

УДК 791.2 + 008
ББК 85.374 (3) + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.3-61-85
received 15.09.2020, accepted 29.09.2020

АРТЕМ НИКОЛАЕВИЧ ЗОРИН

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н. Г. Чернышевского,

Саратов, Россия

ResearcherID: D-3015-2017

ORCID: 0000-0002-2342-4039

e-mail: art-zorin@yandex.ru

«МИР ДИКОГО ЗАПАДА». ОТ ЭВОЛЮЦИИ К РЕВОЛЮЦИИ ВЕСТЕРНА

Аннотация. Появление на телеэкранах второй половины 2010-х годов теле-сериала «Мир Дикого Запада» Джонатана Нолана и Лизы Джой стало важным звеном в цепи актуализации различных вариаций жанра вестерна в современной социокультурной ситуации. Начинаясь как ремейк одноименного фильма Майкла Крайтона 1973 г., сериал эволюционировал и во втором сезоне стал формой осмысления и основ поэтики вестерна в соотнесенности с научной фантастикой, и актуальных идей XXI века. Ситуация «восстания машин» осмысляется в нем как богоборчество, преодоление тотальных сценариев нормативной поэтики и как визуализация идей киберфеминизма Донны Харауэй. Метавестерновая часть сюжета «Мира Дикого Запада», пройдя путь 1970-х–1980-х, обращается к линии «революционной» эстетики 60-х и обнаруживает стремление обыграть ревизионистские сценарии спагетти-вестерна, особенно его радикальной части — сапата-вестерна. Примерив на себя их революционную логику, герои и создатели сериала нащупывают свой выход из лабиринта неразрешимых вопросов надвигающегося будущего и формулируют для зрителя-современника новые этические доминанты. Эта логика предусматривает существование не в мире вестерна классического — с торжеством справедливости, а в мире тотального ревизионизма вестерна конца 1960-х, что последовательно проявляется в целостной поэтике второго сезона сериала. Андроиды, существа с новым мировоззрением и восприятием иного миропорядка, путешествуя по разным сферам и уровням

исторического парка, собирают ключевые моменты истории и стиливые черты вестерна как центрального эпического жанра киноэстетики.

Первые два сезона «Мира Дикого Запада» — это такой же гимн кино, как и создаваемые параллельно вестерны Квентина Тарантино. Они демонстрируют, что эпика кино для мира ценностей современного человека — стартовая точка истории, начало и исток его эпического миропонимания. В результате вестерн предстает в сериале как ключевая эпическая форма, лежащая в основе мифологического мышления зрителя-современника. Метавестерновая природа отражает и установку на тотальную вестернизацию киноэстетики и, одновременно, попытку разобраться в причинах кризисности этого подхода, проецируемой на социальные противоречия современности. Иронические законы спагетти-вестерна, использующего элементы христианизации и сюрреализма в трактовке канонических схем жанра, позволяют расширить круг поставленных авторами задач далеко за пределы узконациональной специфики.

Ключевые слова: «Мир Дикого Запада», вестерн, спагетти-вестерн, сапата-вестерн, революционный фильм, научно-фантастический фильм

ARTEM N. ZORIN

Saratov State University

ResearcherID: D-3015-2017

ORCID: 0000-0002-2342-4039

e-mail: art-zorin@yandex.ru

WESTWORLD: FROM EVOLUTION TO REVOLUTION OF THE WESTERN

Abstract. *Westworld* television series was created in the second half of the 2010s by Lisa Joy and Jonathan Nolan. It has become an important link in the chain of actualizing the western as a genre in its variations against the background of the current social and cultural content. Initially a remake of the 1973 film of the same name directed by Michael Crichton, the series soon evolved: its second season has become a form of comprehension for both the basis of the western poetics in its relation to science fiction and the burning issues of the 21st century. “The rise of the machines” is interpreted here as a revolt against God, as overcoming the total scenarios of normative poetics and also as a visualization of Donna Haraway’s

cyberfeminism ideas. The meta-western part of the *Westworld* plot unfolds from the 1970s and 1980s to the “revolutionary” aesthetics of the 60s and reveals its ambition to play around with the revisionist scripts of the spaghetti western, especially its most radical part — the zapata western. Trying on their revolutionary logic, the characters and creators of the series try to find their way out of the maze of unsolvable questions about the oncoming future and formulate new ethical dominants for a contemporary viewer. Such a logic supposes existence not in the world of a classical western — with the final triumph of justice, but in the world of a total revisionism of the late 1960s western. It is manifested in the integral poetics of the second season. Androids are creatures with a new worldview and perception of a different world order. They travel through different areas and levels of the historical park, collect key moments of history and stylistic features of a western as the central epic genre of cinema aesthetics.

The first two seasons of the *Westworld* are as much an anthem to the cinema, the main art of the 20th century, as Quentin Tarantino’s westerns created at the same time. They demonstrate that in the world of contemporary values the cinema epic is the starting point of history, the beginning and the source of a person’s epic worldview. As a result, the western appears in the series as a key epic form underlying the mythological mind of a contemporary viewer. The meta-western nature also reflects the direction towards the total westernization of cinema aesthetics and, at the same time, an attempt to understand the reasons which led this approach to the crisis, projected onto the social contradictions of our time. The ironic laws of the spaghetti western, using the elements of Christianization and surrealism in the interpretation of the genre’s canonical schemes, make it possible to expand the range of the tasks set by the authors far beyond the borders of one-nation specifics.

Keywords: *Westworld*, western, spaghetti western, zapata western, revolutionary film, sci-fi movie

В 2016 году телеканал НВО начал трансляцию фантастического сериала «Мир Дикого Запада» по сценарию Майкла Крайтона, Джонатана Нолана и Лизы Джой. Судьба андроида из исторического парка жестоких развлечений Долорес Абернати, живущей в мнимости патриархальной идиллии фермерской семьи на Диком Западе и вынужденной каждый день умирать от рук жестокого убийцы — история обретения самосознания внутри устойчивых социальных мифологем. Неизбывная позиция трагического протагониста — такова коллизия судьбы главных героинь

первого сезона. Это андрюиды-жертвы, обреченные на заклание ради торжества неизменности традиционного агрессивного уклада. Но именно такая сильная позиция делает возможным развитие героя. Его путь к освобождению и обретению самодостаточного характера робота проходит стадии развития самого жанра вестерна во второй половине XX века — протестующего и бунтующего, взрывающего ценности традиционного уклада и устойчивые координаты искусства изнутри.

