

А. Н. ЗОРИН

*Саратовский национальный
исследовательский
государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского,
Саратовская государственная
консерватория
имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия*

№2 ПОСЛЕ ЛЕОНЕ. «ОДНАЖДЫ В... ГОЛЛИВУДЕ» КВЕНТИНА ТАРАНТИНО И ДИАЛОГИЗМ СПАГЕТТИ-ВЕСТЕРНА

АННОТАЦИЯ

«Однажды в... Голливуде» Квентина Тарантино представляет собой сложный интертекст на пересечении нескольких линий истории кино, по-новому раскрывающий синкретичность киностилия режиссера. Фильм имеет уникальную форму зашифрованного спагетти-вестерна, подобно легендарному «Криминальному чтиву». Возможности этого постмодернистского жанра позволяют соединить в сюжетном целом элементы производственного фильма-байопика и соцреализма, психологического киноромана («Бесы» Достоевского) и мистерии, классического американского и европейского вестерна. Ключевым, как и в более ранних лентах Тарантино, становится обращение к вехам истории спагетти-вестерна. Через путь своего героя режиссер транслирует собственное видение места в истории этого жанра, где он остается «номером вторым», но ни в чем не уступая основателям жанра. В фильме очевидны итоговые мотивы трилогии Тарантино 2010-х гг., созданной с опорой на стилистику его кумиров – режиссеров европейского вестерна. Обнаруживается логика сквозного диалога с метафорами и образами эпических музыкальных драм Вагнера, начатого им в «Джанго освобожденном» с сюжета спасения Брунгильды Зигфридом и символического уничтожения Усадьбы/Вальгаллы. В «Однажды в... Голливуде» проявляется последовательное обращение к символике вагнеровского «Парсифаля» – Голливуд как Монсальват, искусительницы девушки-цветы и противостоящий им тандем героев классического спагетти-вестерна, прошедших определенные этапы инициации. Режиссер наделяет своего персонажа прототипическими чертами артистов вестернов 1960-х – цитируются воспоминания Клинта Иствуда о съемках у Серджио Леоне. При этом мотивация их поступков и действий заменяется логикой цельного вестернового героя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *К. Тарантино, С. Корбуччи, С. Леоне, Р. Вагнер, спагетти-вестерн, вестерн, «Однажды в... Голливуде».*

«Только два слова. “Небраска Джим”. Серджио Корбуччи. <...> Это второй лучший режиссер спагетти-вестернов во всем мире». Слова, прозвучавшие в «Однажды в... Голливуде» в телефонном разговоре продюсера Марвина Шварца с Риком Далтоном, – фраза со спасительным для актерской карьеры Далтона советом уйти от эксплуатирующей голливудской схемы и начать сниматься в итальянском вестерне – оказывается для Тарантино своего рода программой, почти самопризнанием.

ТОТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГИЗМ

В своем девятом фильме, что подчеркивалось во всех трейлерах (девять симфоний как предел для великого композитора?), Тарантино вслед за многими другими современными ему классиками кино делает предметом изображения сам процесс творчества, всматриваясь в зеркало.

В этой ленте о выходящих в тираж артистах вестерна режиссер перешел к принципиально новой для себя форме. От скрытых аллюзий и цитат, альтернативной истории и стилизации любимого мира спагетти-вестерна Тарантино переместился в мир псевдореализма на грани мокьюментари, открыто упоминая в фильме имена важнейших для себя режиссеров и стилизуя любимые киноленты детства. Причина прямого разговора о киноклассиках, обнажение приема – неизбежная потребность оказаться внутри поэтики главных для себя режиссеров, которая раньше была скрытой и нуждалась в зрительской реконструкции, – возникает не вследствие исчерпанности интертекстуальных средств. И не от разочарования в критике – профессиональной и зрительской, – по уровню оценок не всегда готовой и способной соответствовать характеру диалога, в который вступает Тарантино с главными для него режиссерами-предшественниками. Открытая цитатность – в новой для Тарантино форме авторской рефлексии – предполагает предельно свободную игру интертекста и дает повод оценить собственное положение в киноистории, в том числе в истории своего главного жанра. Годом ранее «Баллада Бастера Скраггса» братьев Коэнов довела принципы игры с традицией спагетти-вестерна почти до абсолюта их карнавальской театральности. И Тарантино идти этим (проторенным им же) путем уже практически не имело смысла. Другое дело, что Коэны сами, даже снимая такие выдающиеся вестерн-ремейки, как «Железная хватка», или используя элементы фильмов Леоне в «Старикам тут не место», и не претендовали на особое положение в судьбе евровестерна.

Подобно Серджио Корбуччи, место которого в этом диалоге Тарантино определяет по своей шкале ценностей, он сам – вечный № 2 в истории спагетти-вестерна. Неизбежно второй после Серджио Леоне. Оба они – «номер второй» по популярности, «номер второй» по хронологии обращения к ключевым сюжетам и сквозным для спагетти-вестерна мотивам. Но никак не вторые по оригинальности. Ситуация «номера второго»

подразумевает в данном случае не только место на пьедестале успеха и новаторства, а некий характер диалоговости, заложенный в самой природе спагетти-вестерна. Это встречное движение определяет ситуацию творческой конкуренции и неизбежного взаимодействия художников, творящих в киновселенной одного жанра – искусственно возрожденного в Европе на фоне увядания под напором рок-культуры в Америке. «Номер второй» – тот, кто открывает возможность для *продуктивного* диалога на основе сформулированных на правах первооткрывателя правил игры. В этом диалоге каждое последующее высказывание художников вырастает из предыдущего. И в этой ситуации Тарантино в своей ленте 2019 г. стремится понять, в чем состоит подлинная продуктивность этого диалога для него и его эпохи, подобно тому, как Ларс фон Триер вел свой мучительный диалог с А. А. Тарковским.

Леоне и Корбуччи, Леоне и Тарантино, Корбуччи и Тарантино – пара ведущего и ведомого, как в дуэте летчиков-истребителей, открывает не только источник игры, но адресацию идеальному собеседнику (читателю, зрителю). Это диалог, в котором апробирование жанровых моделей, их многократное цитирование и переосмысление звучит как выражение тезы и антитезы. Создание новых законов жанра и почти мгновенный импульс к нарушению только что найденных границ. Леоне легко пародировал законы американского вестерна, идущие за ним пародировали уже его самого. «Однажды в... Голливуде» выводит диалоговую пародийность на высший уровень – самих создателей. В конечном итоге этот принцип вывел к авторской реализации предельных жанровых возможностей в ситуации полной самостоятельности выбора ключевых средств выразительности. При этом надо помнить, что вестерн – жанр сильной этики и высоких эпических доминант.

