

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№5 (1-2012)

Е.К. Крикунова

МИР ГОЛЛИВУДСКОГО ВЕСТЕРНА

Автор рассматривает жанровую формулу вестерна периода классического Голливуда. Фильмы, созданные в 1930-1950 годах, послужили респектабилизации жанра и рождению его фильмической структуры, в которой ни одна деталь не бывает случайной.

Ключевые слова: Голливуд, Джон Форд, вестерн, формула жанра.

Author examines formula of classic Hollywood western. Films, made in 1930-1950th enforced the genre's respectability and developed it's own cinematographic structure, marked with meaningfulness of any detail.

Keywords: Hollywood, John Ford, western, genre formula.

Крикунова Е.К. - студент Смольного института СПбГУ. E-mail: liza.krikunova@smolny.org.

Жанр вестерна, берущий начало еще в литературе XIX века, появился в кино с самых первых лет рождения этого искусства. Однако именно в золотой век Голливуда режиссеры вестернов набрали небывалые производственные обороты, снимая один фильм за другим, или несколько сразу. Более того, увеличение количества не отразилось на качестве: разве только, повышая его. Итак, для того, чтобы поистине оценить успешность вестерна и ее причины, подробно исследуем формулу этого жанра.

Начнем с определения самой формулы, за которым обратимся к Джону Кавелти. Анализируя понятие, изложенное в его статье «Изучение литературных формул», несложно выделить и метод нашего дальнейшего исследования. Если формула – это средство обобщения больших групп произведений, то чтобы её выделить представляется логичным изучить наибольший пласт образцовых жанровых фильмов. Для иллюстрации выделим некоторые фильмы, признанные классическими, и поскольку работа режиссера Джона Форда, снявшего десятки вестернов, послужила респектабилизации жанра, да и бо-

лее того – оформлению вестерна как кино-жанра, возьмем его фильмы за основу.

Что же предстоит искать в этих фильмах? Ответ снова подсказывает Кавелти, говоря, что формула кристаллизуется путем «выделения определенных комбинаций культурного материала и архетипических моделей повествования». ¹ Для выделения модели повествования необходимо разобрать её на составные части: кто говорит, как и где. Подобная конструкция напоминает структуру мифа, однако, добавляя к ней ответ на вопрос «как эти элементы взаимодействуют с внутренним миром фильма и внешней американской действительностью», мы получим жанровую формулу.

Более того, стоит добавить, что формула не является способом ограничения творца, а, наоборот (вновь обращаясь к Кавелти), является его основным инструментом импровизации. Иначе все фильмы одного жанра стали бы абсолютно идентичными. Подтверждая силу формульного произведения, Джон Форд отмечает в своем интервью: «Когда обстоятельства ясны, сила конфликта растёт, потому что его эффекты понимаются более отчетливо». ² Проще говоря, формульная модель дарит зрителю азбуку, расширяя аудиторию, способную ей владеть. Именно поэтому вестерн, являясь крайне стандартизированным произведением, так популярен среди зрителей. Этим и объясняется его принадлежность к категории «В» в начале 30х, когда режиссеры еще не начали использовать эту формулу, как возможность отразить более глубокие политические и социальные высказывания; или зрители просто их не замечали, как не отмечали большим интересом первые вестерны Джона Форда. Теперь же критика безоговорочно поддерживает эту черту творчества Форда, как образчика формульного режиссера: «Формулы – это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах». ³

И, даже если зритель ожидал увидеть то, что предоставлено ему «по контракту», он вновь и вновь приходил в кино за тем, чтобы удивиться и уйти от реальности. И вестерн классического Голливуда увлекал его именно в такое приключение, а режиссеры привносили все новое и новое в формулу жанра. Таким образом, в каждом рассмотренном элементе мы найдем небольшие отличительные черты.

Уже первые кадры фильмов, ставших образчиками жанра, заставляют погрузиться в мир, далекий городскому жителю: бесконечные прерии.

¹ Кавелти, Джон. Изучение литературных формул. / Пер. с англ. Е.М. Лазаревой

² Sarris, Andrew. Interviews with film directors. P. 197. (Перевод наш)

³ Кавелти. Ук. Соч.