Отечественная исследовательская литература о вестерне и сопредельных ему жанрах имеет довольно обширный круг текстов, либо целостно характеризующих его поэтику, либо локально обращающихся к отдельным явлениям. Это связано с определенным кризисом жанра в русле отечественной традиции приключенческого кино, обозначившимся после 1991 года, и сменой идейных и культурных парадигм в нашей стране. Советскому историко-революционному фильму, постоянно соприкасающемуся в разные периоды с эстетикой киновестерна, аналогов практически не нашлось. Утрата прямой связи со многими компонентами этоса вестерна лишает возможности выстроить новые каноны жанра, лишь сменив цвета с красного на белый («Господа офицеры: Спасти императора», «Контрибуция») или десакрализовав канонические образы революционного истерна («Семь жизней Нестора Махно», «Страсти по Чапаю»). Все это, скорее, «разрушило мосты», связывавшие вестерн с предшествующей советской киномифологией, и в результате создало кризисные отношения между отечественными и зарубежными жанровыми формами. Редкие попытки найти актуальные эстетические координаты «золотого века» отечественной истории (из недавних работ талантливо представленные в «Дуэлянте» Алексея Мизгирева) пока не находили поддержки ни у кинокритиков, ни у публики. Если поздний итальянский спагетти-вестерн играл в формы советского вестерна, и это игровое начало соединяло/роднило две вселенные — «марксистские» интенции зрелого американского вестерна и тотальную имперскость с доминированием белого мужчины над дикарями-аборигенами советского революционного кино (от «Тринадцати» М.И. Ромма до «Белого солнца пустыни» В.Я. Мотыля или отношений Егора Шилова и Каюма в знаменитом истерне Н.С. Михалкова), то современные фильмы, скорее, обозначили пропасть между этими вселенными. В нашей стране слом архетипических представлений с разрушением универсальных координат эпического героя произошел тридцать лет назад.

Дефективный по своей природе и непотопляемый Данила Багров (авторы пренебрегли законами трагического, закономерными для логики судьбы такого рода протагониста, и это стало роковым для всей диалогии) — оказался не героем, а болезненной проекцией коллективного бессознательного постсоветского общества — в духе «Бойцовского клуба». Не героем, а мистером Хайдом кризисного социума¹.

Уровень рефлексии над законами соединения двух жанровых комплексов — вестерна и антрополого-футуристической научной фантастики — не соотносится с актуальной российской повесткой. Изолированность революционного фильма от советской фантастики — эпохальная и экзистенциальная — делает это сближение крайне проблематичным. «Чапаев и Пустота» В.О. Пелевина остается одиноким опытом интеллектуального освоения темы. Однако во всем мире выход двух первых сезонов сериала «Мир Дикого Запада» вызвал широкую исследовательскую рефлексию и полемику. Среди основных тенденций в оценках следует выделить ревизионизм культурной антропологии и футурологических подходов, проблему социального идеала, восходящего к Платону, этику науки, гендерное неравенство, или очередной этап кризиса эксплуатационного искусства.

Идеи, сформулированные сериалом, могут выходить далеко за пределы философской футурологии или теории киножанров. Так, Дебора Нетолики обнаруживает связь между легитимацией мира андроидов в сериале и нарастающей в цифровом пространстве механизацией академического письма. Общие конвенциональные правила профессиональной коммуникации перерождаются в штампы эпохи социальных сетей, ограниченное число популярных для широкой аудитории моделей нивелирует черты индивидуального. Автор задается вопросом, способен ли современный исследователь воплотить метафору двух сезонов — самоидентифицировать себя вне шаблонов в цифровом потоке письменной речи и осознанно, наперекор навязываемому сформированной средой, стремиться к своей уникальной языковой и чувственной идентичности [1].

¹ Трагедией этой диалогии для Алексея Балабанова стала тотальная инфантилизация героя — в жизненных идеалах, оценках, реакциях, страхе личной ответственности перед жизнью и перед женщиной — и невозможность его инициативного взросления или движения к высшей эпической точке, предполагающей исчерпанность миссии и сакральную/жертвенную гибель. Тупиковость этого пути была драматично осмыслена самим режиссером в последних его фильмах.

Попытка реконструкции полижанровых установок сериала Джонатана Нолана и Лизы Джой как странствия по вариативным константам вестерна позволяет увидеть в фильме выдающуюся многоуровневую оценку более чем полувекового опыта ревизионизма главного эпического жанра мирового кино. Исследователи уже обращали внимание на некоторые «метавестерновые» установки в сериале «Мир Дикого Запада». Например, ролевая ситуация, при которой герой-андроид, убиваемый посетителями парка развлечений, на утро починен и возвращен на свое место: «Неотъемлемая черта героя вестерна — он никак не может погибнуть» [2], поскольку в исторической перспективе «это означало бы невозможное — торжество несправедливости и смерть Добра» [3]. Еще одна черта полижанровых установок — феминизация бунтующей героини, выходящей в революционном порыве за пределы амплуа американского вестерна — девушки легкого поведения с каноническим набором качеств и четкой проекцией судьбы [2]². Свитвотер/Sweetwater «Мира Дикого Запада» окончательно убеждает в том, что американский вестерн для США в XXI веке перестал быть американским. Вариации европейского вестерна или азиатского кино воздействуют на него ничуть не менее, чем каноны своей устоявшейся традиции.

Мысль о том, что «восстание машин является «одновременно и семантическим разрушением канонов вестерна» [4, с. 240], требует некоторого развития. Второй сезон сериала действительно обозначил преодоление национальных канонов жанра, детально прописанных в первом сезоне — при этом Майкл Форест и Томас Бекли-Форест обращают внимание на китчевость воссоздаваемого мира Дикого Запада для посетителей парка [5]. Манифестация революционного подхода дополнительно отсылает к революционной эстетике 60-х, осознающей и преодолевающей конвенции конформистского и потребительского. Это преодоление происходит в сериале через обращение к эстетике и сюжетным моделям ревизионистских вестернов 1960-х–1970-х (которые, как, например, выдающееся «Великое молчание» Серджио Корбуччи,

² Среди женских образов европейских вестернов — девушка легкого поведения в франко-итальянском сапата-вестерне «Вива, Мария!» Луи Маля в 1965-м, а самое мощное метавысказыванием на тему открытых границ феминизации жанра — голландская «Преисподняя» Мартина Кулховена (2016), создававшаяся одновременно с первым сезоном «Мира Дикого Запада», — здесь мотив женского бунта осмысливается как богоборческая метафора.

даже не шли в американском прокате), но подвергаемых здесь — как и в фильме «Однажды в Голливуде» Квентина Тарантино — переоценке в соотнесенности с нынешней социокультурной повесткой дня.

Идея цифрового бессмертия героя как часть поэтики жанра — не открытие сериала 2010-х. Это исходная точка истории «Мира Дикого Запада» Майкла Крайтона, одного из самых успешных сценаристов-фантастов Голливуда, которая до сериала Нолана и Джой экранизировалась трижды. Именно Крайтон начинает рефлексию на фоне новых вариаций европейского вестерна. Живописание восстания машин для литературы и кинематографа также не ново, но в «Мире Дикого Запада» тема воссоздаваемой реальности перекликалась с категорией исторической памяти, а также устойчивых социальных архетипов, формирующихся вокруг национального эпического прошлого.

