

ОТРАЖЕНИЕ ПОСТФРОНТИРНЫХ ПРОЦЕССОВ В АМЕРИКАНСКОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ.<sup>1</sup>

Якушенков С.Н, Якушенкова О.С.

Якушенков Сергей Николаевич, доктор исторических наук, доцент, Астраханский государственный университет, 414056, Татищева 20А, эл. почта [shuilong@mail.ru](mailto:shuilong@mail.ru)

Якушенкова Олеся Сергеевна, кандидат философских наук, ассистент, Астраханский государственный университет, 414056, Татищева 20А. эл. почта [jestershadow@mail.ru](mailto:jestershadow@mail.ru)

Авторы анализируют специфику отражения постфронтирных процессов, образов и мотивов в Американском кинематографе. В этот период наступает своеобразная переоценка ценностей и пересмотр устоявшихся форм взаимодействия с Чужим. Диалог с Чужим, ранее характеризующийся полнейшим неприятием, с попытками физического уничтожения Чужого и выдавливания его за пределы территории, теперь сменяется стремлениями «потребить» его различными способами и вписать в картину мира. Анализ постфортирного кинематографа показывает, что фронт, как особая культурная категория, никуда не делся, а фронтирные образы и мотивы продолжают будоражить умы американцев. Старые идеи в таких условиях приобретает новые смыслы, и пересмотр этих мотивов происходит весьма динамично, что особенно заметно на составляющих массовой культуры. В рамках американского кинематографа это отразилось в таком жанре, как ревизионистский вестерн, героями которого теперь становятся не бравые солдаты – борцы с индейцами, а сами представители коренного населения или же персонажи, принимающие их сторону. Однако, само собой разумеется, что кинематограф является лишь одной из многочисленных граней специфичного и сложного процесса, называемого нами постфронт.

Ключевые слова: фронт, постфронт, США, кинематограф, Чужой, вестерн, коренные американцы, массовая культура.

Фронт – это специфичная территория, которая зачастую называется «подвижной границей». Хотя к концу 19 века фронт на территории США в своем географическом смысле и экономическом смысле уже перестал существовать, тем не менее, в плане межкультурного диалога с Чужим мало что изменилось. Анализ литературы и кинематографа показывает, что примерно до 60х годов XX в. сохраняется идеологический призыв бороться с Чужим и его культурой. В 60е же годы наметилась тенденция ревизионизма американской истории. Те борцы с индейцами, которые еще недавно объявлялись героями, утратили свой героический ореол, а «краснокожие дикари» удостаивались больших симпатий в общественном дискурсе и художественных нарративах, чем бравые кавалеристы – усмирители индейцев. В этой аксиологической переоценке нет ничего удивительного, так как образ благородного дикаря давал молодой американской нации, стремящейся к самоидентификации, еще одну возможность заявить о своей уникальности в противовес нации европейской (Якушенкова, 2013) Вписывая

<sup>1</sup> Статья выполнена при поддержке РГНФ проект №14-03-00414 «Межкультурные коммуникации в условиях гетеротопии фронта».

индейца в свой исторический контекст, американцы начинали свою историю не с приезда колонистов, а с американских аборигенов, живших на этом континенте с незапамятных времен. Интерес к индейской культуре стал столь универсален, что многие белые американцы во второй половине XX в. «кинулись» отыскивать свои индейские корни, что подчеркивало их уникальность и еще большую связь с американской землей, ведь теперь индейские корни символически давали им возможность легитимировать свои права на земли, несправедливо отобранные у индейцев. В подобных условиях акцентуализируются такие образы, как Magic Indian (т.е. магический индеец) и Magic Negro (Marvin, 2005; O'Leary & Kim, 2010; Sobrino & Hughey, 2014) (магический африканец/афроамериканец), которые являются своеобразной современной адаптацией Благородного дикаря нового времени. Их задача – помогать главному герою, выручая его из различных сложных ситуаций. Эти образы так же играют не последнюю роль в таком явлении, как Нью Эйдж (Крючкова, 2012).

В некоторой степени постфронтирная идеология предшествовала Нью Эйджу, так как переосмысление и переоценка им истории наметилась намного раньше собственно ньюэйджевских традиций, получивших свою актуализацию в 70-80-е гг. XX в. В начале своего существования постфронтр стимулировал и способствовал распространению и повышению роли образа американских индейцев в массовой культуре, и именно в это время Нью Эйдж оформился как самостоятельное движение, практически не связанное с фронтиром, в котором образы коренного населения и его культура оказались самодостаточным явлением.