К 1969 году, времени действия «Однажды в... Голливуде», у двух великих Серджио – Леоне и Корбуччи, двух режиссеров-приятелей и гениев спагетти-вестерна – эта диалоговая форма отношений уже сформировалась. По популярной кинолегенде оба они, вдохновленные «Телохранителем» А. Куросавы, ставшим одним из триумфаторов Венецианского фестиваля 1961 г., загорелись идеей сделать свою версию этой выдающейся ленты. Годом ранее подобное произошло с его же «Семью самураями» в «Великолепной семерке». Жажда Леоне оказалась сильнее – несмотря на невозможность приобрести права на ремейк, он создал в 1964 г. «За пригоршню долларов», обильно, местами покaдрово воспроизводя японский фильм своего кумира. И хотя Куросаве удалось доказать в суде факт плагиата и добиться приличной компенсации, это уже не имело большого значения – фильм шел с феноменальным успехом, пробил окно евровестерну в Америку и раз и навсегда легализовал жанр в истории североамериканского кинематографа.

Корбуччи также создал свою версию «Телохранителя». И хотя он «задержался» на два года – огромный срок для бурных шестидесятых, – его тщательно выстроенный поверх исходного кинотекста замысел, прикрытый

нарочитой визуальной небрежностью, недопустимой для Леоне, привел к еще большему успеху. «Джанго» не опоздал, а продемонстрировал, в каких причудливых соотношениях в мире вестерна может смешиваться видимая небрежность и выверенная тщательность. И как успех в пространстве такого кажущегося сиюминутным жанра может быть продуманным и отложенным – ведь к моменту выхода его истории в 1966 г. Леоне успел закрепить свое положение «номера первого» второй частью «Долларовой трилогии». «Джанго» легализовал к тому времени уже в самом итальянском вестерне узаконенный принцип тотального цитирования приема и его тиражирования/травестирования. Итальянская культура с легкостью наделяла основные типы стремительно развивающегося жанра чертами устойчивой маски, и это была полноценная маска социального героя эпохи позитивного постмодерна. Леоне делал эти маски каноническими, Леоне добавлял им вздернутые вниз или вверх уголки губ. Не случайно в топ-рейтинге самого яркого и популярного исследователя спагетти-вестерна последних лет Говарда Хьюза на первом месте стоит «Хороший, плохой, злой» Леоне (этот фильм занимает главное место во всех рейтингах своего жанра), а на втором – «Джанго» Корбуччи, ощутимо опережающий «За пригоршню долларов» [1]. А далее – вышедшие в прокат одновременно в 1968-м «Однажды на Диком Западе» Леоне и «Великое молчание» Корбуччи. И в основе обоих фильмов очень схожая сюжетная канва – простейший анализ легко позволяет обнаружить элементы сюжетного параллелизма в линии главного героя. И что бы ни говорили историки кино об относительной ограниченности набора сюжетных тем в спагетти-вестерне, такая близость фигур протагониста и антагонистов как раз свидетельствует об интенсивности скрытого режиссерского диалога.

Стилистическое отличие евровестерна от американской классики жанра, по мнению Д. Захарова, – в отсутствии «правдоподобия обстоятельств, драматургических мотивировок событий и поступков» [2, с. 40], а режиссерские концепты «держатся на кинетических аттракционах, чрезмерной эксплуатации кинематографического ресурса жанра. В основу спагетти-вестерна положен принцип: чем больше перипетий, тем лучше. Добавив к этому потенциал вестерна как набора клише, которые легко пародировать (и которые в фильмах талантливого модерниста Леоне блистательно пародируются), получим полную формулу» [2, с. 40]. Действительно, существование по системе Станиславского/Чехова, типичное для классических американских вестернов, противостоит игровой природе итальянской разновидности жанра. Эта разница в типе актерского существования отсылает к любимым режиссерами-шестидесятниками киноавангардным 1920-м. Уход Вс. Э. Мейерхольда от К. С. Станиславского приведет к появлению стиля Эйзенштейна – сначала театрально-циркового, а потом и кинематографического. Спагетти-вестерн – почти балаганчик с традиционными типажам-масками а-ля дель арте, где все истекают клюквенным соком и существуют по законам монтажа аттракционов. Тарантино прекрасно ощущает

эту специфику жанра как метакинематографичного, демонстрирующего границы между миром психологической классики и авангардом.

Герой классического вестерна – герой фронта, герой на границе цивилизации и природы, чем и определяется его переходный статус или ситуация окончательного становления. В «Однажды в... Голливуде» персонажи-артисты существуют в принципиальной смоделированной кинематографической ситуации – метафорического кинофронта между актерским существованием по методу Станиславского (при котором практически невозможно «переиграть ребенка» – сцены Далтона и юной телезвезды Труди Фрейзер) и балаганом спагетти-вестерна, где на съемках каждый артист говорит на своем языке.

МЕТАВЕСТЕРН

Внутри поэтики мастеров италовестерна стремительное развитие жанра может рассматриваться как *il grande duello* – «большая дуэль», название одного из самых популярных вестернов с Ли ван Клиффом в главной роли. Это ситуация перманентного поединка со смертью марксистского максимализма классического вестерна и законов архаического эпоса – во имя высшей справедливости (которой к 1968 г. с максимализмом жаждал зритель). И это поединок талантов. Подобно негласной конкуренции великих “Beatles” и “Rolling Stones”, в которой к 1967 г. первенство осталось безоговорочно за первыми, но которых 1969-й и Мэнсон внезапно отбросили на обочину прогрессивного искусства.

Спагетти-вестерн растет и развивается параллельно с рок-культурой. Он практически ровесник “Beatles”, и у него схожая биография. Тарантино хорошо это ощущает. Поэтому в его метавестерновом мире «Однажды в... Голливуде» проступит и этот сопутствующий «битловский» код – ведь кровавая бойня банды Мэнсона, ощущаемая как *Helter Skelter*, упадет несправедливо мрачной тенью и на самый успешный рок-альбом 1960-х – на альбом “The Beatles” («Белый альбом»), став первым сигналом к закату великой ливерпульской четверки [3].

