–1970-х миф

² Buscombe E. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Sight & Sound. December, 2007. P. 51.



«Банда» актеров
на съемках фильма
Э. Доминика
«Как трусливый
Роберт Форд убил
Джеесси Джеймса»

ем («Джесси Джеймс», 1939), то противоречивым персонажем («Подлинная история Джесси Джеймса», 1957), то — бандитом без признаков совести («Псевдоним — Джесси Джеймс», режиссер Н. Маклеод, 1959). В фильме Ф. Кауфмана миф принципиально развенчивается, герой предстает невротиком, что вполне корреспондируется с «социальным беспокойством». На следующей фазе, характеризующейся как этап относительной «социальной успокоенности», в 1980-х — первой половине 1990-х годов, Уолтер Хилл рисует его романтиком. Такой образ сохраняется у Р. Бóриса («Фрэнк и Джесси Джеймсы», 1994).

Будущий убийца и его «жертва»

На современном этапе (фаза «социального беспокойства»), в 2007 году, появляется своего рода программный фильм «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса», отмеченный постмодернистской рефлексией и полифоничным взглядом на известный миф. Проект создавался одной из ведущих киностудий, Warner Bros., при поддержке генерального директора Paramount Б. Грея, успешного продюсера вестернов Д. Вальдеса, ряда постановщиков «знаковых фильмов» (в первую очередь Ридли Скотта). В основу был положен роман Рона Хансена, а в режиссерское кресло приглашен австралиец новозеландского происхождения Эндрю Доминик, постановщик картины об известном преступнике в истории Зеленого континента («Чоппер», 2000). Роль Джесси Джеймса была отдана звездному Брэду Питту. В создании музыки принял участие культовый рок-музыкант Ник Кейв³, выступивший также в роли исполнителя знаменитой баллады.

³ Кейв известен как автор саундтреков, написанных к ряду фильмов. В последние годы он сотрудничает с режиссером Джоном Хиллкоутом в качестве сценариста. В 2016 году Доминик снял о Кейве документальный фильм «Еще раз с чувством». — *Прим. авт.*

Сценарий, написанный Домиником, охватывает небольшой отрезок времени — последние месяцы жизни Джесси. В прологе-экспозиции закадровый голос сообщает, что ему было 34 года, жил он в городе Канзас, Миссури, «выдавая себя за богатого человека со связями», под именем Томаса Хауарда. «Жена была счастлива с детьми, они знали его ласку, но не знали, как его зовут, и почему им так часто приходилось переезжать с места на место». Комментарий сопровождается калейдоскопичным визуальным рядом — Джесси в кресле с сигарой, в кругу семьи, его дом и земельный участок, а вот Джесси среди городской толпы... Звучит музыкальная тема, задающая медитативное, поэтическое настроение, рождающая ощущение то ли временной дистанции, то ли пребывания вне времени. «Еще он страдал недугом — зернистое веко. Поэтому моргал чаще, чем обычные люди, как будто не мог выносить красоты этого мира. В комнате становилось жарко, когда он входил в нее, дождь шел сильнее, часы замедляли ход, звуки нарастали: его враги не удивились бы, если бы он вдруг выпустил из бутылки филинов или зажег пламя щелчком пальцев». — *Прим. авт.*



Приближение поезда.
Кадр из фильма
Э. Доминика «Как
трусливый Роберт
Форд убил Джесси
Джеймса»

облака. Метафорический зачин сопровождается ключевой фразой: «Он считал себя южным партизаном и роялистом в гражданской войне, которой не было конца. Он не сожалел ни об ограблениях, ни о том, что убил семнадцать человек».

Первая сцена, происходящая накануне ограбления поезда около Блу Кат, последнего в «послужном списке» Джесси, экспонирует всех действующих лиц первого и второго плана. Молодые члены банды ведут наигранно-непринужденный, скабрезный разговор о женщинах, подшучивают друг над другом. Опытный Фрэнк Джеймс (С. Шепард) держится поодаль, изучая намеченное место преступления. Впервые идущий на дело Боб Форд (Кейси Эффлек) курсирует между ним и кумиром Джесси, навязывая свое сотрудничество на годы вперед. Фрэнк не видит

в этом ничего особенного — парень очарован криминальной романтикой, а потому срезает его короткой, как удар, репликой: «Ты начитался книжек». Джесси же реагирует на новобранца иначе — загадочно улыбаясь и отшучиваясь. Бред Питт сразу задает многоликий образ — улыбчивый и открытый, но при этом таинственный и себе на уме. Заискивающий Боб не вызывает