Открывающие планы фильмов:

«Красная река» 1948

«Дилижанс» 1939

«Моя дорогая

Клементина» 1946

Говард Хоукс

Джон Форд

Джон

Форд



«Винчестер 73» 1950

«Форт Апачи» 1948

«Три крестных отца»

1948

Энтони Манн

Джон Форд

Джон

Форд



Приведенные иллюстрации не оставляют вопросов о стабильности этого элемента в жанровой формуле вестерна. Однако, как мы отметили, формула предусматривает рассмотрение элементов в их контексте и связи с другими. То есть необходимо не только постулировать наличие плана, но и обосновать его задачу.

Итак, первый кадр на языке кино также называется «открывающим планом». Эта формулировка подходит нам больше, так как она отражает его сущность – открыть для зрителя пространство, в котором ему предстоит существовать следующие пару часов. Таким образом, план должен стать наиболее информативным, представлять характер фильма и жанра. Пустыни Калифорнии или Аризоны стали основным местом съемок. Можно подумать – какая же информация кроется в этих «пустых» панорамных планах? Та самая пустота, потерянность.

Никаких павильонов – это пространство выбора и опасности. Здесь человеческие законы выше государственных, и это очевидно, потому что такая широкая панорама позволяет окинуть взглядом территории на десятки миль, и большой город не виден даже на горизонте. Эскапистское ощущение витает уже с первых секунд. Таким образом, не удивительно, почему Кавелти, приравнивая прилагательные «формульный» и «эскапистский», чаще всего при их описании прибегает к жанру вестерна.

Забегая вперед, хочется отметить интересную деталь. Открывающий план, (также в английском «устанавливающий» - «establishing plan»), по традиции, позиционирует место последующего действия. В вестернах же основ-

ное действие все-таки происходит в городке, и лишь кульминация выходит за его пределы. Почему же первый кадр все равно показывает прерии?

Это, вероятно, происходит потому, что данный элемент является не сюжетообразующим, а архетипическим (от слова архетип, то есть первичный образ, символ). То есть его цель – не буквально «отвезти» зрителя на место действия, а показать настроение и законы жанра. Очевидно, что показанный городок после такого плана смотрится абсолютно потерянным, будто несуществующим – мы же не видели его, хотя и только что окинули взглядом мили вокруг!

Город «в середине ничего» – следующая часть формульной системы вестерна. Его роль – отразить тему фронта, то есть границы между мирами, нормами и культурами, на которую впоследствии будет помещен герой. Город чаще всего состоит из десятка домов, полицейского участка, и, конечно, салуна. В нем царят свои правила, и, как в городке юбилейного сотого фильма Джона Форда «Моя дорогая Клементина», есть свой выраженный хозяин.

Однако до того, как попасть в этот городок, зрителю предстоит встретиться с другими персонажами – главными героями фильма. Они-то и разрезают пространство открывающего плана клубами пыли, поднятой бегом лошади. Это ковбои, и чаще всего – не один, несмотря на то, что единственный из них станет главным героем в большинстве случаев.

Лишь обозначив его, можно начать исследование, не имеющее конца, так как этот образ, являясь архетипическим (в данном случае в понятии – собирательном), представляет собой существо, высшее, чем человек, соответственно обладающее нескончаемым количеством принципов и моральных установок. Это, как пишет Кавелти, свойственно герою формульного произведения, поскольку такое произведение оперирует не характерами, а образами. Так, мы определили неотъемлемую роль ковбоя в формуле вестерна. Раскроем вкратце, что это за персонаж.

В некоторых фильмах, как, например, «Моя дорогая Клементина» Джона Форда, за ним остается первоначальная роль: перегонщик скота. Однако порой герой обладает лишь рудиментами человека этой профессии. Чаще всего, как, к примеру, в фильме «Винчестер 73» Энтони Манна, героем оказывается странник, пересекающий пустыню по делу или без, останавливаясь на ночлег в очередном городе. Герой этого фильма, как оказывается, всю жизнь скитался, преследуя убийцу его отца и желая отомстить. Лишь случай заставляет сценарий набрать обороты: фатальная встреча с убийцей.

Тема судьбы является таким стойким архетипом в вестерне, что даже может соперничать с восточным фатализмом (а шанс у него представился в

фильме Куросавы «Телохранитель»). И все же рок всегда остается на стороне героя: тот самый Винчестер, путешествуя из рук в руки, все-таки возвращается к главному герою, и как раз в тот момент, когда ковбой встречается с антагонистом.