Ситуация тандема ведущего и ведомого впаяна в сюжетную основу ленты Тарантино 2019 г. Кто дублер, а кто подлинный мастер – в мировой истории вестерна или на съемочной площадке эпохи, полной подражаний и пародий, уроков по лекалам, «побежденных учителей» и «победителей учеников»? Эта ситуация представляется большой метафорой творчества, параллельной, но столь же самодостаточной, как и история авторского кино 1960-х. Ситуация ведущего и ведомого – главного действующего лица и его тени – явлена в «Однажды в... Голливуде» изначально уже на сюжетном уровне через дуэт артиста Рика Далтона и его дублера. И кто в итоге дублер, а кто шаржированный персонаж вестерна, кто подлинный эпический герой, а кто его идеальная художественная проекция – зрителю приходится решать постоянно, не имея возможности отдать предпочтение какому-то одному персонажу.

Итоговость «Однажды в... Голливуде» перекликается с общей тенденцией обращения к мотиву подведения итогов в авторском кино 2010-х. Но, в отличие от фон Триера или Балабанова, мучительно расстающихся с героикой в координатах поздних лент Тарковского, Тарантино видит свое принципиальное место в истории уникального жанра как миссию художника. Все творчество Тарантино – движение к той чистой жанровой форме, которую он ищет и находит в 2010-е. Нина Цыркун обратила внимание на жанровый подзаголовок «Криминального чтива» – спагетти-вестерн [4, с. 36]. Уже на заре своего режиссерского творчества Тарантино прокладывает пути к возрождению главного для него жанра, не примиряясь с его безвременным уходом в анналы и, казалось, оставшегося навсегда исключительно на странице киноистории 1960-х. И ему удалось невозможное – в XXI в. он вернул спагетти-вестерн на экран в его чистой жанровой форме. Этот прорыв можно было бы назвать «Джанго возрожденный» (хотя есть и другие варианты трактовки этого возвращения – «Джанго превосходящий»). В «Омерзительной восьмерке» Тарантино создал все условия для триумфального возвращения Эннио Морриконе в вестерн и признания его роли в истории киноэпоса, одновременно утвердив важные для самого режиссера принципы киноаутентизма – не исторической стилизации эпохи, а воспроизведения в постановочных принципах и форме трансляции фильма. Тарантино добивался, чтобы «Омерзительная восьмерка» демонстрировалась в кинотеатрах не с цифровых носителей, а с киноплочных проекторов “Panavision”, которые специально для этого завозили в кинозалы. Все это напоминает исполнение старинной музыки на аутентичных инструментах.

Во многом благодаря последовательному движению Тарантино от фильма к фильму 2016-й стал и годом «тотального триумфа» нового ревизионистского вестерна, и временем признания снежного вестерна новым классическим жанром [5, с. 249].

Антон Долин очень точно уловил пафос режиссерского порыва к новозаветному воскрешению/возрождению, отразившийся в альтернативном изложении истории в финале «Однажды в... Голливуде» [6, с. 82–83]. Этот финал закономерен в метажанровой установке режиссера и – что неизбежно в обозначенном подходе – в диалоге с христианоцентричными сюжетами двух важнейших спагетти-вестернов в истории кино. Тарантино стремится оживить не просто уникальный жанр, но сам контекст, квинтэссенцией которого он был параллельно со взлетом рок-культуры.

Но остановимся на ситуации диалога двух «номеров вторых» в спагетти-вестерне – на диалоге с эпикой и эстетикой Корбуччи у Тарантино. Сам Тарантино строит диалог с Корбуччи так, как этот выдающийся мастер строил свой диалог с Леоне – открыто откликался в собственных лентах новаторской темой на недавние премьеры коллеги-режиссера. И этим провоцировал уже Леоне на диалог со своими фильмами. Такая взаимная заинтересованность в творчестве друг друга (она распространялась и далее на метадиалог других режиссеров-коллег, превративших Долomitовые

Альпы в Гранд-Каньон) в позднем спагетти-вестерне проецировалась и на идеальную модель отношений между героями, которая в результате пронизывает эстетику жанра насквозь – от сценарной разработки и режиссерской партитуры до типа идеальной дружбы героев-противоположностей. Именно эти сквозные мотивы сюжетосложения «Однажды в... Голливуде» связывают воедино некие итоговые образующие всех фильмов великого американского режиссера в ХХI в. и его рефлексия над возможностями возрожденного им жанра. Однако разбор всех примет тотального диалога Тарантино и Корбуччи – тема отдельного разговора.

ФЕМИНИЗМ ЕВРОВЕСТЕРНА VS КИБЕРФЕМИНИЗМ

В вестерновой трилогии Тарантино все отчетливей проступало столкновение мужского и женского начал. Подобно создаваемой чуть ранее трилогии фон Триера с Шарлоттой Генсбур, женское интерпретируется им также в русле вагнеровской эстетики и романтической противоречивости. И если история начиналась с необходимости защищать главную героиню от абсолютного зла в координатах вагнеровского эпоса (Брунгильда в «Джанго освобожденном»), то в «Омерзительной восьмерке» и «Однажды в... Голливуде» противоречивость женского начала становится диалектической – в женском видится отражение ангельского и демонического. Зритель знает об обреченности героини Марго Робби и сочувствует ей с первых кадров. Эта особая эмпатия жертвенности (вполне в духе христианоцентричного спагетти-вестерна) распространяется на всех героинь воссоздаваемого в этой картине киномира. Именно они главным образом олицетворяют здесь подлинную женственность. Роль жертвы достается и итальянской жене Рика Далтона, однако она оказывается решительно несогласной с таким положением, и ее активная позиция ведет к переигрыванию логики подлинных исторических событий – она успешно вступает в схватку с девушками из коммуны Мэнсона.

Стайка девушек-хиппи – антагонисты гармоничного женского киномира (равно как и абсурдно погибшая истеричная жена Клиффа Бута). Этот групповой портрет антагонисток возвращает нас к заданному в начале цикла вагнероцентризму вестерновой трилогии Тарантино. После «Кольца Нибелунга», «Джанго освобожденного» и травестирированного в «Омерзительной восьмерке» «Лоэнгрина» (при тотальной цитации «Великого молчания» Корбуччи, который является своего рода «Тристаном и Изольдой» в истории спагетти-вестерна) он приводит нас в мир вагнеровского «Парсифаля»¹. История Далтона как инициация – мотив обретения протагонистом полноценного героического

1 Сам Квентин Тарантино в киноэссе, предшествующем выходу на экраны своего 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].