Очень ярко это отразилось в американском кинематографе, в котором постфронтирные процессы приняли особую окраску. Если новое отношение к индейцу и фронтирной истории обозначилось в американской литературе еще в первой половине XX в., то кинематограф несколько запаздывал в этом вопросе, хотя сама фронтирная тематика была одной из самых популярных в художественной культуре США, породив особый жанр под названием «вестерн». Стремительное развитие вестерна как жанра хорошо заметно по числу кинематографических персонажей, появившихся на экранах Америки. Если в 1911 г. насчитывалось 43 полнометражных вестерна, то к 1925 г. их было уже 205 (Fagen, 2003, стр. XVIII). Своеобразным «золотым веком» классического вестерна стали 30-е гг. XX в., когда звуковое и цветное кино предоставило режиссёрам возможность снимать картины в реальных природных ландшафтах, насыщая свои фильмы всей звуковой и цветовой палитрой.

Американская публика заворожено наблюдала за происходящим на экране: отважными ковбоями, сражающимися с кровожадными индейцами, прекрасными красавицами, чьей жизни постоянно угрожают различные опасности, а прекрасные герои приходят им на выручку, и т.д. Огромное число замечательных американских актеров принимало участие в вестернах, среди них можно назвать Генри Фонда, Глена Форда, Ричарда Видмарка,

Алана Лэдда, Эррола Флинна, Кларка Гейбла, Роберта Уэйна, Марлона Брандо, будущего президента США Рональда Рейгана и многих других. Но при всем разнообразии сюжетных линий многие вестерны первой половины XX в. объединяло одно: если на экране появлялись коренные жители Америки, то, как правило, они выступали антагонистами положительному герою фильма, который вступал с ними в схватку, чтобы защитить слабых. Известный американский историк Уилком Уошбёрн, куратор отдела Американской истории Смитсоновского института, в предисловии к монографии «Индейцы Голливуда» отмечал, что «образ американского индейца, более чем какая другая этническая группа, оказался сформированным кинематографом» (Rollins P., 2011, стр. IX). Это влияние Голливуда, выразившееся в конструировании визуальных образов, как правило, было лишь своеобразным инструментом, реализующим в кинематографе общие тенденции отношения американского общества к коренному населению. Американские режиссеры и популярные актеры ничего не изобретали, они лишь выражали общие тенденции.

Но с проявлением постфронтирных тенденций наступает пора полной ревизии фронтирных образов. Если белый герой не претерпел серьезных изменений, то вот образы экранных индейцев серьезно изменились. Вероятно, первым фильмом, обозначившим новую эру постфронтирного кинематографа, можно назвать фильм известного американского режиссера, специализирующегося на вестернах, Джона Форда «Осень шайеннов» (1964). Примечательно, что в предыдущих фильмах Джона Форда индейцы изображались в традиционных для Голливуда красках. Как правило, индейцы – враги, они нападают на белых в фильме «Дилижанс» (1936), а в фильме «Искатели» (1956), еще более драматичном по содержанию, главный герой Итон (бывший офицер армии южан) отправляется в погоню за индейцами, убившими его брата и его жену и похитившими в плен их дочерей Люси и Дебби. Вскоре Люси находят мертвой, но поиски Дебби продолжаются. Весь фильм построен на противопоставлении упрямого мужества Итона и коварной жестокости вождя племени команчей Шрама. В конечном итоге судьбы обоих персонажей тесно переплетаются. Дикий Запад серьезным образом изменяет Итона, приближая его к трансгрессии, что нашло отражение в сцене скальпирования, совершаемом Итоном. Это трансгрессивное поведение героя проявляется и в его стремлении убить свою племянницу, которая, став женой вождя команчей, предпочитает остаться с ними. Это противопоставление героев, их постоянное перемещение от состояния цивилизации до дикости, размывание четких границ между ними практически сводится на нет в фильме «Осень шайеннов», где личная трагедия и неспособность белого фронтирного героя приспособиться к постоянно трансформирующимся реалиям жизни сменяется трагедией целого индейского племени, которое пытается уйти от жестокости белой цивилизации, найдя свою «землю обетованную». Эта трансформация образа индейцев от врага и агрессора до невинной жертвы в творчестве главного законодателя вестерна стала своеобразным манифестом новой

кинематографической волны и одновременно завершающим штрихом прославленного мастера этого жанра.

