

Венцеслав Шолце, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ЖАНР, ТЕРИТОРИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ. РЕИТЕРАЦИИ НА УЕСТЪРНА

Резюме. Докладът разглежда жанрологичната проблематика на уестърна, като се опитва да деконструира заложената в названието му въображаема географска схематика посредством интерпретацията на разноречивите реитерации на жанрообразуващите му компоненти.

Ключови думи: уестърн, деконструкция, детериториализация, жанр, повторение

Названието „уестърн“ неизменно присъства в повечето разпространени жанрови класификации на художественото творчество и в частност, разбира се, на киното и литературата. Въпреки придобитата широка гражданственост обаче жанрологичните и лексикално-понятийните стойности на този класификант продължават да бъдат своеобразни, доколкото жанроопределящите му параметри са генеалогично обвързани с известна въображаема география и идентичностна митология. В разрез с други жанрови конвенции, които обикновено са се определяли преимуществено през особеностите на „формата“ или „съдържанието“, уестърнът се определя допълнително откъм известни времепространствени координати. Затова повторителната устойчивост и глобалната популярност на уестърна започват да изглеждат някак парадоксално от гледна точка на културната история и теорията на жанра: отдавна уестърнът е надхвърлил културния локус на зараждането си, както и началните си хронологични граници, запазвайки употребителността си като класификационен филтър. Посоката, в която настоящият текст ще разгръща предположенията си, засяга именно въпроса за траекториите и механизмите на реитерирането на жанровите структури на уестърна в контексти, различни от неговия „оригинален“. Взимайки реитера-

тивността¹ на уестърна и уестърн стилистиката като отправна точка, ще се опитам да предложа няколко нататъшни хипотези преди всичко относно отношенията между жанра и социокултурните ареали на функционирането му. В края на текста междуременно ще се опитам да набележа някои възможни хипотези относно общата теория на жанровете и функционирането на жанровете като класификационни дискурси. За целта анализът ми ще тръгне от опита за очертаването на разнопосочната множественост, която е белязала историческия развой на уестърна, за да потърси подстъп за интерпретирането на теоретичния въпрос за връзката между жанра и контекста и за свързвания с него въпрос за класификационната валидност на жанровете.

Ако се върна към отбелязаното по-горе, функционирането на уестърна като жанрова схема и класификационен маркер действително се оказва свързано с една парадоксална двойственост. От една страна, уестърните се свързват с едно отворено, многократно подлагано на модификации и деавтоматизации, но все пак някак трайно множество от типологични белези, които носят разпознаваемостта на жанра.² Най-близък до ума, разбира се, е едноименният културногеографски ареал на Американския Запад, граничните области при югозападното разширяване на САЩ през XIX век. Тяхното художествено възпроизвеждане обикновено носи със себе си определени „норми“

¹ В случая възприемам израза съобразно разработките му у Жак Дерида, в чиито теории понятията за итерабилността и реитерацията на езиковите единици добиват ключово значение. За справка препращам към два ключови текста, добре известни и в българска среда: **Derrida, J.** *Le loi du genre*. – In: *Derrida, J. Parages*. Paris: Galilee, 1986, 251–287; **Derrida, J.** *Signature événement contexte*. – In: *Derrida, J. Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, 376–393. Относно значимостта на реитерабилността във философското творчество на Дерида вж. глава първа от: *Тенев, Д. Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013.

² Представителни изследвания на жанроструктурните елементи на уестърна, чрез които съм се ориентирал в настоящия текст и които нямам възможност да коментирам по-подробно, включват: **Карцева, Ел.** *Вестерн. Еволюция жанра*. Москва: Искусство, 1976; **Wright, W.** *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975; **Wright, W.** *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001; **Hughes, H.** *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006; **O'Connor, J. E., P. C. Rollins (eds.)**. *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005; **Fridlund, B.** *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2007; **McVeigh, St.** *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