статуса после испытаний и странничества среди подлинных героев своего масштаба (Голливуд как Монсальват), возвращение в статусе не мальчика (плачущего в присутствии девочки), но мужа. Не только общие приметы эпического героя сопровождают Далтона и в кино, и в жизни. Самый мощный вагнеровский мотив проведен через антагонистов: искусительницы («дети цветов») как вагнеровские девушки-цветы, управляемые Клингсором (Мэнсон), захватили священное для съемок вестернов место (ранчо Джорджа Спана) в результате грехопадения ее хранителя, почти лишенного воли к жизни (как вагнеровский Амфортас). В итоге им ловко манипулирует местная Пискаля/Кундри. Вагнеровский миф служит утверждению чистого героя вестерна, примиряющего своим подвигом обозначившийся раскол цельного эпического мышления – на американский и европейский вестерн. В финале Рик Далтон обретает статус подлинного Героя в совокупности качеств, включая, подобно Персею, победу над женщиной с демонической природой. Фигура Далтона обозначает единство грандиозной истории вестерна, а с ней и единство истории Голливуда. Через вводимые в судьбу персонажа Леонардо Ди Каприо эпизоды из воспоминаний Клинта Иствуда о съемках у Серджо Леоне возникают прямые прототипические отсылы к фигуре выдающегося артиста и режиссера, олицетворяя единство полувековой истории жанра [8, с. 5–7]. К тому же Иствуд был председателем жюри в Каннах, присудившего «Золотую пальмовую ветвь» Тарантино за «Криминальное чтиво». По сути, он одним из первых оценил потенциал фильма как спагетти-вестерна.

Зарифмованной при этом оказывается и история с героем Брэда Питта, который отказывается от отношений с хиппи-девочкой. Тень Вайнштейна, продюсера Тарантино, обвиняемого во многих грехах вслед за Полански, скользит где-то вблизи от Тарантино и едва не падает на многие его картины. Это тень «новой этики», по законам которой живет теперь Голливуд. Но еще в 1969-м жестокие анархисты-радикалы указали Полански, что за жизнь по правилам золотого века нужно платить. Как сказал один легендарный российский кинокритик, «дело Вайнштейна – знак завершения эпохи бурной голливудской свободы 1960-х». Финал «Однажды в... Голливуде» оставляет Полански в сильной отеческой позиции. А с ним и право Нового Голливуда на юношеский максимализм.

«Однажды в... Голливуде» выходит вслед за триумфом двух сезонов «Мира Дикого Запада». Ключевым событием первой части сериала становится восстание роботов-артистов парка развлечений – типичных героев мира вестерна, локализованного в городке Свитвотер (центральный топоним «Однажды на Диком Западе» Серджо Леоне).

Тарантино предлагали стать режиссером этого сериала, но он отказался. И это логично. Его не соблазнил даже завуалированный эпизод ритуального убийства создателя кибервестернмира – г-на Форда, отсылающий к столь нелюбимому Тарантино среди классиков вестерна Джону Форду. Слишком глобальна роль этого демиурга в исполнении Энтони Хопкинса

в «Мире Дикого Запада» – величественного и отвратительного одновременно: «В начале было слово, и слово было Форд» / «In the beginning was the word, and the word was Ford» [9]. Метавестерн Джонатана Нолана и Лизы Джой создает новый миф жанра на смеси киберфутурологии Майкла Крайтона и киберфеминизма Донны Харауэй. 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, ставший выше страха перед маргиналами, однако в «Мире Дикого Запада» эти проблемы футурологии, науки и политэкономии оказываются взаимосвязаны [10, с. 124–125]. Тарантино пошел другим путем. Своим. Кто-то провозглашает его итоговый вестерн флагманом киноконсерватизма – по расстановке фигур и системе координат. Фильм для 2019-го действительно нарочито традиционалистичен по сюжетосложению и системе эстетических координат – и, главное, по отношению к линии феминовестерна последнего десятилетия. Для нас важно то, что Тарантино хорошо знал детали «Мира Дикого Запада» и в своем киновысказывании дал ответ и этому знаменитому вестерновому сериалу.

Кибервестерн «Мир Дикого Запада» поднял планку разговора об актуальной природе эпоса и модели золотого века на еще большую высоту. Сериал Нолана и Джой продемонстрировал изнанку творимого мира. В сериале показано сообщество создателей, посетителей и обитателей аттракциона роботов в некоем киберзаповеднике. В нем все берут на себя амплуа героев культовых вестернов. Фильм о городке Свитуотер – первый и главный вестерн великого мастера жанра Серджио Леоне, снятый в США и считающийся неким идеальным (хотя для знатоков и компромиссным) сочетанием всех основных его элементов.

«Мир Дикого Запада» стал странствием по многогранной истории вестерна и показал его мужецентричную изнанку, в которой женщина лишается всех прав – вплоть до права рождения. Архаика мужецентричного демиургизма в нем доведена до предела. Революционность жанра воспринимается здесь как шаг к природе. Природе после седьмого дня творения. И этот «день восьмой» превращается в бесконечный акт преобразования на грани апокалипсиса.

Киберфутуризм «Мира Дикого Запада» predetermined необходимость вернуться в золотой век киновестерна, обратиться к истокам времени, увековечившего этот чистый и сильный жанр в разнообразных эталонных формах. И Тарантино смог гениально реализовать этот отчетливый запрос времени, продолжая диалог с Леоне и Корбуччи.

NO. 2 AFTER LEONE. QUENTIN TARANTINO'S "ONCE UPON A TIME IN... HOLLYWOOD" AND THE SPAGHETTI-WESTERN INTERTEXTUALITY

ABSTRACT

Directed by Quentin Tarantino "Once Upon a Time... in Hollywood" is a complex intertext. It combines several lines of film history, and at the same time explains the syncretism of the filmmaker's style. The film itself is actually a unique form of an encrypted spaghetti Western (as "Pulp Fiction"). The possibilities of this postmodern genre make it possible to combine different elements: a production biopic film and socialist realism, a psychological film novel (Dostoevsky's "Demons") and a mystery, traditional American and European Western. The key detail, as in other Tarantino's projects, is addressing to the milestones in the spaghetti Western history. Using the main hero, the director broadcasts his own vision of his position in this genre. He remains "number two", but doesn't concede the founders of the genre.