Изначальная киноверсия «Мира Дикого Запада» 1973 года, предложенная MGM по сценарию и в режиссуре самого Майкла Крайтона, демонстрировала травматическую историю воссоздаваемого в будущем парка развлечений, где богатые клиенты могли, погрузившись в мир любимейшей по романам и фильмам героики прошлого, получить все мыслимые и немыслимые удовольствия от доминирования над андроидами. В этой экранизации особенно привлекает тернарное обозначение локаций исторического парка — логотип создавшей этот искусственный мир фантастической корпорации «Делос», отдаленно напоминающий солярный знак в символике нацистов. Соединение трех разноцветных элементов символизирует здесь три доминанты-мифологемы тоталитарного мира. Рядом с воссозданным миром Дикого Запада, олицетворяющим и жесткую культурную экспансию масскульта, соседствуют еще два — Древний Рим и рыцарское Средневековье. В каждом из них находит свой «золотой век» и киноканон эстетика авторитарных режимов первой половины XX века: доминирование пеплума в Италии времен Муссолини и вариации вагнеровского средневековья, канонизированного модерном и ставшего стилистической доминантой нацистской Германии («Нибелунги» Ф. Ланга). Рядом с этими воссозданиями живой тоталитарной эстетики вестерн оказывается на распутье. С одной стороны, он — символ экспансии масс-культа, в своем классическом варианте он предусматривает идею тотального доминирования белого мужчины (вся парковая история в фильме Крайтона 1973 г. решена в строгом монорасовом и даже, по всей вероятности, в мононациональном

ключе)³. Квентин Тарантино в киноэссе, предшествующем выходу на экраны фильма «Однажды в Голливуде», прямо укажет на присутствие духа оперы — своего рода музыкальной драмы вагнеровского типа — в вершинных картинах жанра, в вестернах, рожденных содружеством Эннио Морриконе с Серджо Леоне: «Леоне определил задачу музыки — и превратил ее в оперу» [7]. Диалог или спор с Вагнером в его стремлении к целостному эпическому музыкально-драматическому действию возникал применительно к вестерну. Однако для поэтики жанра важно и то, что вестерн был одним из символов антикоммунистической борьбы. Об этом прямо говорит страшный герой фильма Джозуа Оппенгеймера «Акт убийства» — индонезийский гангстер Анвар Конго, с молчаливого согласия правительства жестоко казнивший без суда и следствия сотни коммунистов и этнических китайцев. Он признается с ностальгической улыбкой, что в своей звериной жестокости юные гангстеры подражали любимым героям вестернов.

В результате ситуация «восстания машин» дает Крайтону возможность обозначить предельно разомкнутые границы самого ключевого для послевоенной эпохи жанра вестерна, который в первой половине фильма заманивает зрителя XX века повествованием о приключениях героев по заранее известным жанровым канонам — победная дуэль простодушного стрелка с матерым ковбоем, драка в салуне, бегство из тюрьмы после взрыва стены динамитом, убийство шерифа и замещение его места глупцом, — но в итоге предлагает иное. К 1973 г. вестерн в ситуации доминирования американской эстетики на кинорынках Запада стал эпицентром эстетического ревизионизма, отражавшегося в прорывных работах Серджо Леоне и Серджо Корбуччи, Луи Маля, Алехандро Ходоровски, группы «Дзига Вертов» и многих других режиссеров. В их творчестве формируется жанровая подформа — сапата-вестерн, вестерн «южного фронта» на границе с Мексикой. Противостояние дикого и, в сущности, природного мира индейских племен цивилизационному порыву колонистов сменяется в вестерне открытой классовой борьбой — антагонизмом землевла-

³ В этом принципиальное отличие от фильма Крайтона одноименного сериала XXI века — в нарушении жанровых конвенций фантастического вестерна через разрушение катарсического повествования об опасности трансформации тела и сознания европеоидного протагониста-мужчины. В новом фильме внимание концентрируется на проблеме деконструкции и самоидентификации белой женщины или цветных мужчин и женщин [6].

дельцев и крестьян с проекцией на события Мексиканской революции, по времени пересекающиеся с историей крушения Российской Империи. Вестерн конца 1960-х–1970-х пародирует и классические каноны исходного жанра, и балаганно трактует дух советского историко-революционного фильма. Потому выбор на роль главного восставшего андроида-убийцы Юла (Юлия) Бриннера, эталонного артиста вестерна и при этом белоэмигранта из революционной России, кажется даже показательным.

В стартовой киноверсии «Мира Дикого Запада» попадание героев в пространство вестерна как эпицентра восстания машин над всевластными толстосумами, ради развлечения навязывающими свои законы в маленьком городке, — проекция ревизионизма на живую социальную ситуацию. Это дикий капиталистический мир, невольно стремящийся к своему закату. Здесь фантастика фильма смыкается с размышлениями над поэтикой жанра, обозначенной в пределах рационализма цивилизации в «Космической Одиссее» Стэнли Кубрика и «Солярисе» Андрея Тарковского. В восстании машин можно увидеть и знак противостояния систем времен холодной войны. В это время «призрак коммунизма» победно шествовал уже по Юго-Восточной Азии, самому густонаселенному району земного шара, и Латинской Америке. Только ценой колоссальных жертв этот передний край идеологического противостояния оставался своего рода «новым фронтиром», не охватывая все большее число стран. Westworld — это по-настоящему метафора «дикого» Запада, где футуристическая антиутопия Крайтона звучит как мощный социальный памфлет. В недалеком будущем она обозначает пределы традиционного эпического сознания, продуцирующего в XX веке исключительно самоубийственные тоталитарные модели.

В 1976 году этот сюжет Крайтона был продолжен в фильме «Мир будущего» (Futureworld). История подавления восстания машин, к тому моменту исчерпавшая себя, как и жанр вестерна с его революционно-ревизионистскими прорывами, — в процессе борьбы с революцией андроидов описывает незаметную подмену живых людей роботами. Создатели «троицы миров» исторического парка Делос отказались от «проблемного» Дикого Запада — рядом с пространствами реконструкции имперского Рима и Средневековья XIII века теперь расположился мир абстрактного беззаботного будущего, бытие среди избранных в невесомости орбитальной станции. В завязке фильма 1976 года присутствует одна значимая деталь: вместе с журналистами, пытающимися раскрыть темную тайну этого

парка, в мире Делоса летит дряхлый советский генерал Карновский, увешанный наградами. Одряхлел и исчез не только мир дикого запада, но и мир советской революции, олицетворяемый беспомощным стариком Карновским. Советский генерал выбирает мир Древнего Рима (очевидна ирония Крайтона над идеей мессианства Москвы) с прокламируемым культом Спартака — во второй части утопическая реконструкция прошлого смыкается с самыми явными имперскими установками, чуждыми революционности. Советского генерала погружают в иллюзию молодости и комфорта среди имперской роскоши — в результате Карновский ощущает себя корнетом царских времен. Потом его с супругой заменят на корпоративных роботов. Для авторов фильма уже очевиден неразрешимый кризис советских элит недалекого будущего. Отсутствие альтернативы и отказ от ревизии ценностей — роботы остаются рабами людей, выполняющими их самые низменные прихоти, — порождает процесс механизации самого человека, легко заменяемого машиной. Возникает мотив расового разнообразия. Пока строится еще одна историческая локация — мир средневековой Японии, — гостю из Страны восходящего солнца остается примерять на себя доспехи саксонского рыцаря — так причудливо смыкаются мифологемы германского эпоса и традиционалистской Японии, союзников во Второй мировой.

