

Мусієнко Оксана Станіславівна,
член-кореспондент Національної академії
мистецтв України, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри кінознавства. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, Київ

Oksana Moussienko,
Corresponding member of the Ukraine National
Arts Academy, Honored figure of arts of
Ukraine, Candidate in Study of art, Professor,
Professor of cinematology Department.
Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

ВЕСТЕРН. ІСТОРІЯ І МІФ

*Не знімайте вестерн,
якщо не любите коней.*
Вім Вендерс

Анотація. Статтю присвячено вестерну, одному з найпопулярніших жанрів світового кіно. У тексті розглядається історія виникнення і становлення жанру, еволюція героя та його екранного втілення у фільмах про Дикий Захід.

Аналізується поетика вестерну, збагачення системи виражальних засобів. Акцентується глибинний зв'язок вестерну з міфологічними структурами, що є одним з джерел його стабільної популярності.

Ключові слова: вестерн, міф, подорож героя, пейзаж, Дикий Захід, архетип.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вестерн упродовж багатьох десятиліть продовжує залишатися одним з найпопулярніших кінематографічних жанрів.

Його тривале існування у часі й розлоге поширення в просторі можна пояснити різними причинами. Та однією з найважливіших є глибоке укорінення в міфологічних структурах, апеляція до колективного позасвідомого.

Слід звернути увагу не лише на глядацьку популярність фільмів про Дикий Захід, а й на впливовість естетики вестерну на інші жанри. Структури вестерну знаходимо у фільмах, що належать до різних напрямів і стилів від «зоряних саг» до психологічних трилерів та екранних епопей. Вміле використання цих структурних особливостей може стати і запорукою глядацького успіху твору, і сприяти переконливому художньому рішенню фільму.

Мета статті. Показати, як становлення вестерну як мистецької цілісності відображало основні художні процеси, через які проходив кінематограф. Розкрити глибинне вкорінення жанру в міфологічні образи і уявлення, що стало однією із найважливіших причин його життєздатності.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Вестерну, його історії, видатним кіномитцям, що творили в цьому жанрі, присвячений значний корпус дослідницької літератури, переважно англомовної. Серед цих праць слід виділити книжку Крістофера Воглера, що була особливо корисною для авторки статті. Адже Воглер зосередив увагу на міфологічних структурах, які відіграють фундаментальну роль у становленні та існуванні вестерну як жанру.

Те, що жанр досліджується на його батьківщині, є явищем закономірним. Втім, не менший інтерес викликає «погляд збоку», зокрема європейських кінознавців.

Це і солідні фоліанти, і короткі есеї, що часто містять у собі неупереджений і свіжий погляд на проблему.

Луї Деллюк був, мабуть, першим з європейських кінокритиків, який побачив у вестерні мистецький твір, а не просто розважальне видовище. З особливим пієтетом французький кінознавець оцінював творчість Томаса Інса, якого він називав поетом екрана і навіть інколи ставив його вище за Гріффіта (Delluc L, p.186).

Деллюк ще в десятих роках ХХ ст. видрукував численні есеї та рецензії на фільми В. Харта, де із захопленням пише про Ріо Джима, екранний образ актора, порівнюючи його з античними героями.

Варто звернути увагу на тексти Андре Базена «Вестерн, або Вибраний жанр американського кіно» (1953 р.) і «Еволюція вестерна» – статтю, що була видрукувана на сторінках часопису «Кайє дю сінема» 1955 року.

Французький кінознавець сконцентрував увагу на тих ключових моментах, що притаманні жанровій структурі вестерну, акцентував глибинний внутрішній його зв'язок із міфологічними уявленнями. Базен доводить, що природні історичні зміни, який переживає цей жанр, лише доводять існування багатого внутрішнього резерву, що забезпечує тяглість його існування.

Не обійшов увагою вестерн і Жіль Дельоз. У своїй фундаментальній праці «Кіно» він артикулює значення протиставлення безкраїх обривів прерій і замкнених «клаустрофобічних» просторів у фільмах Д. Форда і Г. Хоукса. На думку Дельоза, вестерн міцно вкорінений у середовищі, яке охоплює небо (Дельоз Ж., с. 211).

Так, у фільмах Форда, особливо в масових сценах, постійно бачимо наявність землі та безкрайніх небес, що надає твору могутнього епічного звучання.

Одним з багатопланових досліджень фільмів про Дикий Захід є книга польського кінознавця Чеслава Міхальського «Вестерн і його герої», що дає досить повну картину основних етапів становлення і розвитку вестерну, його художніх особливостей.

Українське кінознавство не часто зверталося до розгляду феномену вестерну. Можна згадати сторінки, присвячені цьому жанру в контексті історичного нарису про кінематограф США в книзі Л.І. Брюховецької «Кіномистецтво».

Цікаву добірку матеріалів, що й має назву «Вестернізація», знаходимо на сторінках часопису

KINO-KOLO. Особливо слід виділити есеї О. Сахалтуєва «Вестерн: історія в трьох “Оскарах”», що позначений свіжим особистісним поглядом на художні особливості жанру і парадоксальні моменти в його історії.

Виклад основного матеріалу. Вестерн як жанр народився в перше десятиліття існування кінематографа і, власне, був майже його ровесником. Вже наприкінці дев'яностих з'являються перші кількахвилинні плівки, на яких зафіксовано чоловіків у стетсонівських капелюхах, що скачуть верхи просторами прерій.