Джесси Джеймс и Боб Форд. Кадр из фильма Э. Доминика «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»

симпатии, но заявляет себя заметным участником повествования, и зритель невольно отождествляет себя с ним, в том числе благодаря сдержанно-нервической игре Эффлека, создающего образ искреннего и открытого парня. В киноджессиане Боб Форд уже ока-

зывался в центре повествования, в картине «Я застрелил Джесси Джеймса». Действие фильма охватывает тот же период и заканчивается тем же событием — смертью Форда. Но там Джесси на периферии повествования, тогда как фильм Э. Доминика отмечен почти постоянным двуединством, это последний период жизни как будущего убийцы, так и его жертвы. В сдержанной, неаффектированной форме проступают мотивы поведения двух главных, по сути равнозначных в контексте повествования действующих лиц.

Корни мифа «партизан» и «социальный бандит»

В сумерках, непосредственно перед налетом, один из членов банды исполняет балладу: «Мне плевать на нацию янки. Я не прошу прощения за то, что делал, и рад, что воевал против них. Я их ненавижу, как ненавижу Декларацию независимости, Союз и полосатый флаг, с которого капает наша кровь...». Участие в гражданской войне, в событиях, приведших к «рождению нации», отличает братьев Джеймс от Билли Кида, а их банду от банды Далтонов, «Дикой банды», других легендарных преступных группировок. Без герильи, политической вовлеченности в историю, не объяснить корни и масштаб феномена Джесси Джеймса, особенную стойкость мифа о нем.

Отряд капитана Квантрилла, в котором воевали братья Джеймсы и Янгеры, упоминается в справочной литературе как «партизанский». Его деятельность отмечена диверсиями, террором, мародерством. Однако эта тактика, предполагающая, по словам правоведа К. Шмитта, исследователя феномена «партизан», «...отказ от открытого ношения оружия, борьбу исподтишка, использование формы противника и гражданской одежды как маскировки»⁵, как раз отличает любых герильерос от регулярных войск⁶. Квантрилл и его подчиненные несомненно легитимны в глазах оккупированного народа, коим считали себя южане во время Гражданской войны 1861–1865-х годов. Для многих американцев Джесси Джеймс и по сей день национальный аналог таких легендарных героев, как Вильгельм Телль, Хуан Мартин Диес, Че Гевара, Фидель Кастро... Считали ли себя Джеймсы участниками так называемой «малой войны»?⁷ Едва ли. Во всяком случае, когда исполняется баллада о «ненависти к Союзу и полосатому флагу», Джесси совершенно безразличен к ее содержанию — он, припадая ухом к рельсу, ждет приближения поезда, везущего деньги. Возможно, он убеждает себя, что ведет борьбу с новым государством, но в душе давно забыл об этом.

Кадры сцены ограбления говорят о мастерстве авторов фильма. Приближение поезда в ночи буквально зачаровывает зрителя. Лампы замедлившего ход на повороте локомотива освещают темный лес, бросая лучи между деревьев. Во встрече природы и цивилизации есть некая тайна. Оператор Р. Дикинс будто становится медиумом между миром идей и зрителем, ему удается передать хайдеггеровский «просвет бытия». Сцена задает стиль и ритм всему повествованию. Доминик и Дикинс работают с тонированной под сепию палитрой и часто прибегают к импрессионистским «размытым» кадрам, создавая эстетическое, магнетически созерцательное настроение. При этом в дискурс постоянно врывается реализм, наводящий на размышления. Мистическая встреча биосферы и ноосферы оборачивается конфликтом между пришедшей с Севера наступающей цивилизацией и яростным ответом Юга — возникают всадники в масках, вызывая ассоциацию с Ку-Клукс-Кланом. Впечатляет кадр с баррикадой на путях и одиноким силуэтом Джесси. Поэтическое ощущение «вне времени» обрывается прозаическим, жестким ограблением «здесь и сейчас».

Выросший в Миссури, «штате Джеймса», исполнитель главной роли Бред Питт признавался, что до прочтения сценария знал про своего героя «только то, что он был кем-то вроде

⁵ Шмитт К. Теория партизана / пер. с нем. Ю.Ю. Коринца. М.: Праксис, 2007. С. 60.