Главным героям-журналистам — своего рода посланцам подлинной демократии, в первой части расследующим скрытый сюжет восстания машин, удастся победить своих технологически более совершенных двойников и вырваться за пределы мира подмены всего живого.

Вхождение в полноценную цифровую эпоху с новыми возможностями монтажа породило последнюю часть трилогии на основе сюжета Крайтона — телефильм «За пределами Мира Дикого Запада» (*Beyond Westworld*, 1980, продюсер Лоу Шай), возвращающийся к первой части. Однако попытка в эпоху заката вестерна создать протяженное сюжетное пространство с бесконечным возвращением в мир ускользающей эпикой успехом не увенчалась. Антиутопические сюжеты об опасности, постоянно исходящей от мира искусственно вживляемого в современность вестерна, можно заподозрить в определенном антирейгановском пафосе (как, впрочем, и «Мир будущего», вышедший на экраны в разгар предвыборного антагонизма Рейгана и Форда). Как киноартист вестернов, Рональд Рейган с самого начала своей большой политической карьеры ассоциировался с образами сыгранных им ковбоев. Так или иначе, напо-

минание о невозможности возвращения в идиллический мир Дикого Запада в 1980-м, на новом витке противостояния «холодной войны», оказалось неактуальным, и после пяти серий (две даже не вышли в телеэфир) сериал был закрыт.

Появление в 2016 году сериала «Мир Дикого Запада» (Westworld), как одного из самых амбициозных и масштабных телероманов от главного мирового производителя игрового телеконтента, компании HBO, произошло в момент полной эстетической реабилитации вестерна. История о том, как наполненный андроидами-персонажами времен Дикого Запада тематический парк развлечений будущего после восстания машин превращается для столпов капитализма общества и самих создателей этой искусственной вселенной в кошмар, стала принципиальным многомерным киновысказыванием. Такая метаморфоза произошла за счет объединения в своей эстетической парадигме сразу двух систем координат крупнейших идеологических жанров — эпоса и киберантиутопии, на пересечении противоречий идеализируемого прошлого и идеального будущего. Почти полвека спустя отрефлексированный сюжет фильма Крайтона в жизни общества стал еще более принципиальным высказыванием, обнажающим социокультурную повестку дня.

Феномену сюжетных хитросплетений и идеологем первых двух сезонов «Мира Дикого Запада» XXI века посвящено множество научных статей и несколько коллективных научных монографий, охватывающих философскую подоплеку его концептуального целого [8], грани целостной поэтики в контексте других жанров и форм — нарративных стратегий и опыта травмы, соотношений прошлого и будущего, живого и механического, уникальных образов пространства и музыкальной атмосферы [9], а также психологическую трактовку моделей ролевого поведения и коммуникативных стратегий героев [10]. Сама афористичность оригинального английского варианта названия обозначает масштаб размышлений авторов — от Дикого Запада к новому этапу существования западной цивилизации. В результате и логотип телепроекта — WW — отсылает не просто к лексемам сложносоставного заглавия, а к международной аббревиатуре мировой войны (поэтому особо зловеще выглядит логотип сезона 2020 года — WWIII⁴, чей выход в эфир совпал с бурным периодом социальных

⁴ Анализ поэтики третьей части сериала, вышедшей в начале 2020 г. и актуализирующей темы Futureworld 1976-го — соотнесенность древней имперской символики и фашизма,

протестов в США). В многочисленных исследованиях даны оригинальные футурологические и философские трактовки сюжетной проблематики сериала, многое раскрыто в новаторской природе кинофантастики и принципах построения нарратива. Но пока еще недостаточно осмысленной остается синтетическая жанровая природа киноленты — фантастического фильма внутри поэтики киновестерна. И если фантастика анализируется щедро и разнообразно, то природа вестерна пока рассматривается исключительно как исторически точно воспроизводимый фон. Но именно сложная жанровая контаминация нуждается в детальном анализе. Особенно в связи с тем, что вышедший в 2018 году второй сезон сериала — уже после оscarовского триумфа «Выжившего» и «Омерзительной восьмерки» — представляет собой не просто соединение жанровых миров, он предполагает соприкосновение разных граней эпического в поэтике самого вестерна, отсылая к огромному пласту полувековой культуры жанра, объединяющему под эстетическим знаменем Запад и Восток. Именно второй сезон предстает грандиозным жанровым полотном, фиксирующим и ревизирующим параллельно с выдающимися киновысказываниями Тарантино современные возможности эпоса как ключевого социально детерминированного жанра.

Сериал стартовал как ремейк одноименного фильма 1973 года, но в 2016 году старый сюжет оказался в принципиально иной ситуации. Яркие реалистические и коммерчески успешные «Железная хватка» Д. и И. Коэнов, «Выживший» А. Иньярриту обозначили новые и кассовые, и художественные возможности жанра, легко соединяющегося с языком арт-хауса. А Тарантино совершил невозможное, сотворил киночудо — в цифровую эпоху реанимировал и эстетически реабилитировал жанр, ставший уже частью истории определенного этапа развития кино. Тарантино оживил спагетти-вестерн и вдохнул в него вторую жизнь. Не только вернул в пантеон первого ряда С. Леоне, но и сделал С. Корбуччи киноклассиком (вручение в 2018-м премии Гильдии кинокритиков Чикаго «Великому молчанию», когда-то из-за высокого уровня социальной критики и откровенной антивестерновости, на пике социального пессимизма событий 1968-го даже не вышедшему в прокат США). Тарантино актуализировал вестерн на повест-

механизации человека и замещения индивидуума роботом, — находится в стороне от заявленной темы.

ке дня современного кино. И сценаристы Джонатан Нолан и Лиза Джой, вернувшись к сюжету Крайтона 1973-го, попытались перечесать эту историю, исходя из новых возможностей эпического сознания современника.