Глибокі й уважні дослідники кіно бачили у вестерні родові ознаки кінематографа як такого. В основі вестерну лежить динамічна дія, що реалізується на екрані як погоні, бійки і стрілянина. Втім, за цими ознаками можна було б визначити вестерн як один з видів пригодницького фільму. Та тут має місце нерозривний зв'язок енергійної взаємодії із середовищем, тим безкраїм простором, поза яким важко собі уявити героїв класичного вестерну.

І, нарешті, наголошується один з найважливіших аспектів – міфологічність. «Вестерн народився із поєднання міфології з певними виражальними засобами» (Базен А., с. 234).

Зупинимося на основних етапах становлення і розвитку жанру, що дасть можливість сформулювати найважливіші його ознаки і характеристики. Як вже зауважувалось, кінокамера почала вдивлятися в світ Дикого Заходу з перших років існування кінематографа. Так анонімний оператор у 1898 році відзняв кількахвилинну плівку «Бар в Кріпл-Крік», на якій глядачі вперше змогли побачити автентичний салун на Дикому Заході, що стане однією з основних локацій численних вестернів у майбутньому.

Слід звернути увагу ще на два фільми, сюжетні мотиви яких будуть не раз повторюватись. Це десятихвилинна картина 1901 року «Ковбой і леді» про скромного погонича стад, що зустрічає горду і зарозумілу міську красуню. В часи розквіту жанру ця історія ляже в основу фільмів, в яких зіграють славетні зірки Голлівуду – Гері Купер, Джеймс Стюарт, Джон Вейн.

Не менш перспективний сюжет було закладено в іншу коротку стрічку «Біле дитя серед індіанців» (1902 р.). Він теж знайде своє втілення в численних вестернах, зокрема в такому знаному, як «Шукачі» Д. Форда.

Тлом подій у вестерні стає Дикий Захід, а саме штати Дакота, Колорадо, Канзас, Оклахома і Те-

хас та інші, через які проходив фронтір, свого роду кордон, який визначався рухом валок переселенців, налаштованих на пошук вільних земель. Їх не зупиняло навіть, що «на захід від фронтіру не було ні права, ні закону».

В історії кіно як перший вестерн визначено фільм «Велике пограбування потяга» (1903 р.) режисера Едвіна Портера. Перефразовуючи слова А. Тарковського, можна сказати, що в цій 20-хвилинній стрічці, як у зернятку велике дерево, у згорнутому вигляді знаходимо всі ознаки популярного жанру.

Цікаво, що в основу було покладено реальні події, що широко освітлювались в американській пресі. Влітку 1900 року, а саме 20 серпня було здійснено напад на потяг, що належав компанії «Юніон Пасифік». Відбулося це біля станції Тіптон у штаті Вайомінг. Напад здійснила одна з найнебезпечніших тогочасних банд, очолювана знаменитими бандитами Бутчем Кесседі й Біллом Карвегом, які тримали в страху кілька західних штатів.

Відтворюючи цю голосну подію, сценарист, режисер і оператор фільму Едвін Портер «озброївся» всіма новітніми на той час як виражальними, так і технічними засобами. В картині було застосовано чи не вперше ріпроекцію: у вагоні, де перевозяться гроші, відчинені двері, й за ними видно, як рухається пейзаж. Камера вільно вихоплює потрібні об'єкти, надаючи динамічності дії в цілому.

Як на той час, стрічка вражає сміливою монтажною побудовою, переносячи дію, що відбувається одночасно, в різні локації. Зйомки, здебільшого, велися на натурі. Захоплення потяга, що рухається, справляло особливе враження. Режисер вдало підігрівав напруження й очікування аудиторії, коли дія переривається епізодом в салуні, де відвідувачі розважаються танцями. Та ось вбігає телеграфіст і сповіщає про страшну подію. Рейнджери і ковбої кидаються до своїх коней, готують зброю і рушають в погоню.

Знаменитим став і фінальний кадр. Подається сміливо збільшений на той час план ватажка банди, що цілиться зі своїх кольтів просто у глядача.

Фільм Портера викликав чимало наслідувань як у американському кіно, так і у європейському, зокрема у британському. Грабували пошти, діліжанси, вілли, знов-таки потяги. Але досить скоро глядач охолов до цих шоу з пограбуваннями. І здавалось, що події, які розгорталися на Дикому Заході, його більше не зацікавлять.