⁶ Заметим, что действия народных мстителей не всегда героизируются. Можно вспомнить чешскую «Повозку в Вену» (1966, реж. К. Кахиян) или украинский фильм «Счастье мое» (2010, реж. С. Лозница).

⁷ Истории известны такие случаи: в Литве «лесные братья» вели борьбу против советского режима восемь лет (1945–1953). Эти события отражены в известном игровом литовском фильме «Никто не хотел умирать» (реж. В. Жалаквичус, 1965). — *Прим. авт.*

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

Робин Гуда»⁸. У Хансена и Доминика робингудства нет. Ограбление показано профессионально — немного пальбы в воздух, угрозы, тщательный обыск, а при случае удар по голове... Более того, Джесси без всякой необходимости готов даже убить нарочного. Эду Миллеру едва удастся отговорить его. Все выглядит вполне правдоподобно. В реальности же, согласно отчетам об ограблении у Блу Кат, младший Джеймс был в хорошем настроении, произнес перед пассажирами высокопарную и вместе с тем бранную речь в адрес железнодорожных компаний. Но авторам нужно показать Джесси жестоким. Возможно, по каким-то непонятным пока причинам, Джесси сам хочет выглядеть жестоким.

Не вестерн, а экзистенциальная драма

В безмолвном диалоге Джесси и Фрэнка старший брат слово упрекает младшего, а впоследствии даже отстраняется. Контекст киноджессианы дает этому подсказку. Фрэнк выступает в мифе как тот, кто рассудительнее, мудрее. Одна из его функций — напоминание Джесси о светлом в его черствеющей душе. В «Подлинной истории Джесси Джеймса» (1957) Фрэнк олицетворял совесть Джесси, в «Последних днях Фрэнка и Джесси Джеймсов» (1986) выступал по отношению к брату отвращающим фактором⁹. Однако мотив «порчи души» набирает силу, и Фрэнк уйдет из «дела», никогда больше не увидит увязнувшего в нем Джесси. Но нарастающая отстраненность Фрэнка говорит не столько о размолвке, сколько об усталости братьев. Век активного грабителя недолог, они, хоть и молодцы, но уже в «пенсионном возрасте». Это подтверждается доминирующей интонацией фильма, чуть затухающей музыкой, дагерротипным, бедным на цвета изображением, создающим временную дистанцию между зрителем и героями, тягучим, медитативным ритмом повествования в целом. Все проникнуто ощущением скорого конца, мотивом усталости и «внутреннего распада». Ощущение декаданса придают и кадры с использованием эффекта размытой рамки.

Молодые братья Форды не замечают состояния Джеймсов. Боб и ведомый им Чарли увлечены идеей стать их партнерами. Они как будто претендуют занять место Янгеров, создать новую банду Джеймсов-Фордов. Боб думает, что копирование Джесси приведет к результату. Он буквально следует за кумиром по пятам, все более его настораживая. Подражая «живой легенде», он так же закуривает сигару, повторяет жесты... Боб насчитал комплект сходств с Джесси — их отцы были пасторами, они младшие

⁹ По сюжету Джесси тяжело переживает факт своего усыновления, считая себя неродным сыном. Испытывая усиленные этим обстоятельством психологические проблемы, он ведет себя нервно, несдержанно. Несомненно, включение в миф о Джесси фрейдистских мотивов лишний раз подчеркивает условность мифа и вариативность искусства.



Пустоши. Кадр из фильма Э. Доминика «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»

¹⁰ Mottram J. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Film Review. November, 2007. P. 53.

¹¹ Алан Пинкертон (1819–1884) — американский сыщик и разведчик. Наиболее известен как основатель «Национального детективного агентства Пинкертона». Во время Гражданской войны в США работал на разведку Союза.

братья в семьях, их глаза голубые, рост на пять футов, в именах одинаковое количество букв, слогов и т. д. Под кроватью Боб Форд хранит маску кумира и опубликованные романы о Джеймсах («История братьев Джеймс», «Грабители поездов»), которые читает ночью. Он восхищен, как журналист Эдвардс описывает братьев, особенно Джесси: «У Джесси лицо чистое, как у невинной школьницы, голубые глаза, ясные, как небо, всегда уставшие. Он высокий, мускулистый. Это говорит о том, что он не ищет легких путей. Джесси бессердечный, грубый, хитрый...». Как говорит в одном из интервью Доминик, Бобу, над которым с детства подтрунивали, «представляется, что, если бы он был Джесси Джеймсом, никто не мог бы обидеть его чувства, ибо он был бы защищен словно броней»¹⁰. С одной стороны, драма Форда и осознание собственной неполноценности предстают частным случаем, с другой — в Бобе видится некая типизация образа. Нации нужны герои, подросткам и юношам — кумиры, идолы.