при миметичното конструиране на пейзажа, ономастиката, речевата стилистика и пр. Вероятно (поне що се отнася до Европа) именно локално-екзотичният колорит на Запада е бил един от факторите за популяризирането на уестърна. Европейската рецепция на уестърна обаче прехвърля прага на възприятелската консумация и преминава към различни форми на усвояването, възпроизвеждането и претълкуването на уестърна с неговата специфична тропология. Преносът и пресаждането на уестърна на европейска почва преимуществено през втората половина на XIX век несъмнено могат да се разчетат като обусловени от комплексно множество от фактори, сред които и комерсиалната успешност на уестърните.³ Нещо повече обаче, от известен етап именно кодовете на уестърна – особено тези на киноуестърна, – се функционализират като своеобразен метаезик, чрез чиито операции се артикулира въображаемата география на Ориента, Евразийската степ или дори Сибир. Нееднократно са били разпознавани сходствата и генеалогичните връзки между уестърните и приключенските романи и впоследствие съветските киноинтерпретации, изобразяващи руския Туркестан или Северночерноморската степ по време на Гражданската война, поради което деривативният термин истърн се употребява за известни филми като „Бялото слънце на пустинята“ от 1969 г., класиката на Михаил Ром „Тринадесет“ от 1936 г., както и за по-малко известни като „Тачанка от юга“ на Евгений Шерстобитов и пр. Грубо казано, казаците заместват каубоите, средноазиатските скотовъди – индианците, белогвардейците или черносотниците – разбойниците и главорезите, червеногвардеецът или чекистът – доблестния шериф и т. н.⁴

Реитерирането на стилистичните похвати, които често се приписват на жанровия обсег на уестърна, в режима на съветските кинопродукции, които изобразяват митологизирания период на установяването на съветската държавност, представлява едно от най-свое-

³ Един от ранните канали, през които европейските публики се запознават с образа на Дивия Запад, бива именно симулакрумът, какъвто представляват например театрално-зрелищните постановки на Бъфало Бил, чиято трупа гастролира в Европа през 80-те и 90-те години на XIX век, вж. кратко изложение у: **Reis, R.** *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010, 71–82.

⁴ Повторението понякога стига и до най-тънки детайли, срв. как в „Шестият“ (1981) на Самвел Гаспаров се открива особена модификация на мотива стрелба-с-два-пистолета като стрелба с две скъсени винтовки.

образните културни взаимодействия между лагерите през Студената война. Разбира се, подобно влияние, особено осезаемо през 70-те и 80-те години, резонира с някои широкоразпространени тенденции, характерни за европейската популярна култура във и извън Източния блок. Те не подминават и българското игрално кино, в което също биха могли (по силата на жанрологичния експеримент) да се идентифицират известни влияния или дори заемки от вариациите на уестърна. Каталогите обикновено посочват два примери за „български уестърн“: „Съдията“ на Пламен Масларов от 1986 г. и „Буна“ на Вили Цанков от 1975 г. Несъмнено и двата филма повтарят някои от гореизброените белези: затънтено-прашни селца, ездачи на фона на пустошта, сблъсък между правда и престъпност, престрелки с банда от главорези, герой отмъстител (в случая на „Буна“ това е колективният герой на селяните), фокусът върху револвера (последният, заедно с гроба като метонимия на отмъщението, е един от първите тематизирани мотиви в „Съдията“), във финала на „Буна“ Петър Слабаков дори пресъздава класическата каубойска стрелба с два револвера (същото телодвижение се среща и в две от престрелките в „Съдията“), широкополите шапки (чест костюмографски мотив в „Съдията“). Действието в двата филма се развива в българската провинция, съответно през 80-те години след Освобождението и през 20-те на XX век – времепространства на засилена разбойническа активност и съответно на отслабване или дори разпадане на монопола над насието. Такива периоди предразполагат установяването на аналогии със законовата неуреденост и цивилизационната периферност на Дивия Запад, а поради това – и към артикулирането си през реитерацията на сюжетно-тематичната и визуалната идиоматика на уестърна. Подобни заемки не са твърде впечатляващи, тъй като са синхронни на широка тенденция в киното на Източния блок. Например покойният Джоко Росич, който изпълнява една от главните роли в „Съдията“, към 1986 г. вече си е създал трайно име на уестърн типаж с участието си в т. нар. унгарски „гулаш уестърни“ като „Под краката им свири вятъра“ (1976) и „Лоши хора“ (1979) на Дьорд Сомяш (доколкото действието и в двата се развива в средата на XIX век в Унгария, „гулаш уестърните“ с Джоко Росич се явяват някак типологично по-близки до вариантите на истърна). По-любопитното е, че повторението на такива мотиви се среща и другаде в българското кинопроизводство, най-вече през 70-те. Така