Причину такого охолодження, мабуть, інтуїтивно виявив один з учасників знімальної групи Портера Джільберт Макс Андерсон. Захоплений кінематографом юнак запропонував свої послуги режисерові спершу як учасник погоні за бандитами. На запитання чи вміє він їздити верхи, хлопець гордо відповів, що він народився в Арізоні, а значить народився в сідлі. Проте перша ж спроба Андерсона хвацько скочити верхи закінчилась катастрофою. Він просто перелетів через сідло і впав з другого боку тварини. У відчаї юнак ублагав Портера дозволити йому хоча б взяти участь у танцях у салуні. Згодом він став допомагати працівникам знімальної групи і зрештою став асистентом самого Портера. Так Андерсон прийшов у великий кінематограф і зробив свій внесок у розвиток жанру вестерн. Після певного занепаду інтересу публіки до фільмів про Дикий Захід, асистент Портера зрозумів, що повернути увагу глядачів можна, створивши на екрані оригінальну і дещо незвичну постать героя. І починає працювати над 10-ти та 20-хвилинними фільмами про пригоди Брончо Біллі. Саме під таким ім'ям з'явився на екрані Андерсон в образі бравого ковбою. Багато хто сумнівався, що публіку може привертати якийсь пастух, «коров'ячий хлопець», та Андерсон виявив наполегливість і не прогадав. Його ковбой дуже скоро став і одним із популярних персонажів американського кіно. Цьому не завадила і певна «карнавальність» ковбойського костюма, адже актор мав досить віддалене уявлення про те, як насправді виглядали вершники з Дикого Заходу. Він живився ілюстраціями з часописів і коміксів.

Треба віддати акторові належне. Він оволодів верховою їздою і сам виконував на екрані досить складні трюки. В коротких фільмах Брончо Біллі з'являвся у різних іпостасях: то як благородний ковбой, який рятує прекрасну дівчину від небезпеки, то як бандит, який грабує банк або діліжанс. Сюжетно ці фільми ніяк не були пов'язані між собою. Звичайно, не йдеться про якийсь яскравий характер. Герой проявлявся лише у певній фізичній дії. Втім, тогочасний глядач, мабуть, більшого і не очікував. І навіть такий, дещо спрощений персонаж викликав ефект ідентифікації. Глядач був щасливий відчутти себе таким хоробрим, мужнім вершником, що мчить екранним простором.

Образ Брончо Біллі у виконанні Андерсона проіснував на екрані з 1910 по 1915 рік. Відчуваючи втрату інтересу публіки до свого персонажа він про-

дає цю «маску» й ім'я героя продюсеру Томасу Гарперу Інсу, який і передасть її актору своєї студії «101 бізон» Вільяму Харту. Ці двоє, Інс і Харт відкриють одну з блискучих сторінок в історії вестерну.

Томас Інс – одна з найбільш визначних постатей американського кінематографа, хто об'єднав у своїй діяльності функції режисера і продюсера. Його шлях починається на студії Едісона, де він зіграє кілька малопомітних ролей. Потім буде «Байограф», де Інс познайомиться з Гріффітом, знову зніматиметься як актор, але й попрацює монтажером. Ця практика надзвичайно згодиться йому в майбутньому. Але справді успішна кар'єра Інса починається на студії «101 бізон», керівником якої він став у 1911 році. Як видно з назви, студія спеціалізувалась на фільмах про Дикий Захід. Тут же Інс і ставить свій перший вестерн «Через прерії» (1911). Справи під керівництвом Інса пішли надзвичайно успішно, він почав залучати до роботи молодих режисерів і акторів. Також він купив для студії циркову трупу братів Міллер, яка складалась із автентичних ковбоїв та індіанців, що виступали в популярних тоді в Америці шоу з кінними трюками і стрільбиною.

На студії Інса, що розрослася, було навіть збудоване кіномістечко «Інсвіль», де ставилися не лише вестерни. На екрани виходили мелодрами, комедії, історичні фільми. І все ж всевітню славу Інсу і його студії принесли саме фільми про Дикий Захід. Щоправда, сам Інс вже не часто ставав до камери, доручаючи знімальний процес молодим режисерам своєї студії – Реджинальдові Баркеру, Генрі Кінгу, Фреду Нібло та інш. Сам він здебільшого вже працював як супервайзер, керівник студії.

На студії Інса склалася міцна трупа, в якій не бракувало талантів. Серед акторів виділялися такі яскраві особистості, як Чарльз Рей, Сессю Хайякава, Бетті Беріскелл. Певний час у Інса знімався і Дуглас Фербенкс. Та, мабуть, чи не найбільшим придбанням студії став Вільям Харт, який втілював одну з найвиразніших постатей героя вестерну у світовому кіно. Харт, з'явившись на екрані, підкорив не тільки американського, а й європейського глядача.

Знаний французький кінокритик і теоретик кіно, Луї Деллюк був у захваті від Ріо Джіма (одне з екранних імен Харта). Він називав його «людиною нізвідки». Цей таємничий вершник, перетинаючи прерії, з'являється серед людей. Та тут на нього чекають лише підступність і зрада. Тому він знову сідлає коня і зникає за обрієм.

Цей образ, який став, на думку Деллюка, так само міфологічним, як античний герой Ахілл або середньовічний лицар Роланд, втілював у численних вестернах саме Вільям Харт.

Харт з'явився на студії Інса в 1914 році. Образ Брончо Біллі він приймає в 1915 р., бо саме тоді ім'я цього героя було викуплено у Андерсона. Втім, постать, створена Хартом, різко відрізнялася від умовного персонажа його попередника.