Сюжет фильма следует отнести к повествовательно-драматическим, при этом первая составляющая явно преобладает, тогда как драматизм носит скрытый характер, который нагнетается не внешним действием, а словно изнутри. Темп развития действия замедлен, большое внимание уделяется подробностям, воссозданию атмосферы. Автор как бы следует за материалом, а зрительский интерес строится не на том, **что** произойдет, а на том, **как** это случится, где и когда Роберт Форд убьет Джесси Джеймса. Раскрытие личности Боба происходит в эволюции его отношения к Джесси. И хотя Хансен придерживается документальной основы, стремясь следовать проверенным фактам, он создает свою, субъективную версию. В частности, он делает Джесси суеверным. Тот доверяет не только интуиции, но и знакам судьбы, которые предвещают ему что-то страшное. Джесси начинает видеть в каждом прохожем агента Пинкертон¹¹,

переезжает в другой дом, затем покидает штат Канзас. Боб, которого Джесси вроде бы приближает к себе, делает доверенным лицом, замечает, что тот даже ванну принимает, держа пистолет на расстоянии вытянутой руки. При этом Джесси — прихожанин баптистской церкви, ходит с семьей на службы. Глубина его веры сомнительна, тогда как суеверие неоспоримо.

Трансформация библейских мотивов

Природный антураж словно аккомпанирует замыслу. Почти безжизненные открытые просторы и пустоши свидетельствуют о кризисном состоянии души Джесси. Камера фиксирует одинокие, будто изолированные от мира, фермы, бескрайние поля с островками пшеницы, исполненные зловещей меланхолией закаты с кроваво-красным отливом. Лето сменяется мрачным зимним пейзажем, говорящем о закате жизни.

Случайно встав в конфликт, Боб убивает Хайта, родственника Джеймсов, что предсказывает судьбу как Джесси, так и Форда. По-настоящему поворотным пунктом картины становится сцена, где сюжетные линии сходятся. Она представляет собой скрытый допрос Джесси Фордов за ужином. Как бы невзначай Джеймс вспоминает случай, когда его хотел сдать властям один из членов партизанского отряда, тоже твердивший о сходстве между ними. Киновед Н.А. Цыркун обращает внимание на то, что эта сцена отсылает к Тайной вечере — совпадают событие (трапеза) и характер отношений людей за столом (лидер и его последователи). Джесси и Боб сидят обособленно, как Христос и Иуда в работах многих художников, обращавшихся к вечному сюжету¹², а их диалог недвусмысленно отсылает к Писанию¹³.

¹² Цыркун Н.А. Травестия сакрального в постмодернистском вестерне // Вестник ВГИК, № 4 (30), 2016. С. 110–123.

¹³ Автор литературного первоисточника писатель Рон Хансен — профессор Университета иезуитов, рукоположен в сан священника католической церкви. Несомненно, он знаком с библейской мифологией. — Прим. авт.

Трус Роберт Форд убивает Джесси Джеймса. Кадр из фильма Э. Доминика «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»



Предчувствия не обманули Джеймса, Боб начинает сотрудничать с властями, однако сюжет не развивается в русле религиозной интерпретации. Начав было убирать подельников, Джеймс останавливается. Он «прогуливает» Чарли Форда,

но, рассказав ему про убийство Миллера и тем самым напугав почти до смерти, не идет дальше. Дьявол или Бог не могут измениться. Но Джесси ни тот, ни другой. Его охватывает безысходность, проявляющаяся в деталях, вроде сиротливо лежащего на лужайке ботиночка его дочери. Джесси теряет вкус к жизни. Он не может больше видеть кровь, невыносимо остро ощущает экзистенциальную проблему отсутствия смысла своего существования... Заунывная музыкальная тема отражает его меланхолическое состояние. Она звучит все настойчивее, давит на восприятие, словно предвещая скорую смерть...