In the film there are obvious final motives of Tarantino's trilogy of the 2010s. It was created under the influence of his idols – directors of the European Western. There is a certain logic of the end-to-end dialogue with metaphors and images of Wagner's epic music dramas. He started this dialogue in "Django Unchained" using the plot of Brünnhilde's rescue by Siegfried and the symbolic destruction of the Manor/Valghala. In "Once Upon a Time... in Hollywood" there is a consistent appeal to the symbolism of Wagner's "Parsifal". Hollywood is Monsalvat, the temptress girls are flowers, and the opposing tandem of the classic spaghetti Western heroes, who passed the certain levels of initiation.

The director endows his hero with the prototype features of 1960s Western actors – Clint Eastwood's memories of working at Sergio Leone's films are cited. Though the motivation of their actions is replaced by the logic of a solid Western hero.

KEYWORDS: *Tarantino, Corbucci, Leone, Wagner, Spaghetti-Western, Western, "Once Upon a Time... in Hollywood".*

"Two words. "Nebraska Jim". Sergio Corbucci. <...> The second best director of spaghetti Westerns in whole wild world". The phrase from "Once Upon a Time... in Hollywood" in a telephone conversation between the producer Marvin Schwartz and Rick Dalton sounds like a life-saving advice for Dalton's career. The idea to leave the exploitative Hollywood and start acting in Italian Westerns turns out to be a key one for Tarantino, it works almost as self-admission.

TOTAL DIALOGISM

It was emphasized in all the trailers (nine symphonies is the limit for a great composer?): in his ninth film Tarantino, following many other contemporary cinema classics, makes the very process of filmmaking the main point of the film. Sounds like looking into the mirror.

In this film about the Western artists in their slow down period, the director addressed to a fundamentally new form for himself. From hidden allusions and quotes, alternative history and stylization of his beloved world of spaghetti Western, Tarantino turned to the world of pseudo-realism on the verge of documentary. He mentions the names of the most important directors for himself and mimics the favorite films of his childhood. The reason for the direct conversation on the film classics and the exposure of directing technique was a simple one. The inevitable need to be inside the hidden poetics of the main directors. It needed a spectator's reconstruction. This need was not caused by the disappointment in criticism – both professional and spectators one. It is not always ready to correspond to the nature of the dialogue that Tarantino enters into with his main directors-predecessors. Open quotation in a new form of author's reflection for Tarantino presupposes an extremely open game of intertext. It also gives a reason to evaluate one's own position in film history, including the history of its main genre. A year before, "The Ballad of Buster Scruggs" by the Coen brothers mixed the principles of the game with the tradition of the spaghetti Western with almost carnival theatricality of the filmmaking brothers. It did not make sense for Tarantino to do the same. Another thing is that the Coen brothers filming such outstanding Western remakes as "Iron Grip" or using elements of Leone's films in "No Country for Old Men", did not claim a place in the history of European Westerns.

Following Sergio Corbucci, whose place in this dialogue Tarantino defines by his own scale of values, he himself is the eternal number 2 in the history of the spaghetti Western. Inevitably second after Sergio Leone. Both of them are "number two" in popularity, "number two" in terms of chronology of reference to key plots and motifs that are common for spaghetti Westerns. But not the second in originality. The situation of "number two" in this case implies not only a place on the pedestal of success and innovation, but a certain character of dialogue inherent in the very nature of the spaghetti Western. This counter movement determines the situation of creative competition and the interaction of artists working in the universe of one genre – artificially revived in Europe against the background of fading under the pressure of rock culture in America. "Number two" is the one who opens up an opportunity for a productive dialogue based on the rules of the game formulated by one who starts the game. In this dialogue, each subsequent statement of the artists grows from the previous one. And in this situation, Tarantino, in the film made in 2019, seeks to understand what is the real sense of this dialogue for him and his era. Just as Lars von Trier followed his painful dialogue with Tarkovsky.

Leone and Corbucci, Leone and Tarantino, Corbucci and Leone – a pair of leader and a follower, as in a duet of fighter pilots, reveals not only the source of the game, but the address to the ideal interlocutor (reader, viewer). This is a dialogue in which the testing of genre models, their repeated citation and rethinking sounds like an expression of thesis and antithesis. New laws of the genre appear and an almost instant impulse to break newly found boundaries. Leone easily imitated the laws of the American Western. While those who followed him imitate his style. “Once Upon a Time... in Hollywood” takes this dialogical parody ultimately to the highest level – the creators level. This principle led to the author’s understanding of the highest genre possibilities in a situation of complete independence in the choice of key means of expression. Keeping in mind that Western is a genre of strong ethics and high epic dominants.

By 1969, the time of “Once Upon a Time... in Hollywood”, two great Sergios – Leone and Corbucci had already formed this dialogue form of relationship. They were two fellow directors and geniuses of the spaghetti Western genre. According to a popular movie legend, both of them, inspired by “The Bodyguard” of Kurosawa (it was one of the triumphant of the Venice Film Festival in 1961) desired to make their own version of this outstanding film. A year earlier, a similar thing happened with his “Seven Samurais” opposing to “The Magnificent Seven”. Leone’s thirst turned out to be stronger - despite the inability to acquire the rights to the remake, he created “For a Fistful of Dollars” in 1964. It copied his Japanese idol’s film frame by frame. And although Kurosawa managed to prove the fact of plagiarism in court and achieved decent compensation, it did not matter much – the film received a phenomenal success. It opened the way for the European Western to America and set the genre’s place in history.