У біографії Харта поєднувалися два моменти, які стали підґрунтям для створення однієї з найвиразніших постатей вестерну. На відміну від Андерсона, який знав про життя ковбоїв переважно з популярних часописів, Харт виріс серед автентичних реалій Дикого Заходу. Він народився і виріс в Дакоті. Рано втратив матір, а оскільки батько був увесь час у роз'їздах, його вихованням опікувалась індіанка з племені Сіу. Харт на все життя зберіг теплі почуття до цієї жінки й її одноплемінників. Актор згадував, що перш ніж навчитися ходити, він опинився у сідлі. Далі його життєпис розвивався майже за законами кінематографа. Тяжка праця на фермі, розрадою якій були успішні виступи на ролі, де він показав себе сміливим і вправним наїзником. Це привело його в кінний цирк, яких тоді було немало в Америці. Так він опинився на гастролях в Англії, де відбулась долезна зміна в його кар'єрі. Залишивши арену, він вступив у театральну трупу, де спершу виступав в епізодах. Проте на батьківщину він повернувся зі значним сценічним досвідом і в нью-йоркських театрах вже грав провідні ролі, зокрема Ромео у шекспірівській трагедії, Армана в мелодрамі Дюма «Дама з камеліями» і навіть Гамлета.

І однак, у цілком зрілому віці (йому було вже за сорок), Харт знову рішуче міняє плин свого життя і приймає пропозицію Інса зніматися у вестернах.

Акцентуємо знову переваги Харта, коли він почав роботу в цьому жанрі. На знімальному майданчику він поведився цілком природно. Прекрасно знав, як кинути ласо, щоб зупинити норвистого коня, як треба носити кольт, щоб вихопити його у лічені секунди. В його одязі не було нічого декоративного. Всі його деталі відповідали екіпіровці ковбоя і мали суто практичне призначення. І, звісно ж, Харт блискуче володів мистецтвом вольтижування і ніколи, навіть в найскладніших трюках, не потребував дублера. Разом з тим він був професійним актором. Тому був спроможний створити неоднозначний складний характер, а не

пласку, картонну постать. Саме Харт започаткував на екрані образ «хорошої поганої людини», створив характер, часто сповнений суперечностей. Його герої майже завжди мають якусь фатальну таємницю, що відкидає похмуру тінь на все його життя, роблячи його вигнанцем та ізгоєм.

Один з провідних мотивів вестерну Харта – духовний злам, що його переживає герой. Одним з найвідоміших його фільмів була картина «Пекельна брама»: головний герой, найманий вбивця, живе за принципом «спочатку стріляй, а потім сперечайся». І от на крупному плані обличчя – непорушне, овіяне вітрами прерій, із зморшками біля світло-сірих очей – сповнюється найсуперечливіших переживань. Зустріч із сестрою пастора, вбити якого йому доручив власник салуну, спричиняє духовне відродження його героя, «Вогняного Тресі», пробуджуючи в його серці чисті почуття.

Можна твердити, що саме Харт започаткував у вестернах складні, неоднозначні характери, які будуть розвинені і поглиблені у фільмах Д. Форда, Г. Хоукса, Е. Манна та інших відомих постановників вестернів.

Впродовж своєї кар'єри Харт виступав не лише як актор, а й як сценарист і режисер своїх фільмів.

Харт, який прекрасно знав закони людського існування на Дикому Заході і добре уявляв, що таке «револьверне право», вирішив піти далі у реалістичному зображенні своїх героїв. Та наразився на неабиякий опір не лише продюсерів, а й публіки. Перетворення колишнього злочинця в «хорошого хлопця» приймалося, а от моральне падіння позитивного героя публіка не толерувала. Поступово слава Харта почала згасати. І не тільки тому, що актор переступив вікову межу. Мабуть, сам жанр мав певну міру умовності, руйнуючи яку, він втрачав для публіки свої принади. Суперником Харта на екрані став Томас Мікс, теж безперечно видатна постать на терені вестерну. Вони з Хартом були ровесниками, втім, їхні шляхи в кіно були різними. Мікс у молоді роки був військовим, брав участь у складі експедиційного корпусу у різних воєнних кампаніях. Після закінчення I світової війни почав працювати в поліції і одержав запрошення від фірми Зеліга підтримувати порядок серед ковбоїв та індіанців, що брали участь у зйомках.

Досить скоро йому вже запропонували невеликі ролі. Так поліцейський перетворився в екран-

ного шерифа, який на довгі роки став кумиром публіки. На відміну від Харта, Мікс не ускладнював характер свого героя і робив акцент на його репрезентацію насамперед у фізичній дії. Свої кінотрюки він виконував бездоганно. Особливо славилися його відчайдушні стрибки з даху вагона поїзда, що мчить повним ходом, в сідло коня. Мікс започаткував звичай для позитивного героя з'являтися у світлому вбранні. І хоч він прекрасно знав як виглядає одяг людини, що на коні перетинає прерію, не відступав від свого правила.

Один з кінокритиків зауважив, що Мікс зазвичай з'являється в аутентичному ковбойському вбранні, але лише в тому, в якому ковбої прибувають на родео, тобто максимально причепурившись.

На нашу думку, постаті героїв Харта і Мікса означали певні тенденції жанру вестерн. Якщо Харт, особливо у своїх пізніх стрічках, прагнув максимальної реалістичності як у відтворенні реалій побуту Дикого Заходу, так і у змалюванні складної психології своїх героїв, то Мікс ішов шляхом ідеалізації своїх персонажів, занурюючи їх у вир карколомних подій, що сприймалися як справжнє екранне шоу. Саме завдяки Міксові на початку 30-х з'явився термін «кінська опера», як почали називати видовищні, динамічні вестерни.