Боб же сотрудничает с властью не только за «тридцать сребренников», ситуативный мотив его действий очевиден — он опасается за свою жизнь. Однако существует и скрытый, психологический мотив — он квитается с прошлым, когда его считали никем. Во время разговора за столом и перечисления сходств между ним и Джесси, последний иронично произносит: «Ain't he something?» («Разве он — не что-то?»). Возможно, это служит триггером в перемене отношений Боба к Джесси. В столкновении с кумиром в реальной жизни он неожиданно становится его врагом, начинает считать себя вступившим в схватку с достойным противником и представлять героем статьи «Как смелый Роберт Форд помог арестовать Джесси Джеймса».

Однако соперничество это мнимое. Джесси играет с братьями Фордами, как кошка с мышкой. Он понимает, что они причастны к убийству Хайта, видит их насквозь, но медлит с мстостью. Напротив, он дарит Бобу пистолет¹⁴ и вовсе не случайно отправляется в церковь. Дома он узнает об аресте и признании Лиддила. К началу кульминационной сцены смерти Джесси от руки Форда не остается сомнений, что он знает о предательстве¹⁵. Но вместо того, чтобы бороться за жизнь, снимает пояс с кольцом и патронами («соседи могут увидеть»), неспешно раскладывает всё на диване, бросает взгляд на портрет матери и, наконец, встает на стул, чтобы якобы протереть картину с изображением лошади¹⁶. В стекле он видит наставленные на него кольца Фордов, но остается спокойным. Он будто руководит своей смертью, словно заботясь об одном — собственной легенде. Тонко и лаконично срежиссированная сцена подтверждает авторскую концепцию: фильм следует деталям мифа как опорным точкам, связывая их в принципиально новый смысловой узел.

В своей рецензии на фильм признанный американский вестерновед Д. Китсес пишет, что «...интерпретация легендарного события, заявленного в названии, вращается вокруг двух

¹⁴ Этот факт использован в нескольких фильмах Джессианы, в частности, у С. Фуллера. По Фрейду это, возможно, своеобразное «приглашение к убийству». — *Прим. авт.*

¹⁵ Интерпретация Хансена выбивается здесь из устоявшейся парадигмы мифа, согласно которой Джесси застали врасплох. — *Прим. авт.*

¹⁶ В мифе не закреплено некое смысловое изображение. У Кинга это надпись «Господь, благослови наш дом», у С. Фуллера — портрет матери, у Н. Рая — надпись «Тяжелый труд приносит плоды». — *Прим. авт.*

¹⁷ Kitses J. *Twilight of the Idol // Sight & Sound*. December, 2007. P. 17.

феноменов, характерных для современной эпохи, — обожания кумиров и паранойи. Медиа занимаются убийством знаменитостей, ущербные люди с расшатанной психикой алчут признания, а влиятельные политические обозреватели пробуждают наши худшие инстинкты — зависть, жадность, нездоровое любопытство и подлое удовольствие от крушения сильных мира сего»¹⁷. Толкование фильма в контексте диктатуры медиа обосновано: в современную эпоху звезды медиа заставляют героев мифов потесниться. Боб чувствует себя неоцененным, находящимся в тени, хочет известности, считая, что заслуживает ее. Сначала он пытается «выйти в люди» *при помощи* Джесси, а потом *за счет* Джесси.

В эпилоге братья выступают на подмостках со своей инсценировкой убийства Джеймса. Успех отсутствует, брат кончает жизнь самоубийством, и Боб открывает бар, заводит девушку... Но в глазах окружающих он вовсе не герой, а лишь «убийца из-за угла». О нем слагают баллады, но не в ожидаемом им патетичном ключе, а про «грязного маленького убийцу».

* * *

Подытоживая, можно констатировать, что предложенный кинотекст допускает различные толкования, прежде всего героя (антигероя). Любая из версий наделяет фильм новым словом в киноджессиане, становясь заметным произведением своей эпохи, отмеченной фазой «социального беспокойства». Экранизация романа Хансена характеризует явление, когда при строгом следовании традиционной сюжетной канве, замешанной на ряде достоверных фактов, происходит радикальный пересмотр мифа, подхваченный и усиленный Домиником. За более чем сто лет миф о Джесси Джеймсе не раз ставился под сомнение, более того, развенчивался, но никогда экран не достигал такой степени рефлексии о мифе. Через перерастание Джесси собственного мифа происходит и разрушение образа героя. Его фактическое самоубийство — своеобразное свидетельство смерти мифа. Надолго ли?