например, макар че е издържан преимуществено в жанра на съветския разузнавачески трилър, интродукцията и финалните надписи на сериите от „Демонът на империята“ (1971), режисиран от споменатия Вили Цанков, включват характерните за уестърна далечни и крупни планове на Левски, яздец кон насред пусто поле (в интродукцията на седми и девети епизод в квазисюрреалистичен стил Левски дори стреля с револвера от коня си против настъпващи османски пълчища). През епизодите се срещат сходни снимачни похвати редом с множество от гореизредените визуални акценти: странстване из прашни села; близък план на прицелване с револвер и престрелка с револвери край спряла в пустошта карета (пети епизод; сходно композирана сцена се среща в десети епизод); заснет в крупен („американски“) план, изпълняващият ролята на Левски Илия Добрев пресъздава очевидно обикнатата от Вили Цанков каубойска тропа „стрелба с два револвера“ при шумния „standoff“ между Левски и османците в Пловдив (седми епизод; тропата се повтаря и в девети епизод); целият девети епизод е структуриран около класическия сюжетообразователен уестърн елемент на пътуващия влак и пр. Елементи от жанровия резервоар на уестърна като далечни планове на ездачи в пусто поле, преследване с коне, престрелки с многозарядно оръжие, героичен отмъстител, борба срещу беззаконието, организирана засада и пр. оформят облика и на митологизирания хайдутин в дванадесетсерийния „Капитан Петко войвода“ от 1981 г. Класификационните потенциали на уестърна следователно позволяват разпознаването на жанровите му белези дори в кинообразите на бореца за свобода, вероятно най-тиражирания персонажен тип в България през последните два века.

Жанрови експерименти като горния демонстрират трансформационна обтекаемост, чиито следи разподобяват едновременно и семантиката на художественото произведение, и семантиката на жанровия белег: тропите на уестърна се откъсват от въображаемата география и идеологическите залози на Запада, присаждат се в разнородни идейно-понятийни и въображаемогеографски режими, възпроизвеждат се в различни снимачни обстановки и циркулират сред различни социокултурни ареали. Пределите на това разпиляване на уестърн бележите, което непрестанно изменя техните стойности, не се ограничава, разбира се, нито с истърните, нито дори с жанровете на киноизкуството. Добре известен и изследван от културната антропо-

логия е например социокултурният феномен на западно- и източногерманската индианомания, включваща карнавалното предрешаване, игрите „на индианци“, историческите възстановки и пр.⁵ Реитеративното пилене на усетърна решително надхвърля границите на киното, което в случая може да се счете по-скоро за „показателен“ случай по силата на масовата си достъпност. Още повече че тези тенденции се разгръщат нашироко в киноиндустриите на Западна Европа и ГДР, които вкупом вероятно се явяват и едни от най-мощните двигатели на утвърждаването на индианоманията, следователно – и на нарастването на нейните подривни аспекти спрямо „коренните“ форми на усетърна.⁶ Добре е известно, че от 60-те до края на 70-те години на XX век („класическия“ бум на европейските усетърни) и от двете

⁵ По въпроса вж.: **Sieg, K.** *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002. Предрешаванията действат като повторение на идентификационните белези на индианците и „индианското“, без това да означава обаче, че последните имат автентично изводимо първоначално значение. За многообразните преизобретявания на образа на индианеца вж.: **Deloria, Ph. J.** *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

⁶ Феноменът на източногерманските усетърни е действително добре изследван в перспективата на социокултурната си значимост и на конкретноисторическите контексти на кинокултурата в ГДР и Източния блок. При все това изследванията продължават да дебатираат около редица въпроси относно източногерманската киноиндустрия. Себастиан Хайдушке например, приемайки че „ГЕСП тясно контролира киното“ в ГДР, разчита „Апачите“ и оттук целия развлекателен жанр на „индианските филми“ като „израз на интернационална солидарност“ в духа на източнблоковата идеология и като успешен опит за „манипулиране на зрителите“ относно „автентичността“ на сюжета и персонажите (**Heiduschke, S.** *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 15, 96–97). Ивън Торнър например, от друга страна, интерпретира източногерманските „индиански филми“ (успоредно със сценично-филмовия образ на Гойко Митич) през сложната взаимовръзка между международната политическа ситуация, стратегиите на държавната власт, вътрешната структура на ДЕФА, трайните културни традиции и колективните нагласи („социалното въображаемо“) на източногерманските и източнблоковите публики през втората половина на XX век (**Torner, E.** *The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic*. – In: *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*, edited by Sean Allan and Sebastian Heiduschke. New York: Berghahn Books, 2016, с. 227–244). Анализът на И. Торнър е продуктивен съобразно тезата на настоящия текст преди всичко с това, че предполага възможността на съвместяването на идеологическите функции на червените усетърни с известна „саморефлексивност“ на филмовата конструкция и свързаните с нея иронично-подривни, контраавтентични потенциали (нелишени от съответна комерсиална ефикасност, без да свеждат до нея смисловите си ефекти) (*Ibid*, p. 232–234, 242–244).