У радянських дослідженнях видовищність вестерну часто сприймалась негативно, як фактор, що переводить мистецьку цінність твору у сферу чистої розважальності. Українське мистецтвознавство відмовилось від подібних трактувань. Слушним буде загадати роздуми К. Станіславської з приводу того, як багато для концентрації уваги глядача має видовищність візуальних форм. Саме вони стають чи не основним фактором привабливості екранної дії.

І так само, як Харт захоплював глядача у відтворенні середовища і правдивих характерів, так і перевага Мікса була у видовищності та цілісності постаті героя, у трактуванні якого Мікс ішов, звичайно ж, інтуїтивно, в бік його міфологізації. Герой Мікса не мав того непевного, втаємниченого бекграунда, що завжди був наявний в екранних посталях Харта.

Цікаво, що вже в двадцяті роки, коли майже у кожній великій студії був «свій» ковбой, акторів, які втілювали на екрані героїв Дикого Заходу, умовно можна розділити на послідовників, з одного боку, стилю Харта, з іншого – Мікса.

Скажімо, Гаррі Карей прагнув психологічно ускладнити свого персонажа, показати його

внутрішні суперечності. Водночас інший знаменитий екранний ковбой Едді Роло, якого звали «королем відваги», орієнтувався на манеру Мікса, роблячи акцент на складних і небезпечних трюках, включаючи і знамениті епізоди погоні та бійки на дахах вагонів, які можна було побачити майже у всіх фільмах Мікса.

У 1920-х роках починають формуватись жанрово-тематичні субструктури вестерну. Досить чітко вирізняється вестерн власне ковбойський – про життя і пригоди відчайдушних хлопців, які переганяють величезні стада безкраїми преріями. Поруч з ним, інколи сюжетно перетікаючи одне в одного, стоїть переселенський вестерн, де йдеться про нестримний рух піонерів, попри всі незгоди і небезпеки, на Дикий Захід у пошуках «землі обітованої»; залізничний вестерн, з якого, власне, і починався жанр, згадаймо «Велике пограбування потяга». І, нарешті, «бандитський вестерн», який теж сюжетно і тематично був пов'язаний з усіма згаданими, герої якого то з'являлись як носії абсолютного зла, то як «робінгуди», захисники скривджених.

У жанрі переселенського вестерну одним з найвидатніших фільмів варто назвати «Криту фуру» Джеймса Крюзе, що з'явився на екранах в 1923 р. Один з критиків справедливо назвав цю картину американською «Піснею про Роланда», наголошуючи цим її епічний розмах. Сам процес створення фільму, як це досить часто траплялося в історії кінематографа, мав свій досить цікавий сюжет.

Спочатку в студії «Парамаунт» мали намір створити фільм для однієї з тодішніх суперзірок. Причому планувалося всього кілька натурних сцен на Дикому Заході. Але і це не влаштувало актрису, яка не бажала полишати затишний світ павільйонів «Парамаунта» навіть на короткий термін. Слідом за нею відмовився режисер та деякі інші виконавці. Справа видавалася безнадійною, і тоді за фільм зголосився взятися Джеймс Крюзе, який вже мав у своєму творчому активі вдалий вестерн «Долина гігантів». Перед керівництвом було поставлено умови: головний акцент у фінансуванні було зроблено не на гонорари суперзіркам. Крюзе взагалі обійшовся без них, запросивши професійних, але маловідомих акторів. Коштів не шкодували на технічне обладнання експедиції і оплату численної масовки – тільки індіанців було запрошено до 500 осіб. І якщо в першому варіанті передбачалося кілька натурних епізодів, то тепер майже весь фільм мав зніматися на пленері.

Стрічка Крюзе явно тяжіє до естетики документалізму. З увагою і ретельністю знімав досвідчений оператор Карл Браун, який перед тим працював з Д. Гріффітом, ключові сцени фільму, як побутові, так і «вибухові», сповнені драматизму. Ось фури переселенців зупиняються на нічний відпочинок. Камера уважно вдивляється у втомлені, загорошені дорожнім пилом обличчя людей, простежує за простими і такими природними діями, як розкладання багаття, приготування їжі, ладнання місць для сну. Втім, таких епізодів, сповнених епічним спокоєм під безкраїм зоряним небом прерій, у фільмі не так багато. Значно більше кадрів експресивних, як от переправа каравану через бурхливу річку, коли кожен крок таїть у собі смертельну небезпеку. Не менше напруги в епізоді полювання на буйволів, які, як грізна лавина, мчать на переселенський табір. Як майстер саспенсу, Крюзе робить найбільш емоційною ключову сцену нападу індіанців на табір. Оточивши переселенців червоношкірі воїни осипають фури дощем стріл, до яких прив'язані смолоскипи. Фури охоплює полум'я, в якому гинуть жінки, чоловіки, діти.

Втім, суворі критики фільму, серед яких був і В. Харт, обурювались недостовірністю однієї з ключових сцен.

Знаменитий ковбой, який знав Дикий Захід не лише з кінематографа, іронічно зауважив, що жоден досвідчений провідник каравану переселенців ніколи б не дозволив розбити табір в каньйоні, з якого був лише один вихід. Таке розташування заганяло людей у пастку і робило зручною мішенню для індіанських стріл.