Обращение к ключевой странице истории, моменту «рождения нации», особенно показательно в плане отражения социальных настроений. В 2010-е годы вестерны вновь фиксируют состояние «социального беспокойства». Так, К. Тарантино в «Омерзительной восьмерке» (2015) констатирует раскол американского общества на Юг и Север, непосредственно перед «войной памятников». Популярные сериалы этого периода — «Мир Дикого Запада» (2016) и «Забывшие Богом» (2017) — построе-

ны на сценах сверхнасилия, проникнуты антиутопическими, постапокалиптическими настроениями. Однако, если фактор исторической цикличности сохранится, то через некоторое время США вновь вступят в фазу «социальной успокоенности», и миф о Джеймсе обретет новое дыхание. Ведь мифы не умирают. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыркун Н. Травестия сакрального в постмодернистском вестерне // Вестник ВГИК, 2016, № 4 (30). — С. 110–123.
2. Шмитт К. Теория партизана / пер. с нем. Ю.Ю. Коринца. — М.: Практикус, 2007. — 301 с.
3. Buscombe E. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Sight & Sound. December, 2007. — P. 51.
4. Hansen R. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford: A Novel. — New York: Harper Perrenial, 1997. — 320 p.
5. Hobsbawm E. Primitive Rebels. Manchester: The University of Manchester Press, 1959. — 193 p.
6. Kitses J. Twilight of the Idol // Sight & Sound. December, 2007. — P. 17–20.
7. Mottram J. Just Like Jesse James // Film Review. November, 2007. — P. 50–53.
8. Rainey B. Western Gunslingers in Fact and on Film: Hollywood's Famous Lawmen and Outlaws. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company Inc., 1998. — 341 p.

REFERENCES

1. Tsyркun N. Travestiya sakralnogo v postmodernistskom vesterne [Travesty of Sacral in Postmodernist Westerns] // Vestnik VGİK, 2016, № 4 (30). — P. 110–123.
2. Shmitt K. Teoriya partizana [Theory of the Partisan] / Per. s nem. Yu.Yu.Korintsa. — M.: Praxis, 2007. — 301 p.
3. Buscombe E. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford // Sight & Sound. December, 2007. — P. 51.
4. Hansen R. The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford: A Novel. — New York: Harper Perrenial, 1997. — 320 p.
5. Hobsbawm E. Primitive Rebels. Manchester: The University of Manchester Press, 1959. — 193 p.
6. Kitses J. Twilight of the Idol // Sight & Sound. December, 2007. — P. 17–20.
7. Mottram J. Just Like Jesse James // Film Review. November, 2007. — P. 50–53.
8. Rainey B. Western Gunslingers in Fact and on Film: Hollywood's Famous Lawmen and Outlaws. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company Inc., 1998. — 341 p.

The Transformation of the Jesse James' Myth in Contemporary American Cinema

Dmitry V. Zakharov

Competitor of PhD in Arts, VGIK

UDC 791.43.03

ABSTRACT: American historiography puts forward a theory which looks upon the US history as consisting of a row of cycles. The pattern was detected by thinkers and historians like Ralph W. Emerson, Henry B. Adams, Arthur M. Schlesinger and others.

A cycle includes two contradicting phases lasting approximately 15–20 years each. Their character and content are defined differently — by social interest/personal interest, liberalism/conservatism, democracy/capitalism... The common ground between all the oppositions is the vision of the cyclic regularity nature. During the “social anxiety” periods the energy breaks out, the nation stirs to action (“Progressive Era” (1890s–1910s), “New Deal” (30s), turbulent years (60s). When the social organism gets tired it demands a break to recover. The “social rest” time begins (“Roaring Twenties”, presidency of Dwight D. Eisenhower (1953–1961), “Me” Decade” (80s)).

The article takes as a premise that cinema reflects the rhythmic variations - at the level of ideas, themes, types of characters, genres, plots, a visual style. The theory is tested by means of examination of the western — the oldest national American genre. The article analyses the western subgenre — films telling of legendary frontier outlaws, namely Jesse James regarded as American Robin Hood. The “theory of cycles” optics enables to track the transformation of James myth and his image. The main part of the article is devoted to the landmark film of the contemporary “social anxiety” phase *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007, dir. Andrew Dominik). A thorough review of the polyphonic text demonstrates that whichever interpretation is preferred the intention of the authors to a radical reconsideration of the well known myth is obvious. Correlations and contrasts with the other Jesse James' films reveal that the view on the criminal number one directly corresponds with the historical phase.

KEY WORDS: theory of cycles, “social anxiety”, “social rest”, outlaw, Jesseana, mythologization, social bandit, narrative plot