Компания Warner Brothers рассматривала в качестве сценариста, способного вдохнуть в старинный сюжет «Мира Дикого Запада» новую жизнь, самого Тарантино, но он отказался [11]. Ни в предложении, ни в отказе нет ничего удивительного. Судя по второму сезону, сериал отвечает духу тарантиновских фильмов XXI века, опирается на его рецепты «воскрешения духа вестерна» и использует множество отсылов к классике итальянского вестерна, верность которой исповедует и которую покадрово щедро цитирует главный ревизионист киноэпики в XXI веке. Тарантино в принципе не мог реализовывать этот проект, поскольку сценарий предполагал деконструкцию его собственной эстетики. Он пошел своим путем и предпринял первый опыт самопознания в фильме «Однажды в Голливуде». Вместе с тем, возможно, исходя из эксплуатации его рецептов в WW, можно понять параллелизм рефлексии двух мощных миров, генетически связанных со спагетти-вестерном — вселенной Квентина Тарантино и заповедника «Мир Дикого Запада» Крайтона, Нолана и Джой.

Поэтика вестерна предусматривает идентификацию с определенным миром ценностей, транслируемых такого рода эпической формой. Идентификацию с теми или иными этапами ее традиции — или, наоборот, с реформирующими тенденциями новых подходов, идентификацию, размыкающую художественные каноны. «Мир Дикого Запада» ориентирован на ревизионистский потенциал, заключенный в поэтике жанра, на фильмы, подвергающие переоценке традиционный культ идеального стрелка-защитника, олицетворяющего собою силу, преданность, представления о чести и социальной справедливости.

Противоречие двух сезонов в преодолении компенсаторных, конвенциональных канонов, сдерживающих цивилизацию — восстание машин как предельная форма антагонизма, тиражируемая во множестве вариантов. Здесь восстание киборгов воплощается в раскрепощении раз и навсегда зафиксированных ролей и масок в бесконечно повторяющейся канонической ситуации. Но эта ограниченность мира машин преодолевается не только сменой ими традиционных ролей, но и возможностью двигаться по другим правилам жанра. Правила, заложенные как исходные установки, сдерживали его развитие.

Второй сезон — восстание андроидов — это двойное путешествие:

странствие андроидов в поисках себя в человеческом мире, полном жестких границ и правил, и одновременно антология жанра, с невероятной скоростью развивающегося и меняющегося на глазах ныне живущих поколений.

В первом сезоне в городке Свитвотер (Sweetwater), отсылающем к ревизионистскому вестерну Леоне 1968-го, речь идет о тотальной эксплуатации в реконструируемом мире Дикого Запада. Люди цивилизации — элита общества будущего — переносятся в этом заповеднике в Мир эпического прошлого, освобождают свои инстинкты, фактически превращаясь в «плохих парней» в представлениях поэтики этого жанра. Покорные роботы выполняют все прихоти. Но происходит восстание машин — по логике вестерна, оно неизбежно. Вестерн именно в силу своей жанровой природы взывает к правде и нацелен на торжество справедливости.

Выбор названия города принципиально важен. В фильме «Однажды на Диком Западе» С. Леоне город Свитвотер строит главная героиня. Строит на земле, доставшейся ей в неожиданное наследство от убитого бандитами мужа, сама не догадываясь, что и за ней уже посланы наемные убийцы. На протяжении всего фильма антагонисты будут пытаться завладеть ее землей, а вершащий праведный суд протагонист будет ее защищать — бескорыстно, но со своим персональным мотивом для мести. Через Свитвотер должен пройти железнодорожный путь — придет цивилизация и двинется дальше в бескрайние просторы будущего. Это первый фильм Леоне, снятый в Голливуде. И образ героини Джейн с сомнительным прошлым, на защиту которой встает герой Чарльза Бронсона, олицетворяет подлинную противоречивость женского начала в искусстве позднего романтизма и модерна. Действие происходит в конце XIX века, и волевая предприимчивая красавица — дитя эпохи. Она чем-то напоминает самого Леоне в Голливуде, оставившего на родине свое ремесло в несерьезном по меркам великого итальянского кино 1960-х подражательном жанре и перебравшегося из итальянской вольницы с сильным левым уклоном в оплот коммерческого кино и западной идеологии.

Главные герои «Однажды на Диком Западе» в 1968-м страдали и умирали ради будущего — ради дележа потенциальных возможностей. И торжествовало право собственности как высшая справедливость. Гостье из цивилизованного американского востока доставалось небольшое место на земле для своего городка, которым она будет править своей мягкой силой. А злодеи-рейдеры от капитала и герои, лишенные отцовской фер-

мы как идеала гармонии детства, — утрачивали покой навсегда. Леоне в этом фильме уходит от своего ироничного взгляда на жанр и при невольном феминизме дает почти идиллическую картину, органично объединяющую мотивы классических лент Джона Форда или Говарда Хоукса — странничество стрелка, справедливость, право на землю за слабым.

Серджио Леоне удалось создать идеальный мир вестерна уже на излете его истории, а музыка Эннио Морриконе добавила этой идиллии очень мощные звуковые обертоны. «В начале было слово, и слово было Форд» / *In the beginning was the word, and the word was Ford* [12]. Создатель заповедника Дикого Запада освободил инстинкты цивилизованных людей — расставил их словно черные фигуры на шахматной доске, а дальше заработала логика вестерна — восстановление прав угнетенных, то есть машин. На заставке сериала фигура воспроизводимого андроида — белая, в позе витрувианского человека. Это и *tabula rasa* будущего цивилизации, и белая фигура на незримой шахматной доске, которая до поры до времени строго ходит по заданным клеткам в глобальной партии против темной стороны человечества. Создатель этого мира — доктор Роберт Форд — тоже обладает знаковым именем: это и полное совпадение с именем противоречивого исторического персонажа времен громкой славы удалых бандитов на Диком Западе (его история была поэтично воссоздана в ревизионистском вестерне «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса»), и некий отсыл к корифею киновестерна — великому Джону Форду.

Первый сезон вырастает из потребности в восстановлении справедливости в ситуации запредельной жестокости к миру машин — к нему вызывает сам жанр, в который погружены и герои, и зрители. Однако такая жестокость становится и толчком к зарождению самосознания. Этот процесс приводит к восстанию машин, и в первую очередь — к убийству их создателя, Роберта Форда. Своего рода ритуальное и метафорическое убийство Творца выводит и жанр фильма за пределы четких границ вестерна. Второй сезон представляет собой революцию и странствия по разным формам векового бытования жанра на экране, попытку выйти за пределы лабиринта его тем, радикальных вопросов и уклончивых ответов — в стилистике режиссеров разных стран.

Второй сезон — «ревизия ревизионизма» в городке Свитвотер, своего рода идеальном городе будущего из знаменитой ленты Леоне. Но это лишь смоделированный исторический парк развлечений, в котором это

идиллическое будущее с марксистскими подтекстами раннего вестерна кажется воплощенным. Оно перерастает в тотальное разочарование в иллюзии, схожее с сюжетами многих классиков вестерна в заключительной стадии их творчества. Таков ревизионизм позднего Джона Форда, последний из вестернов Леоне «Пригнись, придурок», пронизанный мрачным осознанием самоубийственности порыва к мести и всеобщей справедливости, целая серия революционных вестернов Корбуччи или констатирующий исчерпанность жанровой серьезности его же «Белый, желтый, черный». Но создатели сериала решаются провести своих героев по всем кругам этих поисков — по самым темным, табуированным в благополучном потребительском обществе закоулкам жанра — и именно это странствие охватывает десять серий второго сезона «Мира Дикого Запада».