Corbucci also created his own version of “The Bodyguard”. And although he was “delayed” for two years – a huge time for the turbulent 60s – his idea turned out to be even greater success. It was carefully built on top of the original film text, covered with deliberate visual negligence, unacceptable for Leone. “Django” was not late, but it demonstrated how visible negligence and thoroughness can be mixed in bizarre relationships in the world of the Western. And how success in the space of such a / seemingly momentary genre can be thought out and postponed. After all, by the time his story came out in 1966, Leone had managed to consolidate his position as “number one” with the second part the “Dollar Trilogy”. “Django” set by that time, already in the Italian Western itself, the rightful principle of total citation of the technique and its replication / travesty. Italian culture easily endowed the main types of a rapidly developing genre with the features of a stable mask. And it was a full-fledged mask of the social hero of positive postmodernism era. Leone made these masks canonical, he added upturned or upturned corners of the lips to them. It is not a coincidence that in the Howard Hughes (the brightest and most popular researcher of the spaghetti Western of recent years) top ranking Leone’s

“The Good, the Bad, the Ugly” places first (this film takes the first place in all ratings of its genre). While the second is “Django” by Corbucci, significantly ahead of “For a Fistful of Dollars” [1]. And then goes “Once Upon a Time in the West” by Leone (released simultaneously in 1969) and “The Great Silence” by Corbucci. The plot of both films is based on a very similar outline. Even the first analysis of the plot easily reveals elements of parallelism in the protagonist’s features. And no matter what film scholars say about the relative limited set of plot themes in the spaghetti Western, such a closeness between the protagonist and the antagonists just testifies to the intensity of the director’s latent dialogue.

The stylistic difference between European Western and American classic genre, according to D. Zakharov, lays in the absence of “plausibility of circumstances, dramatic motivations of events and actions” [2, p. 40]. While the director’s concepts “are based on kinetic attractions, excessive exploitation of the cinematic resource of the genre. The spaghetti Western is based on the following principle: the more twists and turns, the better. Adding to this the fact that the Western is a set of clichés that are easy to copy (and which are brilliantly mocked in the films of the talented modernist Leone), we get the full formula” [2, p. 40]. Indeed, the Stanislavsky / Chekhov existence method which is typical for classic American Westerns, opposes the playful nature of the Italian variety of the genre. This difference in the type of acting existence refers to the avant-garde cinema of 1920s. It is deeply beloved by the directors of the 60s. Meyerhold’s distancing from Stanislavsky will lead to the emergence of Eisenstein’s style – first theatrical and circus one, and then cinematic. Spaghetti Western is almost a booth with traditional types of masks *a la del arte*, where everyone expires with cranberry juice and exists according to the laws of the montage of attractions. Tarantino perfectly feels this peculiarities of the genre as meta-cinematic. He reflects the boundaries between the world of psychological classics and the avant-garde.

METAWESTERN

Taking into account the poetics of Italian Western masters, the rapid development of the genre can be seen as *il grande duello* – a great duel. It is also the title of one of the most popular Westerns starring Lee van Cliff. Thus is called a situation of a permanent battle between the death of the Marxist maximalism of the classical Western and the laws of the archaic epic. But all is done in the name of the highest justice (which the viewer longed for with maximalism in 1968). And this is also a duel of talents, similar to the unspoken rivalry between the great Beatles and the Rolling Stones. In the 1967 the primacy belonged unconditionally for the first, but the year of 1969 and Manson suddenly threw them to the outskirts of progressive art.

Spaghetti Western is growing and developing genre in parallel with rock culture. It is practically the same age as the Beatles and has a similar biography.

Tarantino feels it. Therefore, in his meta-Western world of “Once upon a time... in Hollywood” this hidden “Beatles” code will also appear. After all, the bloody massacre of the Manson gang, felt as Helter Skelter, will fall an unfairly dark shadow on the most successful rock album of the 1960s – on “The Beatles” album. It was the first signal for the decline of the great Liverpool four [3].

The tandem of the master and follower is soldered into the plot of Tarantino’s film. Who is the understudy and who is the real master. It deals both with the world history of a Western and with the set of an era full of imitations and parodies, lessons from patterns, “defeated teachers” and “students-winners”. This situation seems to be a great metaphor for creativity, parallel, but just as self-sufficient as the history of auteur cinema in the 1960s. The leader and the follower problem – the main character and his shadow – is highlighted in “Once Upon a Time... in Hollywood”. It starts from the storyline level through the duet of Rick Dalton and his stunt double. Who is the understudy, and who is the mocked hero of the Western? Who is the true epic hero, and who is his ideal artistic projection? The viewer has to decide constantly, without giving preference to any character.

The conclusion “Once Upon a Time... in Hollywood” echoes the general trend of the summing up motive in the auteurs’ films of the 2010s. But, unlike von Trier or Balabanov, who painfully part with heroism in the coordinates of Tarkovsky’s later films, Tarantino sees his fundamental place in the history of a unique genre as his vital mission. All Tarantino’s films are the movement towards the pure genre form that he seeks and finds in the 2010s. Nina Tsyrcun drew attention to the genre subtitle of “Pulp Fiction”, which is spaghetti Western [4, p. 36]. Already at the dawn of his directing way, Tarantino paved the path for the revival of the main genre. He couldn’t reconcile with its untimely outgoing into the past and remaining forever exclusively on the pages of the cinema history of the 1960s. And he succeeded in this impossible mission. In the 21st century he returned the spaghetti Western genre in its pure form to the screen. His breakthrough could be called Django Reborn (although there are other ways to interpret this return – Django Superior). At the same time, in “The Hateful Eight”, Tarantino prepared all the conditions for the triumphant return of Ennio Morricone to the Western and recognition of his role in the history of the film epic. And at the same time he approved the principles of cinema-authenticism, which are important for him. They are not the historical stylization of the era, but reproduction in the staging principles and the form of film broadcasting. Tarantino wanted “The Hateful Eight” to be shown in cinemas not from digital media, but from Panavision film projectors, which were brought to cinemas for this use only. It reminds the performance of past times music on authentic instruments.

Thanks to Tarantino’s consistent movement from film to film, 2016 became both the year of “total triumph” of the new revisionist Western, and the time of the snow Western presented as a new classical genre [5, p. 249].

Anton Dolin accurately captured the pathos of the director’s impulse to the New Testament resurrection / rebirth, reflected in the alternative

presentation of the story in the finale of “Once upon a time... in Hollywood” [6, 80–82]. This final is natural in the director’s meta-genre attitude and – which is inevitable in the indicated approach – in the dialogue with the Christian-centered plots of the two most important spaghetti Westerns in the history of cinema. Tarantino seeks to revive not just a unique genre, but the context itself. He was the quintessence of it in parallel with rock culture.