страни на Завесата на изключителна популярност се радват киноадаптацията на ранния пионер на индианоманията Карл Май, които по условие предполагат известно подражателно предрешаване. В западните екранизации с превъплъщението си в централната роля на Винету се прочува французинът Пиер Брис, а в червените уестърни на източногерманското киностудио ДЕФА – сърбинът Гойко Митич. Същото важи и за образа на стрелеца в част от италианските спагети уестърни.⁷ Такъв е например популярният персонаж Сартана, който се превръща в ядрото на мащабен цикъл от спагети уестърни и който е игран най-често от хърватско-италианския актьор Джани Гарко. Италианецът Франко Неро играе едноименния ветеран от Гражданската война в култовия „Джанго“ на С. Корбучи. В друг култов филм на Корбучи – „Голямото мълчание“ – германецът Клаус Кински изпълнява ролята на психопатичния престъпник Локо, а французинът Жан-Люи Трентинян – тази на немия отмъстител Сайлънс. В „Специалистите“ от същия режисьор американският стрелец се играе от френския попизпълнител Джони Халидей. Подобна разнородна конфигурация между етническият произход на персонажите и актьорите впрочем е някак характерна за филмите на С. Корбучи и по особен начин допълва техните ревизионистични и пародийни тяги (най-сложен е може би случаят с „Компанерос“, където споменатият Франко Неро играе ролята на шведа контрабандист Петерсон). Етнографското разминаване между актьора и персонажа се разгръща като вътрешносюжетен мотив в метафикционалния шедьовър на Робърт Олтман „Бъфало Бил и индианците“, където през една от репетициите Седящият бик се играе от чернокож актьор в качеството му на носител

⁷ В „доларовата трилогия“ на С. Леоне се среща обратният случай: в „Добрият, лошият и злият“ например ролите на безименния стрелец и безскрупулния убиец се играят от американски актьори (Клинт Истууд и Лий Ван Клийф), макар че, от своя страна, ролята на мексиканеца Туко се играе от Илай Уолък, американец от еврейски произход. Слабо известни имена като Робърт Уудс или Крейг Хил, както и попизпълнителят Дийн Рийд (в източногерманските уестърни) също могат да послужат като примери за американци, играещи роли на американци в европейски продукции. Такова съвпадение, макар и частично, се наблюдава при друг популярен актьор от спагети уестърните – кубино-американеца Томас Милиан, обикновено изпълняващ ролите на мексиканци (например Ел Васко в „Компанерос“ на Корбучи, Кучийо в „Голямото преследване“ на Солима и пр.). В този смисъл ни най-малко не трябва да се отрича небезизвестният стремеж към автентизъм, бележещ миметичното възпроизвеждане на уестърна в европейското кино.

на „най-голямата прилика“ с индианския вожд. Превъплъщаването на етнически разнородни актьори в ролите на индианец, мексиканец, американския стрелец и пр. демонстрира различието, несъвпадането между киноразказа и „реалността“, осветлява уестърна като симулакрум, като художественоусловна фикция и плетеница от реитеративни мотиви. Оттук се набелязва друга траектория на преobraженията на уестърна, при която ономазиологията, топонимията и етнографията на Запада/Мексико се запазват, но се присаждат в институционалните рамки на европейски кинокомпани, инсценират се из локации в Южна или Източна Европа, реализират се от европейски актьорски състав. Не е ли показателно, че самият Карл Май посещава Северна Америка за първи път чак през 1908 г., когато вече е добил световна слава с уестърните си, около тридесет години след публикуването на първите си текстове от поредицата за Винету? Тази трансплантация на Дивия Запад в Европа разкрива друг аспект от произволността на жанровата структура, от иманентното различие или изначалния разрыв между културния артефакт и социокултурния контекст: жанрът на уестърна не отразява и не съдържа автентичните културни следи на някакъв „Американски Запад“. Също както и съветският боевик за Гражданската война, и американският уестърн е винаги вече белязан от нестабилността на смисъла си, от възможността за де- и реконтекстуализацията си, за цитирането, преосмислянето и разподобяването си в разнопосочни дискурсивни формати. Реитеративността на уестърна разкрива несводимостта на жанровата форма до предзададен културен код или до принадлежност към даден културен ареал. Нещо повече, кодът или социокултурната територия се очертават като условност, създадена от определен културен дискурс. Кодът и територията, кодът територия представлява социален конструктор, резултат от семиологични операции без предзададени и сигурни смислови стойности.⁸