Итак, повинуясь судьбе, ковбой не повинуется государственным законам (даже лейтенант в фильме «Форт Апачи», посланный государством на службу, в начале фильма роняет фразу о том, что проклиняет тех, кто заставляет его делать это). И путеводной звездой становится буквально джентельменская честь: он никогда не выстрелит в спину и, как герой «Винчестера», убьет того, кто посмеет это сделать.

Более того, даже не смотря на его преступное прошлое, как у Ринго из «Дилижанса» Джона Форда, «главный герой формульной литературы (читаем – кино, Прим. ред), бывает, как правило, лучше и удачливее, чем мы сами».⁴ Именно этого ищет зритель в герое вестерна, и это роднит аудиторию с сюжетом: каждый, особенно в эру соревновательного классического Голливуда, и, более того – поствоенное время, понимает, что без греха за душой он бы не выжил. Таким образом, ковбой, представляя собой грубое порождение беззакония, вершит свой суд, оказывается прав, и даже другие герои помогают ему. Как Ринго отпускает шериф вместо того, чтобы посадить за решетку. И только потому, что для всего дикого запада понятие вершения правосудия оказывается выше других. Об этом мечтает каждый зритель – быть оправданным в своих поступках, какими бы они ни были.

Возвращаясь к теме городка, стоит отметить, что главный герой чаще всего негостеприимно встречается его жителями, хоть и становится к нему «привязан». Он будто отвергнут всем миром, тем не менее проживая в нем. Так, ковбой в фильме «Моя дорогая Клементина», принятый на должность маршала, встречается с Доком – негласным хозяином города, с которым он, конечно, не находит общий язык и более того, невольно втягивается в любовный треугольник. А «Форт Апачи» явно негативно относится к полковнику Терсдей. Дом его неуютен, подчиненные ведут себя как попало.

Вообще этот фильм становится очень интересным примером импровизации режиссера с формулой. Кавелти называет это «оживление формулы» или «жизненностью стереотипа», отмечая, что Форд является «мастером такого рода трактовки».⁵ И действительно, чисто формально полковник Терсдей является идеальным персонажем: он стремится улучшить свое положение и окружающих, следит за всеобщей моральностью, и держится в бою со

⁴ Кавелти. Ук. Соч.

⁵ Там же.

своим отрядом до последнего. Однако Форда не волнует, что делает герой – его занимает то, как он это делает и почему. Таким образом, Терсдей, пытаясь победить, даже потеряв всех солдат, становится героем только «для галочки», в истории его имя остается навсегда с описаниями «отважный и храбрый». И все же для вестерна настоящим героем становится тот, благодаря кому Терсдей оказался на карте истории: Кирби Йорк, ставший полковником, и солгавший журналистам во имя спасения имени каждого из его сослуживцев.

В вестерне реальность становится той самой сферой «для галочки», и в этом его высшая точка эскапизма. Поступки не важны, пока под ними нет моральной подоплеки, а дело уступает мысли. Такой парадокс скорее веет религиозностью, которой в вестернах также немало. Первым большим строением в городе фильма «Моя дорогая Клементина» становится церковь – и это небольшой формулообразующий элемент на первый взгляд не заметен глазу, особенно потому что так много внешне антирелигиозных персонажей в этом жанре. Среди пьяниц в баре, жуликов и картежников, населяющих пространство почти каждого фильма, существует герой, порой приближающийся к роли главного. Это певичка из салуна. Подойдем к этому герою издалека.

Как отмечается в словаре вестерна, женщина обычно играет второстепенную роль по отношению в мужчине, борющемся на линии фронта, однако ее роль порой может иметь большое значение.⁶ Так и есть, даже в названном по женскому имени фильме «Моя дорогая Клементина» та самая женщина появляется в кадре даже меньше, чем кто-либо другой. В фильме «Форт Апаче» молодая дочь полковника в основном выполняет лишь функцию продолжения рода.

Слабость мужчины к такой женщине является его недостатком и порой убивает, даже как в «Винчестере 73» разбойник оказывается пойман ковбоем из-за влюбленности в девушку. Однако в этом случае девушкой была как раз певичка из салуна, что показывает их большую силу в мире вестерна. Это происходит, вероятно, потому, что она наиболее гармонирует образу ковбоя: у нее нет прошлого и нет будущего, за исключением только того, что, к примеру, в «Дилижансе» певичка оказывается помолвлена с ковбоем Ринго, но когда их счастливая жизнь начинается, вестерн и заканчивается.