То, что именно Д. Форд перешел к новой культурной парадигме постфронтара, отнюдь не случайно. Как он сам заявил во время съемок фильма «Осень шайеннов», на экране он «убил гораздо больше индейцев, чем Кастер, Бичер и Чивингтон вместе взятые... У каждой истории две стороны, и я хочу показать их точку зрения для контраста. Давайте посмотрим правде в глаза, мы очень плохо относились к ним – и наш щит замаран; мы насмеялись над ними, убивали, уничтожали, расправлялись с ними и тому подобное, но вот они убили одного белого, и вот уже, о Боже, прибыли войска» (McBride, 2011, стр. 643).

В 1970 г. Голливуд выпускает еще более проиндейские фильмы, которые коренным образом изменяют образы экранных индейцев и критически изображают белых американцев. Это, прежде всего, такие фильмы, как «Солдат в голубом» (Soldier Blue, реж. Ральф Нельсон, 1970 г.) и «Маленький Большой Человек» (Little Big Man, реж. Артур Пенн, 1970 г.). Оба фильма смещали акцент индейских войн в сторону демонстрации несправедливости цивилизованного мира по отношению к индейцам. И хотя они как бы рассказывали истории американо-индейских отношений с позиции белых очевидцев, однако, эти свидетели, даже будучи белыми, оказывались на стороне индейцев. Оба фильма демонстрировали большой антивоенный подтекст, что было не удивительно, учитывая отношение американской демократической общественности к проходящей в то время вьетнамской войне, и прежде всего войне мирных жителей, устроенной американской армией в 1969 г. в южновьетнамской деревне Сонгми (Ми Лай). «Солдат в голубом» («Голубой солдат»), кроме всего прочего, заставил говорить о себе и по многим другим причинам. Это был первый американский фильм, где сцены насилия показывались в большой натуралистичностью, за что он был многократно подвергнут цензуре, как в США, так и во многих европейских странах. Сцены насилия американских солдат по отношению к индейским женщинам и детям были сняты с особой тщательностью, что производило шокирующее впечатление на зрителей. Учитывая тот факт, что в основу фильма были положены реальные события бойни, вошедшей в историю под названием «Бойня при Сэнд Крике», фильм по-новому рассказывал американцам забытые истории прошлого столетия. Ничуть не стараясь смягчить детали, Ральф Нельсон постарался показать всю неприкрытую жестокость американской армии, от которой пришла в ужас даже привыкшая к войне американская общественность середины XIX в.. Все эти фильмы серьезнейшим образом изменяли культурный климат в стране, заставляя по-новому относиться к такой уже казалось бы избитой, но все еще популярной теме, как фронтир. В подобных фильмах уже не было былой патетики и романтического шарма предыдущих вестернов, это было иное кино, заявлявшее о новых тенденциях культурного ландшафта в США.

Конечно, нет возможности как-то наметить начальную дату для постфронтального дискурса в США, однако можно с уверенностью сказать,