На този етап следователно биха могли да се очертаят, макар и напълно условно, две взаимопреплетени и взаимозависими посоки в реитерационните процеси, през които функционира уестърнът. Пър-

⁸ Що се отнася до полето на литературата, метафизично-езотеричната поетика на класическия ревизионистки роман на Кормак Маккарти „Кървав меридиан“, струва ми се, разработва именно тази смислова отвореност и незавършимост на жанровите елементи на уестърна (вж. К. Маккарти. *Кървав меридиан или вечерното зарево на Запада*. София: Пергамент прес, 2018).

во, жанроопределящите въображаеми географема и визуални структури на уестърна могат да се реитерират в различни среди и от различни институционални уредби – това са итерации от типа на червените уестърни по Карл Май, спагети уестърните, и пр. Тук би трябвало да спадат и пародийно-карнавализаторските пастиши на жанра като „Лимонаденият Джо“.⁹ Второ, самият жанр би могъл да се разглобява на съставните си части, на заготовъчни схеми или фрагменти, които да търпят видоизменяне, преобразуване и колажно преработване – това са реитерации от типа на съветския истърн, българските филми за Възраждането и следосвобожденското разбойничество, гулаш уестърните с Джоко Росич, някои югославски партизански филми и пр. Уестърнът е изначално несамотъждествен и множествен, поради което и жанровата му идентичност се очертава като изначално отворена и неподлежаща на недвусмислено определяне. Особено показателна в тази перспектива е вълната на американските ревизионистки уестърни, чиито корени се губят някъде в зората на „зараждането“ на самия жанр. Пример за това явление може да бъде и гореспоменатият ревизионистки проект на Р. Олтман в „Бъфало Бил и индианците“¹⁰, разглеждащ ранното фабрикуване на Дивия Запад (с прилежащата му персонажна система) като сценично зрелище и хиперреално преплитане на битовост и театралност, като семиологично удвояване на територията, което довежда до нейната изначална детериториализация: уестърнът произвежда собствения си Запад.¹¹ В „Убийството на

⁹ Най-радикалният пример в тази посока вероятно представлява сатирично-метафикционалният пастиш „*Touche pas à la femme blanche!*“ (1974) на Марко Ферери, целящ проблематизирането на автоматизмите на уестърна чрез абсурдистко-анахроничното им разиграване в съвременен Париж. Сходна, но наратологично усложнена „дехронологизация“ на уестърн мотивите чрез анахронично навързване на разновременни епизоди, се открива и в „Прах“ (2001) на Милчо Манчевски.

¹⁰ „Бъфало Бил и индианците“ е един от може би най-подценените образци на ревизионисткия уестърн, включително и доколкото метафикционалните аспекти на филма надхвърлят рамката на уестърн пастиша. Репетицията на Коуди пред огледалото, халюцинаторният му разговор с „привидението“ на Седящия бик, екфрастичният коментар на Коуди за собствения му портрет, нарцистичната водевилна сцена с преборването на играещия Седящия бик актьор и пр. оформят метадискурсивна серия, подриваща метафизическите опозиции между субект и обект, върху които почива залегналата в терминологичния код на уестърна херменевтична обратимост между текста и контекста.

¹¹ Ревизионистките уестърни биха могли да проблематизират самото понятие за семантика на пространствата. В неоуестърна „Грите погребения на Мелкиадес

Джеси Джеймс от мерзавеца Робърт Форд“ на Андрю Доминик разочарованията на Боб Форд започват именно от разوماгьосването на неговия кумир при разминаването между идеализирано-шаблонния персонаж от авантюрните романи и противоречиво-сложния жив човек. Идеята за това разминаване се задълбочава, когато впоследствие с един метафикционален жест филмът пресъздава нравствено-финансовия упадък на братята Форд, които започват да правят пари от пресъздаването на убийството на Джеси Джеймс на театрална сцена. При подобно изначално разминаване и несъвпадане между уестърна и Запада, между образността и „реалността“, между текста и контекста, съответно и текстове от рода на известното есе „Значението на границата в американската история“ на Фредерик Джексън Търнър следва да се тълкуват не толкова като народопсихологически етюди върху историята на американците, колкото като интерпретации на културни артефакти (от рода на пограничния фолклор, водевилите на Бъфало Бил или комерсиалните романчета за Джеси Джеймс).¹² Западът става Западът, Американският Запад става Дивият Запад в процеса на дискурсивното си артикулиране в определен семиозис, т. е. превръщането си в част от семиосферата. Оттук произтичат и ревизионистките залози, и метафикционалната нееднозначност на кинообрази като Бъфало Бил и Робърт Форд: те трептят в неопределена междина, на границата между фикция и реалност, между симулация и действие,