Так, крайним примером роли певички в вестерне является фильм «Детри снова в седле» (1939) Джоржа Маршалла. Фильм нельзя считать образчиком вестерна, однако все же он поставлен по самому читаемому литератур-

⁶ Varner, Paul. Historical dictionary of westerns' cinema. P. 234. (перевод наш).

ному вестерну того времени, и, более того, также относится к эре классического Голливуда.

Итак, этот фильм отчасти можно отнести и к музыкальному, так как сюжет сопровождается песнями певички, которую сыграла Марлен Дитрих. С классическим жанровым вестерном его роднит и наличие фронта, и ковбоя (хоть и безоружного), а также сюжетная линия мести и борьбы с негодями. Однако в этом фильме кульминационный прорыв совершают именно женщины. Такой вполне юмористический прием в довольно раннем вестерне показывает две интересные черты. Первая – влияние европейской культуры на американское сознание, ощущение процесса женской эмансипации в вестерне. Вторая – мужественность (если не сказать мужеподобность) образа Марлен Дитрих. Так, поступок ее героини в этом фильме становится крайним примером влияния певички на сюжет вестерна.

Обычно же такие певички, как Чихуахуа из фильма «Моя дорогая Клементина», хоть и обладают сильным характером, но часто оказываются помощниками ковбоя, а порой и жертвами ситуации, в которую он попадает. Но не больше.

Итак, мы выяснили, кто является главным героем вестерна, каковы его принципы и их влияние на зрителя. Так же определили, где действует ковбой и как это характеризует жанр. Однако мы не отметили, в какой социально-политической ситуации он находится.

Уже отметив беззаконие и отстраненность ковбоя от проблем внешнего мира, трудно отрицать его зависимость от последствий жизнедеятельности того самого мира. Несмотря на тот факт, что Америка к XIX веку уже три века как была открыта, её завоевание продолжалось и во времена ковбоев. Таким образом, вестерн не обходится без коренных американских индейцев, борющихся за свои земли. Как говорил американский генерал «Хороший индеец – мертвый индеец». Индеец не имеет характера, он лишь представляет собой толпу нецивилизованных воинов, таких, которые нападают, чтобы грабить («Дилижанс»), бесчеловечно заживо сжигают любых белых («Моя дорогая Клементина») и только в фильме «Форт Апачи» они начинают говорить.

Если раньше правительство как враг вестернера стояло на втором месте после индейцев, то Джон Форд в этом фильме показывает то, как это было на самом деле. Даже будучи исторически настроенными друг против друга, ковбои и индейцы делят одно кочевное пространство, и это их объединяет. Форд представляет зрителю более «прирученных» индейцев – живущих в резервации. И здесь уже новый конфликт имеет место: индейцы покидают резервацию, будучи недовольными деятельностью американского правитель-

ства. Таким образом, они приравниваются к остальным белым, которые воюют против законов своего государства. Этот эволюционный поворот смотрится абсолютно нормальным и даже не шокирует, потому что преподнесен он с ежедневной обыденностью, в которой впервые ставится проблема индейцев. Их вождь уважительно и терпеливо общается с раздражительным Тёрсдей, и лейтенант в этой ситуации начинает выглядеть более необразованным, чем Апачи. Обыденность обуславливается тем, что Форд опять же работает в рамках формулы. И, когда вождь впервые на экране говорит, - это хоть и выглядит эволюционно, но не заставляет нас считать жанровую формулу нарушенной. Такое ощущение создается потому, что здесь Форд обращается опять же не к героике или сюжету классического вестерна, а к его основной черте: человечности в борьбе старого уклада и нового. «Ситуация, трагический момент заставляют человека раскрыть себя, и понять, кем он по-настоящему является. Этот инструмент помогает меня найти исключительное в общем».⁷

В этом плане еще один элемент – кульминация, выражающаяся в основном в перестрелке или погоне, становится не так уж важна. Вестерн заставляет нас заглянуть внутрь этого события, наблюдая за реакцией каждого героя. Испугавшись индейцев, один из второстепенных героев фильма «Винчестер 73» бросает повозку, заставляя свою возлюбленную везти её самой, и в панике бросается в бегство. Такой герой, по формуле вестерна, умрет. Что и происходит с ним во второй половине фильма.