We’ll specify the dialogue of two “second numbers” in the spaghetti Western – on the dialogue with the epics and aesthetics of Corbucci in Tarantino films. Tarantino himself is building a dialogue with Corbucci in the same way that this outstanding master built his dialogue with Leone. He openly responded in his films to an innovative theme to the recent premieres of his fellow director. And by this he already provoked Leone himself for a dialogue with his films. This mutual interest in each other’s works (it extended further to the metadialogue of other colleagues-directors who turned the Dolomites into the Grand Canyon) influenced upon the late spaghetti Western model of relations between the characters. As a result it penetrates into the aesthetics of the genre – from script making and director’s score to the image of the ideal friendship of opposing heroes. These inner motifs of the plot composition of “Once upon a time... in Hollywood” that link together some of the final elements of all the films of the great American director in the 21st century and his reflection on the possibilities of the genre he revived. However, the analysis of all the signs of the total dialogue between Tarantino and Corbucci is a topic for a separate conversation.

EUROWESTERN FEMINISM VS. CYBERFEMINISM

In Tarantino’s Western trilogy, the clash of masculine and feminine principles became more and more distinct. Like the von Trier trilogy with Charlotte Gainsbourg, created a little bit earlier, he also interprets the feminine in the mainstream of Wagner’s aesthetics and romantic contradictions. The story began with the need to protect the main character from absolute evil in the coordinates of the Wagner epic (Brunhilde in *Django Unchained*). Though in “The Hateful Eight” and “Once Upon a Time... in Hollywood” the feminine contradiction became a double one – in the woman nature one can see both traces of angel and devil. The viewer knows about the doom of Margot Robbie character and sympathizes with her from the first frames. This special empathy of sacrifice (quite in the tradition of the Christian-centric spaghetti Western) extends to all the female heroes of the film. They personify true femininity here. Rick Dalton’s Italian wife also plays the role of the victim, but she strongly disagrees with this position, and her activeness leads to replaying the logic of true historical events. She successfully engages in a fight with the girls from the Manson commune.

A flock of hippie girls are the antagonists of the harmonious female cinema world (as well as the absurdly dead hysterical wife of Cliff Booth). This group

portrait of the antagonists brings us back to the Wagner's accent of Tarantino's Western trilogy. It is set at the beginning of the cycle. First there were the "Ring of the Nibelungen" cited in *Django Unchained* and "Lohengrin" travestied in the *Hateful Eight* (with the total quotation of "The Great Silence" by Corbucci, who is a kind of "Tristan and Isolde" in the history of spaghetti Western). And then Tarantino invites us to the world of Wagner's "Parsifal"¹. Dalton's story is a kind of an initiation. It works as the motive of the protagonist gaining a full-fledged heroic status after trials and wanderings among the true heroes of his scale (Hollywood as Monsalvat), returning to the status of not a boy (crying at a girl's eyes), but a man. Not only the general signs of an epic hero accompany Dalton in films and in life. The most powerful Wagnerian motive is carried out through the antagonists characters: the temptresses ("flower children"), like the Wagner's flower girls, ruled by Klingsor (Manson), seized the sacred place for filming Westerns (George Spahn's ranch) as a result of the fall of its guardian, almost devoid of the will to live (as Wagner's Amfortas). This leads to his being manipulated by the local "Squeaky" / Kundry. The Wagner's myth serves as the assertion of a pure Western hero who reconciles by his exploit a certain split of the world of integral epic thinking – into American and European Westerns. In the finale, Rick Dalton acquires the status of a true hero in a whole set of qualities. It includes the victory over a woman with a demonic nature (like Perseus did). Dalton's figure signifies the unity of the phenomenal history of the Western genre, and moreover the unity of Hollywood's history. Through the details of Clint Eastwood's memories of Sergio Leone's filming, introduced into the fate of Leonardo Di Caprio's character, there aroused some prototypical references to the figure of an out-standing actor and director. It personifies the unity of half a century of Western history [8, p. 5–7]. In addition, Eastwood was the chairman of the jury in Cannes that awarded Tarantino *Palme d'Or* for "Pulp Fiction". In fact, he was one of the first to appreciate the film's potential as a spaghetti Western.

At the same time, the story of Brad Pitt's hero, who refuses to have a relationship with a hippie girl, is also a consonant one. A shadow from Weinstein, Tarantino's producer, accused of many sins after Polanski, slips somewhere close to Tarantino and almost falls on many of his films. This is the shadow of the "new ethics" by the laws of which Hollywood now lives. But already in 1969, brutal radical anarchists pointed out to Polanski that one had to pay to live according to the rules of the golden age. As one legendary Russian film critic said, "The Weinstein case marks the end of the 1960s tumultuous Hollywood freedom". "Once Upon a Time... in Hollywood" final scene leaves Polanski in a strong fatherly position. And with it saves the right of New Hollywood for youthful maximalism.

¹ Before the release of "Once Upon a Time in Hollywood" Quentin Tarantino in the film essay directly indicated the opera spirit of his film – a kind of musical drama of the Wagner type – in the summit pictures of the genre, in the Westerns born of Ennio Morricone's collaboration with Sergio Leone: "It was Leone who put the music to task and turned it to opera" [7].

“Once Upon a Time... in Hollywood” follows the triumph of two seasons of *Westworld*. The key event of the first part of the series is the uprising of the amusement park robots – the typical heroes of the Western world, localized in the town of Sweetwater (the central toponym of “Once Upon a Time in the West” by Sergio Leone).

Tarantino was offered to rule this series, but he refused. It makes sense. He was not even seduced by the veiled episode of the ritual murder of the creator of the cyberwestern world – Mr. Ford. It referred to the Tarantino’s unloved classic Western director – John Ford. The role of this demiurge performed by Anthony Hopkins in *Westworld* is a global one – majestic and disgusting at the same time: “In the beginning was the word, and the word was Ford” [9]. Meta Westerns by Jonathan Nolan and Lisa Joy create a new Western myth based on a mixture of Michael Crichton’s cyber-futurology and Donna Haraway’s cyber-feminism. Already at the time of the release of the first season, A. Pavlov noted the powerful revolutionary genre potential of science fiction. It is developing with every decade – he notes the fear of robots, which turns out to be higher than the fear of the marginals. But in the “*Westworld*” these problems of the futurology of science and political economy appear interrelated [10, p. 124- – 125]. Then Tarantino would have to move away from his own line of revival of the Western – and he went the other way. Someone proclaims his final Western the flagship of film conservatism – in terms of the arrangement of figures and the coordinate system. As the film of the 2019 it is indeed deliberately traditionalistic in its plot structure and system of aesthetic coordinates – and most importantly, in relation to the femino-Western line of the last decade. It is important for us that Tarantino was well aware of the details of the “*Westworld*” and in his film he gave an answer to this famous Western series.