Втім, вестерни, як і фільми інших жанрів, нерідко грішили на такі «ляпи». Одним з найвідоміших був фінал знаменитої стрічки «Диліжанс» (1939 р.) Джона Форда, коли індіанці наздоганяють диліжанс. Критики зауважували режисерові, що досить було пострілом зупинити одного коня в упряжці й екіпаж був би знерухомлений. На що Форд відповів, що в реальності, мабуть, так би й було. Але тоді не було б такої ефектної погоні у фіналі фільму.

Джон Форд, один з найзнаменитіших творців вестерну, прийшов в кінематограф ще в 20-ті роки як постановник коротких, 20-30-хвилинних стрічок про Дикий Захід. Та, набувши значний досвід, цей режисер в 1924 році створює фільм, який стає етапним у розвитку жанру. Форд розгортає епічне полотно, яке дає широку картину подій, що відбувалися в Америці під час освоєння нових земель. В основі

сюжету фільму «Залізний кінь» лежать драматичні події будівництва залізниці, що мала перетнути Сполучені Штати від Атлантичного до Тихого океану.

Зйомки, як і у випадку фільму Крюзе, велися майже весь час на натурі. Їх масштаб перевершив усі фільми про Дикий Захід. Щоб утримувати величезний технічний склад і численних статистів, було побудоване спеціальне дерев'яне містечко, яке служило разом з тим декорацією для майбутніх зйомок. Основна увага була зосереджена на загальній картині будівництва. Саме тут Форд знаходив гострі конфлікти, драматичне напруження, експресивні моменти.

Продовжуючи традиції Гріффіта у зйомках масових сцен, Форд сміливо їх розвивав, використовуючи кілька камер для відтворення епізоду нападу індіанців на потяг. Якщо Крюзе у відповідних кадрах обмежувався загальним планом, то Форд вихоплював окремі постаті нападників у різних планах і ракурсах, монтуючи їх короткими відрізками, чим надавав екранній дії особливої динаміки.

Як і у більшості вестернів німого періоду, індіанці виступають як частина природи, як одна з могутніх стихій – скажімо, як повінь або пожежа у прерії. Мине досить часу, поки американські кінематографісти почнуть вдивлятися в постаті індіанців і шукатимуть відповіді на запитання, що штовхало їх на шалений і безнадійний спротив.

Форд знаходить сповнений символічності кадр – самотня постать індіанця, що застигає на вершині пагорба на тлі вечірнього згасаючого неба.

Простори безкраїх прерій досягають майже космічних масштабів. І відтворити це Форду допомагає геніально знайдена митцем лінія горизонту, про яку так емоційно згадав Спілберг у своїх «Фабельманах». Велич відкритого простору акцентувалась монтажним поєднанням із тісними приміщеннями вагонів на залізниці. Через півтора десятки років ці контрасти ще більше вражатимуть у фільмі «Диліжанс»: кабіна екіпажа з пасажирами, і прерія, неосяжність якої на екрані відчувається ще гостріше. Широкі горизонти, загальні плани, панорамування, наче розсувають рамки екрана. І людина, що з'являється серед цих просторів, вже сприймається як епічний герой.

Камера Форда із захопленням спостерігає красу і велич дикої природи і, разом з тим, не меншою емоційністю наділяє кадри праці робітників, які, прокладаючи шлях цивілізації, цю природу підкорюють і руйнують.

Будівництво трансамериканської залізниці завжди змінило і лице, і долю країни. І це з епічним розмахом відобразив на екрані Джон Форд.

Отже, можна твердити, що в епоху Великого Німого склалися основні цехи жанру, розкрилися його можливості, як у відображенні масштабних епічних подій, так і різні стильові напрями у відтворенні постатей героїв Дикого Заходу.

Втім технологічні й естетичні зміни, що міняли обличчя кінематографа, не могли не вплинути на еволюцію вестерну. І передусім – це прихід звуку. Це доленосне відкриття цілому ряду як теоретиків, так і практиків здавалося наближенням Апокаліпсису для кінематографа. Особливою загрозою прихід звуку передбачали для тих жанрів, які будувалися на основі динамічної дії. І справді, сумна доля спіткала німу комедію, що брала свої витoki із бурлеску і пантоміми. Пішли в тінь такі блискучі майстри, як Бастер Кітон і Гарольд Ллойд. Майже десятиліття протримався Чаплін, та і він повинен був прийняти невідворотність звуку.

Таку ж сумну долю пророкували і вестерну як жанру, що тримався на стрімкій дії. Висловлювались думки, що епізоди погонь, перестрілок, бійок не знайдуть адекватного монтажного рішення, якщо їх будуть переобтяжувати діалогом. А значить стануть і непривабливими для глядача. Як і в інших жанрах, де суперзірки втрачали свій статус через те, що їхній голос був «нефоногенічний», так і у вестернах прекрасні наїзники, виконавці карколомних трюків змушені були повернутись до епізодичних ролей, а то й до масовки, бо їхні голоси на екрані звучали абсолютно невиразно, мова була інколи вражаюче безграмотна, такий собі англійський «суржик». А епоха дубляжу ще не прийшла.

Та однак вестерн спромігся здолати цю кризу і вийти з неї в іншій, більш високій якості.