Естрада“ (2005) се проследява възвратното пътуване към точката на произхода, където според завещанието на Мелкиадес Естрада той трябва да бъде погребан в символния акт на съвпадане между начало и край, раждане и смърт. Координатите на свещеното пространство на произхода обаче се оказват неверни и родното място трябва да бъде изработено, изобретено от праведния шериф и изкупващия вината си граничар. Завръщането към изворите на произхода се оказва невъзможно, доколкото самият произходен топос се оказва конструирано допълнение, протеза, която се набавя за покойника постфактум и постмортем. Етногеографската връзка между пространството и човека, между територията и социокултурната система се очертава като произволна и неопределена, винаги вече белязана от различието и разминаването между обиталището и обитателя.

¹² Може би не е случайно, че публикуването на есето на Търнър през 1893 г. съвпада с разцвета на леките уестърн-романи в Щатите от края на XIX век (срв.: Agnew, J. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company, 2018, pp. 145–157). За представителен сборник с есета на Ф. Дж. Търнър, посветени на разработването на една далеч не лишена от фини детайли концепция за Запада и културните функции на границата, вж.: Turner, Fr. J. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

рушейки самата отчлененост или разграничност на противопоставните двойки. В някакъв смисъл следователно още от изобретяването си уестърнът се очертава като смислово непредзададен, нееднозначен и множествен бриколаж от междутекстови следи, отворен за ревизионистко преосмисляне.

Къде обаче минават жанровите граници между уестърна, про-уестърна, квазиуестърна, псевдоуестърна, не-уестърните? Неустановимостта на жанровата граница и на обособителния предел на класификационния списък едновременно позволява и поставя под въпрос всички интерпретационни възможности.¹³ Дисеминацията на жанра винаги вече подкопава жанрологичните връзки и разкъсва контекстуално-историческата принадлежност на текстовете. Повторенията на уестърна нямат автентичен корен или оригинално начало, истинска „родина“ или „първо“ значение, доколкото уестърнът се оказва винаги вече детериториализиран. Каква е разликата между уестърн, неоуестърн и „обикновен“ екшън филм, между „стар“ Запад и „нов“ Запад?¹⁴ Итеративността на уестърн белега разтваря въображаемия Запад за нахлуването на не-Запада, разколебавайки разделите на жанровите таблици.¹⁵ При това тези дисеминативни ефекти по особен начин произтичат от каталогизирани като „традиционни“ черти на жанра уестърн. Уестърнът може би дължи разпространеността си на това, че представлява жанр на границата или граничността. Неговата поетика работи през темата за границите и разграниченията: между Градчето и Пустошта, „бели“ и „индианци“, добро и зло, лично и пуб-

¹³ С каква пертинентност например Николас Уиндинг Рефн определя като „уестърн“ своя филм „Only God Forgives“, където отсъства уестърн-орнаментиката и чието действие се развива в съвременен Банкок? Макар че е контраинтуитивно или дори контрафактично, даденото от Рефн определение очевидно остава напълно възможно.

¹⁴ Изчезналият днес, но популярен към края на ХХ век хибриден екшън-жанр „вампири-в-съвременния-(юго)запад“ („На смрачаване“, „От здрач до зори“, „Вампири“) например доколко следва да се числи към вавилонските списъци на уестърна?

¹⁵ „Wake in Fright“ (1971) отработва именно този аспект на граничността: разпадането на просветителско-образователния проект, метонимизиран от неговия деец (учителя), е успоредено с разпадатостта на социалния номос в пустошта. Карнавализиращият шок на насиетието, голотата, лудостта и пр. маркира и сюрреалистичната интерпретация на уестърна в „Къртицата“ на Ходоровски. Хорър-уестърнът „Dust Devil“ (1992) буквализира образа на деструктивното зло като бродещия из пустошта дявол.