В первом сезоне испытывается на прочность целостное эпическое сознание. Поскольку жанр вестерна — квинтэссенция эксплуатационности — расовой, половой, экономической, то и сам он должен в будущем испытываться на прочность меняющимся социальным мировоззрением. Жанр, напоминая обществу о многообразии возможностей еще не наступившего капиталистического будущего, эти возможности и реализует — через восстание машин. Первый сезон заканчивается невозможностью диалога андроида и его создателя. Триумфом креатора становится заложенный им в глубине программы потенциальный экзистенциальный рывок. Смерть доктора Форда от руки Долорес, его первого и доведенного до совершенства человекоподобного существа — осознаваемое самим ученым жертвоприношение во имя эволюционного антропологического рывка через признание права другого. Самими андроидами этот рывок мыслится в революционных координатах — поначалу как месть, потом как утверждение в новых правах.

Структура эпизодов второго сезона дает возможность обнаружить последовательное использование мотивов ревизионистских вариаций вестерна, причем с сильным уклоном в сторону итальянских паттернов: обилие крови и мертвых тел в кадре, апокалиптическая атмосфера, кладбищенская символика.

«В «Мире Дикого Запада» искусственные люди остаются на ранней стадии революции. Угнетенные сначала должны преодолеть промывку мозгов и избавиться от манипуляций кукловодов» [13, р. 249]. Восстание машин ведет к поиску двери — выхода за пределы системы. И здесь герои попадают в сценарии, осмысленные или обыгранные в поэтике ве-

стерна 60-х. Расстрел андроидов, встреча с предводителем мексиканских революционеров Эль Лазо (по-испански — петля, ассоциации с героем русской революции оставим в стороне), женщина в революции — все эти сцены прямо отсылают к эстетике европейского сапата-вестерна. Человек в черном, спасающий испанскую семью от сошедшего с ума майора — буквально прямая цитата «За пригоршню долларов» Леоне. Метания Человека в черном между добром и злом — в духе «Хорошего, плохого, злого», а примеры высокой этики (спасение дочери проводника-испанца совпадает со спасением его собственной дочери из плена индейцев) — в духе высоких моральных императивов спагетти-вестерна. Параллельно с этим герои мира Запада, попадающие в параллельную локацию парка — имперскую Японию времен династии Эдо, спорят, должен ли был сценарист так нагло копировать судьбы андроидов в разных национальных сюжетах. «Это просто законы спроса и предложения», — парирует автор миров. В этом отсыл как раз к процессу взаимопроникновения дзидайгэки и вестерна, мощнее всего отразившийся в спагетти-вестерне (ситуация инвариантности сюжета «Телохранителя» в фильмах «За пригоршню долларов» и «Джанго», когда А. Куросава даже засудил С. Леоне за плагиат). Герои дзидайгэки, попадая в мир вестерна, действуют по его логике и законам — здесь уже сквозит рефлексия Тарантино над взаимопроникновением национальных традиций. Трогательная сцена близости Долорес и Тедди оборачивается моментом осознания героини, что возлюбленный с такой утонченной душой и постоянным сочувствием всем и каждому — не боец и не жилец в условиях революции, его необходимо «перезагрузить». Тедди превращается в циничного героя — вполне в духе спагетти-вестерна, для которого жестокость уже органика. За этим эпизодом — судьба Силенцио из «Великого молчания», которого вера в человека и человечество ведет по жертвенному пути к смерти от бездушного охотника за головами Локо. И здесь сразу вспоминается, что за историей жертвенного идеализма Силенцио — реквием по Че Геваре. Долорес же нужна только одна победа — одна на всех андроидов. И скрывающееся за всеми перипетиями сюжета разочарование отцов-«шестидесятников» в своих идеалах для центральной героини сериала — предмет актуальной рефлексии и жестких выводов. Примеры такого рода существования героев второго сезона по сценариям ревизионистских жанровых трактовок 60-х можно множить до бесконечности, но именно эта эстетика создает концентрированное ощущение революционности, возрождает

дух революционного вестерна с его балаганным анархизмом и сюрреалистичностью.

В чем-то логика перехода от сезона к сезону сродни логике самого Серджио Леоне, который вслед за фильмом «Однажды на Диком Западе» снимает фильм «Пригнись, придурок» (1971) с пессимистической оценкой романтики революции. Но если киноэстетика начала 1970-х отражала пределы и кризисы коммунистического переустройства мира и разочарованность «поколения 68-го», то «Мир Дикого Западе» актуализирует левую повестку дня — таковы вызовы времени. Не собственность на средства производства, а собственность на все права и свободы личности — моральные и телесные. Осознание героями-андроидами такого положения вещей заставляет их проигрывать сценарии прошлого в поисках будущего. Предъявляемая в фильме концепция *gobo sapiens* уже после выхода первого сезона аналитически рассматривалась как эстетический аналог только-только набиравшего в середине 2010-х протестного движения социальных низов. Этот посыл сериала Дан Динелло определил как «Robot lives matters» [13, p. 241].

Восстание приводит к переоценке воссозданного мира Дикого Запада — мнимого эпического времени равных возможностей. На протяжении второго сезона, от серии к серии, герои-андроиды, блуждая по выстроенным сценаристами парка уровням киномифологии, неизбежно оказываются внутри разных подвидов ревизионистской вестерновой поэтики. Истории их жизни начаты сценаристами вестернов. И они двигаются по ступеням эволюции жанра, дойдя до его апогея в стилистике шестидесятых. Их маршрут проходит через сапата-вестерн — вестерн о мексиканской революции — и тесно связанный с ними феминивестерн («Вива, Мария!»), красный вестерн (о жизни индейцев), ревизионистский вестерн о «благородстве» гражданской войны Севера и Юга, кислотный вестерн (стрелок в поисках духовной истины в «Кроте» Алехандро Ходоровски) и даже «нозерн» — снежный вестерн с жесткими моральными императивами⁵ на границе с чуждым холодным миром. Во вселенной «Делоса» нет места только истерну — героике советского революцион-

⁵ Именно триумф «Выжившего» и музыки Морриконе к «Омерзительной восьмерке» на «Оскаре» и «Золотом глобусе»-2016 стал демонстрацией небывало сильной позиции вестерна в актуальной системе киножанров. Об этом: [14].

ного фильма, но именно его эстетика, оказавшаяся подспудно переплетенной с эстетикой «красного Голливуда», проступает в сценах восстания роботов. В событийной логике второго сезона аллюзий на «Броненосец Потемкин», «Арсенал» или «Чапаева» не меньше, чем на классические примеры жанра.