Насперед з'ясувалося, що діалоги у вестерні посідали зовсім не таке принципове місце, як, скажімо, в психологічній драмі. Останню крапку в суперечці персонажів ставили не логічні докази, а влучний постріл з кольта. Тому короткі, але ємкі діалоги надзвичайно цінувалися в сценаріях вестерну, особливо в перші роки звукового кіно.

Водночас вестерн розкрив нові можливості використання звуку, відчутно збільшивши звуко-шумову палітру фільму. Який вражаючий ефект здобули епізоди, де цокання кінських копит під час погоні перемежуються з гуркотом потяга, що мчить, намагаючись відірватися від групи банди-

тів; звуки пострілів, що дають можливість глядачеві орієнтуватися, де знаходяться суперники, які намагаються вполювати один одного. І, нарешті, у вестерні «зазвучала» природа, що незмірно підвищувало вплив від пейзажів, надавало їм неповторної атмосферності. Тепер візуальний ряд доповнювався гуркотом і ревінням стада бізонів, що, наполохане, мчить прерією, все змітаючи на своєму шляху, завивання торнадо, що підхоплює і закручує у вихорі будинки, людей і тварин, грізний шум водоспаду, який виникає на шляху у героїв.

Та найважливіше, що прийшло у вестерни зі звуком – то це тиша. Згадаймо, як Олександр Довженко відзначав, що саме звукове кіно дасть можливість глядачеві насолоджуватись тишею, відчути її «естетичну місію». Вестерн, який за визначенням має чи не найрозвиненішу звуко-шумову палітру, неначе відкриває нові можливості тиші у безмірному збільшенні драматичної напруги.

З приходом звуку в кіно звичним явищем стала пісня на екрані. Причому зовсім не обов'язково її поява мусила бути драматургічно обумовленою. Вестерн в цьому плані мав значно ширші можливості.

У вестернах з появою звуку цілком природною була сцена біля вогнища, коли хтось з ковбоїв брав до рук банджо і над прерією лунала сумна балада про втрачене назавжди кохання, про довгу дорогу, якій не видно кінця, або про подвиги стрільців-відчайдухів, які подорожують прерією у пошуках долі. Чимало пісень перекочувало з фольклору, це були автентичні ковбойські балади, чиє коріння сягало епохи піонерів. Невдовзі у вестернах з'явився актор, який увійшов в історію кіно як «співаючий ковбой» – Джин Отрі. Саме пісні у його виконанні були запорукою успіху фільму.

Цей актор уславився не лише своїм вокалом, але і як автор так званих «10 заповідей ковбоя», свого роду морального кодексу вершника з прерій. Як іронічно зауважив один критик, ретельне виконання цих настанов перетворило би ковбоя-відчайдуха в ідеального скаута, а всі салуни просто довелось б зачинити.

Можна з певністю сказати, що в тридцятих роках склався свого роду піджанр, який можна визначити, як вокально-музичний вестерн. Серед них найбільш помітними були «Пісня Техасу», «Ковбой і сеньйорита», «Під зірками Каліфорнії».

Саме від нього бере свій початок вестерн-мюзикл. Одним з перших таких «протомюзиклів» став фільм «Роз-Марі» режисера В.С. Ван Дайка,

що був екранізацією популярної оперети. Мелодії з того фільму, такі як «О Роз-Марі, я кохаю тебе» або «Індіанська пісня кохання» стали всесвітніми хітами. Успіх фільму був забезпечений і участю в ньому двох співаючих зірок Голлівуду – Джанетт Мак Дональд і Нелсона Едді.

Втім, мюзикл в сучасному трактуванні цього жанру органічно поєднується з вестерном лише в 1950-х роках, коли з'являться такі фільми, як «Семеро наречених для семи братів» (1954 р., реж. С. Донен) і «Оклахома!» (1954, реж. Ф. Циннеманн). Обидва ці фільми були не лише багаті яскравими вокальними номерами, а й блискучою постановкою танців, масовими сценами, поданими з надзвичайним розмахом. До речі, сцени бійки-балету між ковбоями і хлопцями з міста можна порівняти з кадрами бійки «Акул» і «Ракет» знаного мюзиклу «Вестсайдська історія».

Цікаво, що в 1969 році у вестерні-мюзиклі Джошуа Логана «Розмалюй свій візок» виступили такі дві зірки фільмів про Дикий Захід, як Лі Марвін і Клінт Іствуд, які самі виконували свої вокальні партії.

Нааявність звуку безперечно дала можливість поглибити характеристики і психологічні мотиви поведінки героїв. І хоч цілий ряд акторів змогли вдало «перекочувати» у звуковий кінематограф, все ж нові постаті, що з'явилися на екрані вже в тридцятих, були більш переконливими і достовірними. Можна сказати, чіткіше вималювались певні амплуа, зокрема, мужнього мужчини-завойовника і, навпаки, персонажа, сповненого коливань і сумнівів, і, звичайно, героя-коханця, емоційного і ліричного. В останньому був неперевершений Гері Купер, якого привела на екран щаслива випадковість. Цей випадок був щасливим не лише для актора, а й для американського кінематографа, оскільки Купер став однією з найяскравіших зірок Голлівуду впродовж 30-40-х років. Все почалося з того, що нікому не відомого учасника кінної масовки у фільмі «Перемога Барбари Ворт» запросили підмінити на загальних планах виконавця головної ролі, який був зайнятий паралельно на зйомках в іншому проєкті. І оскільки актор і далі затримувався, було прийнято ризиковане рішення доручити новачку роль в цілому. Так спалахнула нова зірка, яка на довгі роки підкорила серця глядачів.