лично, закон и беззаконие, култура и природа, порядък и хаос, престъпление и отмъщение, живот и смърт. Поетика на Пустошта, която се разгръща като пространство на граничността и в социо-политически, и в моралноценностен план; която радикално дисеминира самото понятие за граница (насред Великите равнини на Америка, Евразийската степ, Австралийския Outback, Унгарската равнина, Манджурия¹⁶, Стара планина, Банкок, спътник на Юпитер¹⁷ и пр.), самото схващане за разграничимостта между явленията и понятията и за тяхната разпределимост в структурно обособени жанрове. Жанровото название на уестърна съответно не маркира еднородно-завършено поле от знаци или пък генеративна матрица, а по-скоро функционира като „бутилково гърло“ от разнородни мотиви, през което се прегъва тяхното необратимо разпиляване. След като веднъж са съвпаднали и са били съединени в бутилковото гърло на една конкретно-единична социокултурно определена уредба с нейните прилежащи подсистеми (литературна, филмова, театрално-зрелищна, популярновестникарска), идиомите на уестърна няма как да не подлежат на възможното си припознаване навсякъде, където при допира си с другостта по границите на пустошта дадена културна система търпи дестабилизирането си и се изправя пред проблема за несигурността и разрушимостта на собствената си сглобка.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Карцева, Елена. *Вестерн. Еволюция жанра*. Москва: Искусство, 1976.

Маккарти, Кормак. *Кървав меридиан или вечерното зарево на Запада*. София: Пергамент прес, 2018.

Тнев, Дарин. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013.

Agnew, Jeremy. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland & Company, 2018.

Deloria, Philip J. *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

Derrida, Jacques. Signature evenement contexte. – In: Jacques Derrida.

¹⁶ Вж. „The Good, the Bad, the Weird“ (2008) на Ким Джи Ун.

¹⁷ В случая препращам към „Outland“ (1981), римейк на класиката „High Noon“ (1952). Показателна в случая бива и жанровата хибридность на телевизионния сериал „Firefly“ (2002), която детериториализира пограничния Запад до радикалните предели на отдалечени галактики, изобразява лазернотехнологични симулакуми на огнестрелно оръжие и т. н.

Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972, pp. 376–393.

Derrida, Jacques. Le loi du genre. – In: Jacques Derrida. *Parages*. Paris: Galilee, 1986, pp. 251–287.

Fridlund, Bert. *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2006.

Hughes, Howard. *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006.

Heiduschke, Sebastian. *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

McVeigh, Stephen. *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

O'Connor, John E., Peter C. Rollins (eds.). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005.

Reis, Ronald. *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010.

Sieg, Katrin. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

Torner, Evan. The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic. – In: *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*. Edited by Sean Allan and Sebastian Heiduschke. New York: Berghahn Books, 2016, pp. 227–244.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Wright, Will. *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001.

REFERENCES

AGNEW, J. *The Age of Dimes and Pulps*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2018.

DELORIA, P. J. *Playing Indian*. Yale: Yale University Press, 1998.

DERRIDA, J. Signature événement contexte. In: J. DERRIDA. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, pp. 376–393.

DERRIDA, J. Le loi du genre. In: J. DERRIDA. *Parages*. Paris: Galilee, 1986, pp. 251–287.

FRIDLUND, B. *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London: McFarland, 2006.

HEIDUSCHKE, S. *East German Cinema: DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

HUGHES, H. *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. New York: I. B. Tauris, 2006.

KARTSEVA, E. *Vestern. Evolyutsiya zhanra*. Moskva: Iskusstvo, 1976.

MAKKARTI, Kormak. *Karvav meridian ili vechernoto zarevo na Zapada*. S.: 2018.

MCVEIGH, S. *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

O'CONNOR, J. E., P. C. ROLLINS (eds.). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2005.

REIS, R. *Buffalo Bill Cody*. New York: Chelsea House, 2010.

SIEG, K. *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.

TENEV, D. *Otkloneniya. Opiti varhu Zhak Derida*. Sofiya: Iztok-Zapad, 2013.

TORNER, E. The DEFA Indianerfilm. Narrating the Postcolonial through Gojko Mitic. In: S. ALLAN, S. HEIDUSHKE (eds.). *Re-imagining DEFA: East German cinema in its national and transnational contexts*. New York: Berghahn Books, 2016, pp. 227–244.

TURNER, F. J. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.

WRIGHT, W. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

WRIGHT, W. *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. London: SAGE Publications, 2001.