что подобные фильмы стали возможны только потому, что постфронтирная идеология прочно закрепилась в общественном сознании нового поколения американцев. Кардинальным поворотом к новым культурным тенденциям постфронтирного вестерна, названного в США ревизионистским вестерном (также новым вестерном или антивестерном), стали именно конец шестидесятых – начало семидесятых годов, привнесшие множество новых тенденций в кинематограф и американскую культуру в целом. Они касались не только оценок фронта – поменялась сама аксиологическая составляющая героев, кроме этого, менялись и сами образы индейцев. Начиная с семидесятых, индейцы получили возможность говорить от своего имени, изображать самих себя. В предыдущий период в роли индейцев выступали белые американцы, загримированные под индейцев, или мексиканцы. Постепенно индейцев начинают все чаще приглашать «выступать в роли индейцев». Особенно ярко это проявилось в эпическом голливудском фильме «Танцующий с волками» (*Dances with Wolves*, реж. Кевин Костнер, 1990 г., в российском прокате назывался «Танцы с волками»). Этот фильм явился своеобразной кульминацией постфронтирного вестерна. Его со всем основанием можно назвать одним из лучших фильмов этой тематики. Фильм К. Костнера вернул былую славу вестерну, утраченную за время президентства Рональда Рейгана, когда не было создано сколь-нибудь значительных фильмов, и напротив, американский вестерн оказался потесненным фильмами, снятыми в жанре вестерн, но в других странах. «Танцующий с волками» как бы доводил все предыдущие достижения постфронтирного (ревизионистского) вестерна до логического совершенства. Великолепный сюжет, замечательный звездный состав актеров, тщательная работа костюмеров – все это привело к тому, что фильм был номинирован на высшую награду американских кинематографистов Оскар и был отмечен как лучший фильм. К. Костнер не только пригласил самих индейцев изображать индейцев племени лакота, но и ввел в сцены многочисленные монологи на языке лакота. Это был один из первых фильмов, где индейцы получили возможность не только играть самих себя, но и говорить на своем языке. В период классического вестерна и даже после, индейцы говорили на плохом английском языке, что, естественно, добавляло определенную комичность в их образ и выставляло в неприглядном свете. Дав возможность индейцам говорить на своем языке, Костнер создал неповторимый колорит индейской деревни середины XIX в. и показал всю сложность межкультурного диалога на фронтире. Хотя фильм и повествует о жестокостях американской армии по отношению к коренному населению, он, тем не менее, на первый план выставляет и «положительный образ» белого офицера (Keller, 2005, стр. 243), героя гражданской войны Джона Данбара (в исполнении К. Костнера). Этим фильм как бы говорил, что хоть мы и были несправедливы к коренному населению Америки, но имелись и хорошие офицеры, которые могут стать своеобразным эталоном нации, показать другую модель отношений с индейцами. Именно это, как нам кажется, положительное позиционирование эталонного примера и явилось мощным стимулом для всеобщего признания

фильма. По сути, картина намекает: именно трансгрессия белого по отношению к индейцу и его культуре – вот выход из создавшейся дилеммы «мы или они». Стоит только совершить шаг навстречу им, и они уже перестают быть Чужими, а мы можем их понять.

Смена акцента в изображении коренного населения Америки в кинематографе и благоприятная реакция публики привели к тому, что многие режиссеры начали эксплуатировать эту тему в разных вариантах. Типичным примером подобной эксплуатации может служить боевик Стивена Сигала «В смертельной зоне» (*On Deadly Ground*, реж. Стивен Сигал, 1994 г.), центральной темой которого стала борьба за природные ресурсы на Аляске. Сигал постоянно появлялся на экране в национальной индейской одежде, использовались некоторые культурные паттерны, якобы связанные с индейской культурой и т.д. Фильм очень четко обозначал противопоставление традиционной культуры коренного населения, с одной стороны, и коррумпированным западным обществом, нацеленным на наживу и не останавливающимся перед уничтожением природы, с другой.

Не следует думать, что развитие постфронтирных тенденций в американской культуре коснулось только вестерна. Просто в вестерне, как в одном из самых популярных жанров американской литературы и кинематографа, они проявились с наибольшей очевидностью. Однако, будучи модной темой, индейская культура со всеми ее духовными ценностями не могла не эксплуатироваться творческой элитой, которая, с одной стороны, изображала индейца в новом качестве, но с другой, все еще продолжала существовать в старых классических парадигмах противопоставления. Индеец не перестал быть Чужим. Он стал лишь интересен в силу своей необычности, непохожести, его перестали бояться. Но он так и остался Чужим. Типичным примером такого симбиоза старого и нового может служить кинематографическая сага «Сумерки» (*Twilight*, 2008; *Twilight Saga: New Moon*, 2009; *Twilight Saga: Eclipse*, 2010, *Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1*. 2011; *Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2*. 2012) В этой саге, как, впрочем, и книгах американской писательницы Стефани Майер, по которым были сняты фильмы, события разворачиваются в небольшом городке Форкс в штате Вашингтон на северо-западе США. Приехавшая к отцу молодая девушка влюбляется в своего одноклассника Эдварда Каллена. Его необычная внешность завораживает ее. В процессе знакомства с семьей Калленов главная героиня Белла Свон узнает, что ее избранник вампир. Однако он принадлежит к клану благородных вампиров, которые не питаются человеческой кровью, а используют только кровь животных. Неожиданно Белла оказывается втянутой в борьбу между новообращенными вампирами, которые устраивают охоту на людей, и кланом Калленов, пытающихся защитить Беллу. В дальнейшем она сближается с еще одним юношей – индейцем Джейкобом Блэком. Он из резервации Ла-Пуш племени квилетов. В свою очередь Джейкоб оказывается оборотнем, семья которого призвана защищать местность от вампиров.