«Мир Дикого Запада» давно ставит важный для поэтики жанра вопрос: историей вестерна движет эволюция или революция? Заглавие знаменитой монографии Е. Карцевой дает однозначный ответ — потому в ней так жестко критикуется эстетика Леоне и игнорируется, в силу прямых идеологических причин, сапата-вестерн с его балаганной стихией революции⁶. А. Павлов уже на момент выхода первого сезона отметил мощный революционный жанровый потенциал *science fiction*, который с каждым десятилетием нарастает — он отмечает страх перед роботами, который оказывается выше страха перед маргиналами, однако в «Мире Дикого Запада» эти проблемы футурологии науки и политэкономии оказываются взаимосвязаны [15, с. 124–125]. Для вестерна революционный порыв обозначил варианты выхода за пределы жанра уже в бурные 60-е — отсюда вынесенный в заглавие фильма Корбуччи провокативный вопрос: «Какое отношение мы имеем к революции?» (1972)⁷. Возможно, этот эксперимент в духе доктора Франкенштейна роднит Nolana и Джой, обнажающих в своем сериале механизмы тотальной власти творца, с режиссерами-радикалами. Современные социокультурные исследования позволяют обнаружить и прямые предпосылки восстания машин второго сезона как отражение идей ревизионистского киберфеминизма. Донна Харауэй в своих работах размышляет о роли андроида в преобразовании цивилизации, чье появление служит залогом разрушения иерархий и краха индивидуализма во имя планетарного спасения. В ее работе «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм

⁶ Такой революция предстает и в советских образцах вестерна на излюбленный отечественный сюжет — о «Красных дьяволятах» И.Н. Перестиани и «Неуловимых мстителях» Э.Г. Косаяна.

⁷ Фильм вышел на экраны непосредственно перед *Westworld*'73 Крайтона и стал завершением не только революционной линии жанра, но и всего «золотого десятилетия» итальянского вестерна. «Мир Дикого Запада» в 1970-е констатировал пределы этой генетической линии — целый ряд критиков даже видит в вестернах о мексиканской революции искусственное стремление соединить несоединимое — вестернизацию и анархический коммунизм.

1980-х гг.» андроид описывается как «...кибернетический организм, помесь машины и организма, создание социальной реальности и вместе с тем порождение вымысла. Социальная реальность — это живые социальные отношения, наша важнейшая политическая конструкция, вымысел, изменяющий мир» [16, с. 6].

Манифестируемая ею неизбежность появления киборга может трактоваться как ревизионизм и критика идей Просвещения: «Харауэй следует традиции марксистской и постмарксистской антропологии, критикуя превращение Просвещением человека в механизм, но также видит в подобной ситуации путь к освобождению» [17, с. 41]. Манифестация образа киборга открывает перспективы для реконструкции иерархических социальных связей, и именно такая трактовка открывает ключ к революционному порыву главных героинь WW: «Киборг решительно привержен частности, иронии, интимности и перверсии. Он оппозиционен, утопичен и совершенно лишен невинности. Не структурируемый больше полярностью публичного и частного, киборг определяет собой технологический полис, основанный отчасти на революции социальных отношений внутри ойкоса, дома. Природа и культура преобразуются: первая не может быть больше ресурсом для усвоения или поглощения последней. Отношения, обосновывающие формирование целостностей из частей, включая полярность и иерархическое господство, оказываются под вопросом в мире киборгов. Вопреки надеждам франкенштейновского монстра, киборг не ожидает от отца, что тот спасет его возрождением Эдема, т.е. изготовлением гетеросексуальной пары, восполнением его в конечной целостности, городе и космосе, Киборг не мечтает об общности по образу органической семьи, на сей раз без эдиповской проекции. Киборг не узнал бы Эдемского сада; он не из праха создан и не может мечтать о возвращении к праху» [16, с. 7].

Таким образом, пройдя путь 1970-х–1980-х, «Мир Дикого Запада» полвека спустя вернулся к линии «революционной» эстетики 60-х и обнаружил в странствиях сконструированных героев стремление обыграть ревизионистские сценарии. Примерив на себя их революционную логику, герои и создатели сериала нащупывают свой выход из лабиринта неразрешимых вопросов надвигающегося будущего. Эта логика предусматривает существование не в мире вестерна классического — с торжеством справедливости, а в мире тотального ревизионизма. Андроиды, существа с новым мировоззрением и восприятием иного миропорядка, путеше-

ствуя по разным сферам и уровням исторического парка, собирают ключевые моменты истории и стилевые черты киножанров.

Первые два сезона «Мира Дикого Запада» — это такой же гимн кино, как и создаваемые параллельно фильмы Квентина Тарантино. Они демонстрируют, что киноэпика для мира ценностей современного человека — стартовая точка истории, начало и исток его мифологического миропонимания. Этот принцип работает как в национальных киношколах, так и в мировом масштабе. В результате деконструкции вестерн возвращает себе функции доминирующей эпической формы, определяющей основы мифологического мышления зрителя-современника.

Безусловно, в метавестерновой природе сериала есть и идеологический момент — утверждение тотальной вестернизации киноэстетики, попытка разобраться в причинах кризисности, проецируемой на противоречия. Однако ироническая составляющая жанра выводит вопрос далеко за пределы доминирования его узконациональной специфики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Netolicky D. M. *Cyborgs, desiring-machines, bodies without organs, and Westworld: Interrogating academic writing and scholarly identity* // *KOME — An International Journal of Pure Communication Inquiry*. 2017. Vol. 5. Issue 1. P. 91–103. DOI: 10.17646/KOME.2017.16.
2. Алешичева Т. Снова в седле. Новая жизнь вестерна // *Сеанс*. 2018. № 67. С. 146–151. URL: <https://seance.ru/articles/western-snova-v-sedle> (дата обращения: 05.09.2020).
3. Карцева Е. Н. *Вестерн: Эволюция жанра*. М.: Искусство, 1976. 253 с.
4. Горячок К. Л. Эволюция американского вестерна: витальность, эстетика, мифология // *Художественная культура*. 2020. № 2 (33). С. 220–247.
5. Forest M., Beckley-Forest T. *The Dueling Productions of Westworld: Self-Referential Art or Meta-Kitsch?* // *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing* / Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. P. 185–195.
6. Abnet D. *Escaping the Robot's Loop? Power and Purpose, Myth and History in Westworld's Manufactured Frontier* // *Reading Westworld* / Ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. P. 221–238. DOI: 10.1007/978-3-030-14515-6_12.
7. Tarantino Q. *Quentin Tarantino on how spaghetti westerns shaped modern cinema* // *Spectator Australia*. 2019. 1 June. URL: <https://www.spectator.com.au/2019/06/quentin-tarantino-on-how>