ФИЛМОГРАФИЯ

Тринадесет // Тринадцать, реж. Михаил Ром. Мосфильм, 1936 г.

Точно по пладне // High Noon, реж. Стенли Крамър. United Artists, 1952 г.

Лимонаденият Джо, или конска опера // Limonádový Joe aneb Koňská opera, реж. Олдржих Липски. Československý Státní Film, 1964 г.

Добрият, лошият и злият // Il buono, il brutto, il cattivo, реж. Серджо Леоне. Produzioni Europee Associate, 1966 г.

Джанго // Django, реж. Серджо Корбучи. В.Р.С. Produzione Film Tecisa, 1966 г.

Голямото преследване // La resa dei conti, реж. Серджо Солима. Produzioni Cinematografiche Tulio Demicheli, 1967 г.

Великото мълчание // Il grande silenzio, реж. Серджо Корбучи. Adelfia Compagnia Cinematografica, 1968 г.

Специалистите // Gli specialisti, реж. Серджо Корбучи. Adelphia Compagnia Cinematografica, 1969 г.

Бялото слънце на пустинята // Белое солнце пустыни, реж. Владимир Мотил. Ленфильм, Мосфильм, 1970 г.

Къртицата // El Toro, реж. Алехандро Ходоровски. Producciones Panicas, 1970 г.

Компанерос // Companeros, реж. Серджо Корбучи. Tritone Filmindustria, 1970 г.

Демонът на империята, реж. Вили Цанков. Студия за игрални филми „София“, 1971 г.

Опасно пробуждане // Wake in Fright, реж. Тед Кочеф. NLT Productions, 1971 г.

Не докосвайте бялата жена! // Touche pas à la femme blanche!, реж. Марко Ферери. Produzioni Europee Associati-PEA, 1974 г.

Буна, реж. Вили Ценков. Българска кинематография, 1975 г.

Бъфало Бил и индианците // Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, реж. Робърт Олтмън. Dino De Laurentiis Company, 1976 г.

Под краката им свири вятърът // Talbuk alatt fűtűl a szél, реж. Дьорд Сомяш. Mafilm, 1976 г.

Тачанка от юг // Тачанка с юга, реж. Евгений Шерстобитов. Киностудия имени Довженко, 1977 г.

Лоши хора // Rosszemberek, реж. Дьорд Сомяш. Mafilm, 1979 г.

Далече от земята // Outland, реж. Питър Хаямс. The Ladd Company, 1981 г.

Шестият // Шестой, реж. Самвел Гаспаров. Киностудия имени М. Горького, 1981 г.

Капитан Петко войвода, реж. Неделчо Чернев. Българска национална телевизия, 1981 г.

Съдията, реж. Пламен Масларов. Студия за игрални филми „Бояна“, 1986 г.

На смрачаване // Near Dark, реж. Катрин Бигелоу. F/M Entertainment, 1987 г.

Демонът на пясъка // Dust Devil, реж. Ричард Стенли. Palace Pictures, 1992 г.

От здрач до зори // From Dusk Till Dawn, реж. Робърт Родригес. Los Hooligans Productions, 1996 г.

Вампири // Vampires, реж. Джон Карпентър. Columbia Pictures, 1998 г.

Прах // Прашина, реж. Милчо Манчевски. Alta Films, 2001 г.

Светулка // Firefly, създ. Джос Уидън. Mutant Enemy, 2002 г.

Трите погребения на Мелкиадес Естрада // The Three Burials of

Melquiades Estrada, реж. Томи Лий Джоунс. EuropaCorp, 2005 г.

Убийството на Джеси Джеймс от мерзавеца Робърт Форд // The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, реж. Андрию Доминик. Warner Bros., 2007 г.

Добрият, лошият и странният // The Good, the Bad, the Weird, реж. Ким Джи Ун. Varunson E&A, 2008 г.

Само Бог прощава // Only God Forgives, реж. Николас Уиндинг Рефн. Wild Bunch, 2013 г.

GENRE, TERRITORY, TRANSFORMATION.

REITERATIONS OF THE WESTERN

Abstract. The paper undertakes an inquiry in the genre studies of the Western. Interpreting the heterogeneous reiterations of its generic components, it aims at deconstructing the imaginary geography underlying the genre's name.

Keywords: western, deconstruction, iterability, genre, reiteration

Ventzeslav Scholtze, PhD

Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osвoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: ventzeslav.stefanov@abv.bg