В этой саге мы видим очень четкое противопоставление образов

Чужих: вампиров Калленов и оборотней-индейцев квилетов. Семья Калленов предстает перед нами типичными аристократами. Они – высшие слои общества, их внешность красива, манеры изысканны, профессиональная деятельность и увлечения также говорят об их исключительности (Романова, Хлыщева, & Якушенков, 2013, стр. 64-69). В отличие от них, Джейкоб и его соплеменники предстают перед нами в совершенно противоположном образе. Их «природность» постоянно подчеркивается различным способом. «Человеческая» внешность оборотней демонстрирует совершенно другой типаж. Здесь нет противопоставления в красоте. И те, и другие равноценно красивы, но это разный типаж красоты. Утонченные черты Эдварда Каллена противостоят грубой красоте и прямолинейности Джейкоба. Создатели фильма всячески избегали расовой составляющей в типаже актеров, видимо, поэтому индейца Джейкоба Блейка играет белый американец Тейлор Даниель Лотнер, а не настоящий коренной американец. По версии модного журнала «Гламур», он занял в 2010 г. второе место в номинации «Самые сексуальные мужчины года», а журнал «People» в том же году отдал ему четвертое место в номинации «Самые приятные тела года». Но при всей очаровательности этого актера противопоставление утонченности аристократа-вампира природной красоте оборотня-индейца очень четко прослеживается в фильме, еще раз подчеркивая тот факт, что это классическое противопоставление цивилизации и дикости никуда не исчезло из массовой американской культуры. Оно лишь утратило традиционную аксиологию, в которой дикость, природа были чем-то более низким по отношению к цивилизации, а индейцы, как люди природные, т.е. дикари, находились ниже на ступени развития, чем белые цивилизованные американцы. Теперь они уже перестают рассматриваться как низшие, но они остаются другими, иными, чем белые. На них возложена иная миссия, недаром в фильме они следят, чтобы вампиры не угрожали населению этих мест. Они – волки, «санитары» местных лесов, в задачу которых входит следить за теми, кто выбивается из нормы, кто угрожает сложившемуся балансу.

Подводя итог, хотелось бы заметить, что постфронтирная тема продолжает играть важную роль в массовой культуре США. Вряд ли ее можно считать окончательно сложившейся. Фронт и коренное население фронта, американские фронтирмены – все подвергается новому осмыслению в рамках различных идейных мотивов современной американской культуры. Вряд ли в этих процессах можно увидеть однозначность и универсальность. Эти процессы протекают в разных плоскостях, и в них участвуют разные слои, однако с уверенностью можно сказать, что фронт, как особая культурная категория, никуда не делся. Он продолжает играть важную роль в массовом сознании, однако теперь многие его составляющие утратили аксиологическую однозначность противопоставления свой/чужой :: хороший/плохой. Чужой так и остался Чужим, но он теперь уже не является плохим. Он просто Другой, и общество

нуждается в нем. Именно то, что он – Другой, и делает его таким интересным для общества.

Описанная выше динамика наталкивает нас на мысль, что во всех постфронтирных тенденциях скрывается одна глубокая интенция – адаптация к новым условиям. Но эта адаптация к Чужому и его культурному ландшафту есть не что иное, как акт (или, точнее, множественные акты) трансгрессии, правда, теперь совершаемые не индивидуумом, а целым народом в масштабах всей страны. Постфронтир хотя и выполняет роль самоидентификации в рамках молодой американской нации, представляющей собой совокупность множества рас, народов, культур, однако в плане самого механизма трансформация является не чем иным, как трансгрессивным актом, нацеленным на постижение и потребление Чужого для приобщения к его новой реальности – новому культурному пространству. В образах постфронтирной стилистики и риторики американцы приобщаются к Чужому, при этом параллельно поглощая или потребляя его.