А тех, кто может смириться с трагическим моментом, ждет настоящая награда – жизнь и возможность отомстить. Мужественный герой показывает полное спокойствие, даже когда надвигается опасность, и даже позволяет себе шутить. Так, ковбой, вынужденный бежать от индейцев в поисках Винчестера, с юмором замечает, что на его голове осталось не так уж-то много волос, и их хотелось бы сохранить, нежели подарить индейцам. Серьезный фильм «Форт Апачи» вообще пестрит комическими героями: напивающимися на службе военными, призывниками, гордо и гротескно поднимающими колени, маршируя перед лошадиным стойлом, - все эти люди бывшие ветераны войны и достойны почтения, но в этом фильме им уготована смерть.

Однако, как показывает окончание этого фильма, смерть в вестерне не так важна: ценно то, что имя твое остается в поколениях, а деяния достойны уважения. Вестерн полон подобных противоречий. Огромное количество смертей также не значит ничто на просторах прерии. Это жанр двойных стандартов: как в «Дилижансе» преступник оказывается героем, проститутка – высокоморальной и человеческой особой, а мэр города сотрудничает мафией,

⁷ Sarris. Op.cit. P. 197.

как в фильме «Дистри снова в седле». Все это возможно только на просторах вестерна.

Наравне со всеми элементами формулы, важно рассмотреть и технический стиль вестерна, так как он, как минимум, отвечает кинематографическому прогрессу того времени. Более того, из работы Кавелти о жанровой формуле можно сделать важный вывод, что стиль не живет отдельно от формулы, а является её частью, тем самым он также должен рассматриваться как порождающий реальность фильма. Во-первых, основные фильмы Голливудского вестерна 30-50х черно-белые, что неудивительно, учитывая отсутствие цветных технологий. Хотя это и кажется лишь невольным решением оператора, при просмотре первых более поздних вестернов в цвете дает понять, что этот жанр принадлежит прошлой, нецветной эпохе. Этот вывод можно сделать просто обратив внимание на картинку, создаваемую техникolorом: стерильную, яркую и даже радужную. Такая стилистика отражает совершенно новый вестерн, и никак не отвечает запросам жанра классической эпохи.

Более того, монтажный символизм позволяет, как уже было отмечено в начале, подчеркнуть характер городка, поставленного следующим за открывающим кадром. А в первых минутах фильма «Моя дорогая Клементина» главный герой, встречая своих будущих врагов, выходит на тропу войны, сам того не подозревая, однако, монтажная склейка создана так, будто ковбой растворяется в огне. Подобный прием показывает двойственность символа огня: и как домашнего очага, и как враждебного пламени.



Кадр из фильма «Моя дорогая Клементина»

Более того, приглушенный свет, диктуемый задымленностью баров и отсутствия павильонной съемки пустынь (а значит, требование сопоставлять силу света с возможным светом от костра), демонстрирует «грязный» экран, будто камера прошла все те же дороги, что и ковбои, и покрыта вековым слоем пыли.

Все эти приемы создают уже подсознательный инструмент присутствия зрителя в мире вестерна. Таким образом, чтобы предоставить зрителю эскапистское удовольствие, необходимо затеять увлекательную игру с установленными правилами. И, как говорил Джон Форд «Секрет - в производстве фильмов, не только удовлетворяющих публику, но и раскрывающих личность режиссера»⁸, и его мысль соприкасается с понятием Кавелти формульного кино: «...два основных аспекта формульных структур это высокая степень их стандартизации и то, что они отвечают потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности». Так, фильмы Джона Форда, Энтони Манна, Говарда Хоукса и других наполнены их личным отношением к реальности.

И именно формула вестерна позвонила этим режиссерами сделать такое высказывание, о котором впоследствии в книге «Американский вестерн» Стефен МакВей сказал: «В первую очередь, кроме американского вестерна, никакой другой жанр более не связан с такими фундаментальными американскими концепциями как индивидуализм, прогресс и демократия.»⁹

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Кавелти Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22, с.33-64.

Sarris A. Interviews with film directors. Bobbs-Merrill, 1968.

Varner, Paul. Historical dictionary of westerns' cinema. Scarecrow Press, 2008.

⁸ Sarris. Op.cit. P. 196.

⁹ McVeigh, Stephen. The American western. P. 76.