Cyberwestern “*Westworld*” raised the bar of conversation about the actual nature of the epic and the model of the golden age to even greater heights. The Nolan & Joy series showed the underside of the world being created. The series show the world of the creators, visitors and place of a robot attraction in a kind of cyber reserve. Everyone takes on the role of heroes of classic Westerns. This is the first and main Western of the great master of the genre, filmed in the United States and is considered a kind of ideal (albeit for connoisseurs and a compromise) combination of all its main elements.

It became a journey through the multifaceted history of a Western genre and showed its masculine wrong side, in which a woman is deprived of all her rights – up to the right of birth. The archaic of masculine demiurgism is brought to the limit there. The revolutionary nature of the genre is perceived as a step towards nature. Nature after the seventh day of creation. And this “eighth day” turns into an endless act of transformation on the verge of the Apocalypse.

The cyber futurism of the “*Westworld*” predetermined the need to return to the golden age of cinema, to look back at the origins of the time that perpetuated this pure and strong genre in various reference forms. And Tarantino brilliantly fulfilled this distinct request of the time.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Howard Hughes' Top 20 Spaghetti Westerns. URL: <https://www.imdb.com/list/ls079352658/>.
2. Захаров Д. Итальяно веро. Рождение спагетти-вестерна // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 37–46.
3. Филиппова А. Адреналин. Меланхолия. «Однажды... в Голливуде» и тарантиновский саундтрек // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 24–29.
4. Цыркун Н. Реликтовое излучение. Голливуд, 1969 // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 30–36.
5. Зорин А. Н. Снежный вестерн: Триумф жанра в исторической перспективе. (От кинофильмов А. де Тота и С. Корбуччи к лентам А. Тарантино и А. Г. Иньярриту) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. Сб. тр. Международной научной конференции / Под общ. науч. ред. Г. Р. Консона. 2017. С. 248–255.
6. Долин А. Охотник на бабочек. 9½ фрагментов сломанной хронологии // Искусство кино. 2019. № 7/8. С. 70–83.
7. Tarantino Q. Quentin Tarantino on how spaghetti westerns shaped modern cinema. Available from: <https://www.spectator.com.au/2019/06/quentin-tarantino-on-how-spaghetti-westerns-shaped-modern-cinema/>.
8. Hughes H. Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns. London; New York: I. D. Tauris & Co Ltd., 2004. – 266 p.
9. 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/.
10. Павлов А. П. Враги по разуму: робот как революционный субъект // Социология власти. 2017. Т. 29. № 2. С. 116–132.

REFERENCES

1. Howard Hughes' Top 20 Spaghetti Westerns. Available from: <https://www.imdb.com/list/ls079352658/>.
2. Zakharov D. *Italjanovero. Rozhdenije spagetti-vesterna* [Italiano vero. Birth of spaghetti-western]. In: *Iskusstvo kino* [Filmart]. No. 7/8, pp. 37–46.
3. Filippova A. Adrenalin. *Melankholija. "Odnazhdy... v Gollivude" i tarantinovskij saundtrek* [Adrenalism. Melancholy. Once upon a time... in Hollywood and Tarantinian soundtrack]. In: *Iskusstvo kino* [Filmart]. No. 7/8, pp. 24–29.
4. Tsyrkun N. *Reliktovooe izluchenije. Gollivud, 1969* [Vestigial radiation. Hollywood, 1969]. In: *Iskusstvo kino* [Filmart]. No. 7/8, pp. 30–36.
5. Zorin A. N. *Snezhnyj vestern: Triumf zhanra v istoricheskoy perspektive. (Ot kinofilmov A. de Tota i S. Korbuchchi k lentam A. Tarantino i A. G. Inyarritu)* [Snow Western: A Triumph of the Genre in a Historical Perspective. (From the films of A. de Tot and S. Corbucci to the tapes of A. Tarantino and A. G. Inñarritu)]. In: *Art history in the context of other sciences in Russia and abroad: Parallels and interactions*. Sat. tr. International Scientific Conference. 2017, pp. 248–255.
6. Dolin A. *Okhotnik na babochek. 9½ fragmentov slomannoy khronologii* [Butterfly stalker. 9½ fragments of broken chronology]. In: *Iskusstvo kino* [Filmart]. No. 7/8, pp. 70–83.
7. Tarantino Q. Quentin Tarantino on how spaghetti westerns shaped modern cinema. Available from: <https://www.spectator.com.au/2019/06/quentin-tarantino-on-how-spaghetti-westerns-shaped-modern-cinema/>.
8. Hughes H. *Once Upon A Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*. London; New York: I. D. Tauris & Co Ltd., 2004. 266 p.
9. Beckner S. *Out of the Loop, Lost in the Maze: The Stealth Determinism of Westworld*. Available from: https://www.skeptic.com/reading_room/the-stealth-determinism-of-westworld-hbo/.
10. Pavlov A. P. *Vragi po razumu: robot kak revoliutsionnyj subject* [Enemies by Reason: Robot as a Revolutionary Subject]. In: *Sotsiologija vlasti* [Sociology of Power]. 2017. Vol. 29, no. 2, pp. 116–132.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зорин Артём Николаевич – доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: art-zorin@yandex.ru
ORCID: 0000–0002–2342–4039

Зорин А. Н. № 2 после Леоне. “Однажды в... Голливуде” Квентина Тарантино и диалогизм спагетти-вестерна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 109–127.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127

Статья поступила в редакцию: 25.05.2021
Принята к публикации: 10.08.2021

ABOUT THE AUTHOR

Artem Zorin – Dr. habil. in Philology, Professor, Saratov State University, Saratov State Conservatory.

E-mail: art-zorin@yandex.ru
ORCID: 0000–0002–2342–4039

Zorin A. N. No. 2 after Leone. Quentin Tarantino’s “Once Upon a Time in... Hollywood” and the Spaghetti-Western intertextuality. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 3, pp. 109–127.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127

Received: 25.05.2021
Accepted: 10.08.2021