### Библиографический список:

1. Fagen, H. (2003). *The Encyclopedia of Westerns*. N.Y.: Checkmark Books.
2. Keller, A. (2005). Historical Discourse and American Identity in Westerns since the Reagan Era. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television and History*. Edit. by Rollins P. C., O'Connor J.E. (p. 239-260). Lexington: The University Press of Kentucky.
3. Marvin, J. D. (2005). *Race, Sex and Suspicion: The Myth of the Black Male*. Westport: Praeger Publishers. McBride, J. (2011). *Searching for John Ford*. Starkville: University Press of Mississippi.
4. O'Leary, R., & Kim, S. (2010). *The Future of Public Administration Around the World: The Minnowbrook Perspective*. Georgetown: Georgetown University press.
5. Rollins, P. O'Connor, J. (2011). *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky.
6. Sobrino, B. Hughey, M. (2014). Magical Negro Films. In C. A. Gallagher, & C. D. Lippard, *Race and Racism in the United States: An Encyclopedia of the American Mosaic*. (pp. 732-733.). Santa Barbara: ABC-CLIO.
7. Крючкова, Е. В. (2012). *Нью Эйдж как культурная парадигма современного общества : автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 24.00.01*. Астрахань.
8. Романова, А.П., Хлыщева, Е.В., & Якушенков, С. Н. (2013). *Чужой и культурная безопасность*. Москва: РОССПЭН.
9. Якушенкова, О. С. (2013). *Женщина на американском фронтире*. Астрахань: изд. Сорокина Р.В.

THE REFLECTION OF POSTFRONTIER PROCESSES IN AMERICAN  
CINEMA

Yakushenkov S.N., Yakushenkova O.S.

Yakushenkov Sergey Nikolaevich, PhD, Astrakhan State University, 414056, Astrakhan,  
Russia, Tatishcheva Str. 20A. E-mail: [shuilong@mail.ru](mailto:shuilong@mail.ru)

Yakushenkova Olesya S., Ph.D, Astrakhan State University, 414056, Astrakhan, Russia,  
Tatishcheva Str. 20A. E-mail: [jestershadow@mail.ru](mailto:jestershadow@mail.ru)

The authors analyze the specifics of the reflection of postfrontier processes and images in the American cinema. During postfrontier period, there comes a kind of searching and reviewing the established forms of the interaction with a stranger. Dialogue with a stranger, previously characterized by a complete rejection and the attempts of physical destruction of the Other is now replaced by a desire to "consume" his culture in different ways. The Analysis of postfrontier cinema shows that frontier, as a special cultural category, is still here, and this images and motifs continue to haunt the minds of Americans. Old ideas in such circumstances acquires new meanings, and the revision of these motifs occurs very rapidly, what is especially noticeable on the components of mass culture. Postfrontier brings us a new kind of cinema and new heroes of it are not brave soldiers and fighters with the Indians, but indigenous representatives themselves or the characters who take their side. However, it goes without saying that the cinema is just one of the many facets of the specific and complex process called postfrontier.

Keywords: the Other, Alien, Native Americans, cinema, frontier, postfrontier, western.

**References:**

1. Fagen, H. (2003). *The Encyclopedia of Westerns*. N.Y.: Checkmark Books.
2. Keller, A. (2005). Historical Discourse and American Identity in Westerns since the Reagan Era. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television and History*. Edit. by Rollins P. C., O'Connor J.E. (p. 239-260). Lexington: The University Press of Kentucky.
3. Marvin, J. D. (2005). *Race, Sex and Suspicion: The Myth of the Black Male*. Westport: Praeger Publishers. McBride, J. (2011). *Searching for John Ford*. Starkville: University Press of Mississippi.
4. O'Leary, R., & Kim, S. (2010). *The Future of Public Administration Around the World: The Minnowbrook Perspective*. Georgetown: Georgetown University press.
5. Rollins, P. O'Connor, J. (2011). *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky.
6. Sobrino, B. Hughey, M. (2014). Magical Negro Films. In C. A. Gallagher, & C. D. Lippard, *Race and Racism in the United States: An Encyclopedia of the American Mosaic*. (pp. 732-733.). Santa Barbara: ABC-CLIO.
7. Kryuchkova, E.V. (2012). New Age as a cultural paradigm of modern society: Phd thesis. .
8. Romanova, A., Hlysheva, E., & Yakushenkov, S. (2013). The Other

and cultural security. Moscow: ROSSPEN.

9. Yakushenkova, O. (2013). Woman on the American frontier. Astrakhan: Sorokin R.V.