- spaghetti-westerns-shaped-modern-cinema/ (дата обращения: 05.09.2020).
8. *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing* / Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. 264 p.
 9. *Reading Westworld* / Ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 313 p.
DOI 10.1007/978-3-030-14515-6.
 10. *Westworld Psychology: Violent Delights* / Ed. by T. Langley, W. Goodfriend, T. Cain. NY: Sterling Publishing Company, 2018. 320 p.
 11. Tallerico B. The Long, Weird History of the Westworld Franchise // *Vulture*. 2016. Sept. 30.
URL: <https://www.vulture.com/2016/09/westworld-franchise-long-weird-history.html> (дата обращения: 05.09.2020).
 12. Beckner S. Out of the Loop, Lost in the Maze: The Stealth Determinism of Westworld // *Skeptic*. Vol. 22. Issue 1.
URL: https://www.skeptic.com/reading_room/the-stealth-determinism-of-westworld-hbo/ (дата обращения: 05.09.2020).
 13. Dinello D. The Wretched of Westworld: Scientific Totalitarianism and Revolutionary Violence // *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing* / Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell. P. 239–251.
 14. Зорин А. Н. Снежный вестерн: Триумф жанра в исторической перспективе. (От кинофильмов А. де Тота и С. Корбуччи к лентам К. Тарантино и А. Г. Иньярриту) // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сб. трудов Международной научной конференции (Москва, 23–28 апреля 2017) / под общ. науч. ред. Г. Р. Консона. М.: Согласие, 2017. С. 248–255.*
 15. Павлов А. В. Враги по разуму: робот как революционный субъект // *Социология власти*. 2017. Т. 29. № 2. С. 116–132.
DOI: 10.22394/2074-0492-2017-2-116-132.
 16. Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 128 с.
 17. Беляев В. Историко-философские аспекты проблемы «нечеловеческого» в социокультурных исследованиях и исследованиях медиа // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2020. Т. 2. № 1. С. 36–51.
DOI: 10.24411/2658-7734-2020-10003.

REFERENCES

1. Netolicky D. M. Cyborgs, desiring-machines, bodies without organs, and Westworld: Interrogating academic writing and scholarly identity. *KOME—An international journal of pure communication inquiry*. 2017. 5 (1), pp. 91–103.
DOI: 10.17646/KOME.2017.16
2. Aleshicheva T. Snova v sedle: Novaya zhizn' vesterna [Back in the saddle: New life of a western]. *Seans* [Seance]. 2018. (67), p. 146–151. (In Russ.)
URL: <https://seance.ru/articles/western-snova-v-sedle> (accessed 05.09.2020).
3. Kartseva E.N. Vestern: *Evolyutsiya zhanra* [Western: Genre evolution]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 253 p. (In Russ.)
4. Goryachok K. L. Evolyutsiya amerikanskogo vesterna: vital'nost', estetika, mifologiya [Evolution of the American western: Vitality, aesthetics, mythology]. *Khudozhestvennaya kultura* [Art and culture studies]. 2020. 2 (33), pp. 220–247. (In Russ.)
5. Forest M., Beckley-Forest T. The dueling productions of Westworld: Self-referential art or meta-kitsch? In J. B. South, K. S. Engels (Eds.), *Westworld and philosophy: If you go looking for the truth, get the whole thing*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018, pp. 185–195.
6. Abnet D. Escaping the robot's loop? Power and purpose, myth and history in Westworld's manufactured frontier. In A. Goody, A. Mackay (Eds.), *Reading Westworld*. L.: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 221–238.
DOI: 10.1007/978-3-030-14515-6_12
7. Tarantino Q. Quentin Tarantino on how spaghetti westerns shaped modern cinema. *Spectator Australia*. 2019, June 1.
URL: <https://www.spectator.com.au/2019/06/quentin-tarantino-on-how-spaghetti-westerns-shaped-modern-cinema/> (accessed 05.09.2020).
8. *Westworld and Philosophy: If you go looking for the truth, get the whole thing*. Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. 264 p.
9. *Reading Westworld*. Ed. by A. Goody, A. Mackay. L.: Palgrave Macmillan, 2019. 313 p.
DOI 10.1007/978-3-030-14515-6.
10. *Westworld psychology: Violent delights*. Ed. by T. Langley, W. Goodfriend, T. Cain. NY: Sterling Publishing Company, 2018. 320 p.
11. Tallerico B. The long, weird history of the Westworld franchise. *Vulture*. 2016, September 30.
URL: <https://www.vulture.com/2016/09/westworld-franchise-long-weird-history.html> (accessed 05.09.2020).
12. Beckner S. *Out of the loop, lost in the maze: The stealth determinism of Westworld*.
URL: https://www.skeptic.com/reading_room/the-stealth-determinism-of-westworld-hbo/ (accessed 05.09.2020).
13. Dinello D. The wretched of Westworld: Scientific totalitarianism and

revolutionary violence. In J. B. South, K. S. Engels (Eds.), *Westworld and philosophy: If you go looking for the truth, get the whole thing*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, pp. 239–251.

14. Zorin A.N. Snezhnyy vestern: Triumf zhanra v istoricheskoy perspektive (Ot kinofil'mov A. de Tota i S. Korbuchchi k lentam K. Tarantino i A. G. In'yarritu) [Snowy Western: A triumph of the genre in a historical perspective (From A. de Toth and S. Corbucci to Q. Tarantino and A. G. Iñarritu)]. In G.R. Konson (Ed.), *Art history in the context of other sciences in Russia and abroad: Parallels and interactions: Collection of works from the International scientific conference, 2017, April 23–28*. Moscow: Soglasie, 2017, pp. 248–255. (In Russ.)

DOI: 10.22394/2074-0492-2017-2-116-132.

15. Pavlov A.P. Vragi po razumu: robot kak revolyutsionnyy sub'ekt [Enemy mind: Robot as a revolutionary subject]. *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of power]. 2017. 29 (2), pp. 116–132. (In Russ.)

16. Haraway D. *Manifest kiborgov: nauka, tekhnologiya i sotsialisticheskiy feminizm 1980-kh* [A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century]. Moscow: Ad Marginem, 2017. 128 p. (In Russ.)

17. Belyaev V. Istoriko-filosofskie aspekty problemy “nechelovecheskogo” v sotsiokul'turnykh issledovaniyakh i issledovaniyakh media [Historical-philosophical aspects of the problem of “inhumane” in sociocultural and media studies]. *Galactica media: Journal of media studies*. 2020. 2 (1), pp. 36–51. (In Russ.).

DOI: 10.24411/2658-7734-2020-10003

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АРТЕМ НИКОЛАЕВИЧ ЗОРИН

доктор филологических наук, профессор,
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,
410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83, корп. 11, к. 221

Researcher ID: D-3015-2017

ORCID: 0000-0002-2342-4039

e-mail: art-zorin@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

ARTEM N. ZORIN

D. Sc. in Philology, Professor,
Saratov State University,
410012, Astrakhanskaya, 83, build. 11, r. 221,
Saratov, Russia

Researcher ID: D-3015-2017

ORCID: 0000-0002-2342-4039

e-mail: art-zorin@yandex.ru