Гері Купер, наділений надзвичайно привабливою зовнішністю, найчастіше грав скромних юнаків з ферми, яким випадає боротися за сер-

це капризної і гордовитої городянки. Саме такий сюжет було покладено в основу його дебютного фільму, де його партнеркою була знаменита на той час, а нині забута «зірка» Голлівуду Вільма Банкі. Проте справжня слава приходить до актора саме у звуковому кіно після виходу на екран фільма «Вірджинець» (1929). Як і останні роки німого, так і початкові звукового пройшли у Купера під знаком вестерну. З успіхом ішли фільми, де з'являвся цей «високий хлопець з Монтани», такі як «Вовки», «Тільки відважні», «Непереможний Білл» та інш. Важливо, що Купер не тільки демонстрував свою спортивну вправність. Вражала його органічність. Один з його колег зауважив, що на екрані він не робить ні одного фальшивого кроку чи жесту.

Тридцять років позначені надзвичайною різноплановістю робіт актора, що від фільму до фільму збагачував свою творчу палітру. У фіналі своєї кар'єри він знову повертається до вестерну, зігравши в таких знакових фільмах, як «Рівно опівдні» Ф. Ціннеманна (1952) і «Людина із Заходу» Е. Манна (1958).

Саме у фільмі Ціннеманна актор продемонстрував свої можливості у передачі непростих психологічних конфліктів, що їх переживає його герой. І це не тільки необхідність зробити свій доленосний вибір – спокійно виїхати з міста чи залишитися, ризикуючи життям, щоб захистити його мешканців. Це також трагічне розчарування в людях, які, власне, зраджують його, залишивши наодинці з бандою головорізів.

Таку ж складну еволюцію проходять і герої Джеймса Стюарта. Його репертуар у кінематографі був надзвичайно різнобарвний. Та провідною у актора була тема маленької людини, що борсається в тенетах, які розставила їй доля. І все ж в цій різноманітності персонажів завжди була помітна постать у стетсонівському капелюсі, з ласо і кольтом біля пояса. Втім, у героя його першого вестерну «Дестрі знову у сідлі» (1939 р) кольта не було. Молодий шериф прибув у «містечко безправ'я» на Дикому Заході й збирається навести там лад і законність, не вдаючись до зброї. «Маленька людина» Джеймса Стюарта у вестернах переживає дивовижне перетворення – у протистоянні злу вона набуває рис лицаря без страху і докору і, незважаючи на смертельну небезпеку, йде обраним шляхом.

У п'ятдесятих роках творча співдружність з режисером Ентоні Манном принесла Стюарту успіх у таких вестернах, як «Вінчестер 73», «Ого-

лена шпора», «Далекий край», де він створив образи героїв, що переживають глибоку внутрішню кризу в своєму житті.

Під таким знаком з'являються у вестернах і персонажі іншого видатного американського актора Генрі Фонда. Перші вестерни за його участі «Джессі Джеймс. Герой поза часом», «Повернення Френка Джеймса» вийшли на екрани наприкінці тридцятих. І все ж свої найкращі ролі Фонда зіграв у вестернах другої половини 1940-50-х років, коли фільми цього жанру вже сміливо звертаються до глибинної екзистенційної проблематики. Він з'явиться у таких знакових стрічках, як «Випадок в Окс-Боу», «Моя дорога Климентина», «Бляшана зірка», «Шериф», в грандіозній епопеї «Як було завойовано Захід».

Герої Фонди – особистості трохи рефлексуючі, люди яким, здається, бракує рішучості, риси, без якої не виживеш на Дикому Заході. Втім, у критичній ситуації вони несподівано готові протистояти і численним ворогам, і натовпу, відстоюючи справедливість. Такий його герой у «Випадку в Окс-Боу». Він один з тих небагатьох, хто намагався зупинити суд Лінча.

Ідеальним героєм вестерну на всі часи став Джон Вейн. Звичайно, як і всі інші зірки Голлівуду, що прославилися у фільмах про Дикий Захід, він грав різнопланові ролі. Але, на відміну від Купера чи Стюарта, він залишився в історії кіно насамперед ковбоєм, лицарем без страху і докору.

Своєму успіху, безперечно, Вейн значною мірою завдячує видатному американському кінорежисерові Джону Форду. Це саме він ризикнув запросити на роль Рінго Кіда у фільмі «Диліжанс» молодого, нікому не відомого актора, який мав у своєму активі кілька другопланових ролей у вестернах класу «Б».

Образ героя Вейна був виписаний таким чином, що містив у собі один з основних мотивів міфології вестерну – помста за замордованого батька.

Цікаво, що з роками Вейн як актор набирив ще більшої харизми у незабутніх постатях «справжніх чоловіків» у картинах «Форт-Апачі», «В краю Команчів», «Червона ріка», «Ріо Браво», «Чоловік, який вбив Ліберті Веленса», «Як було підкорено Дикий Захід».

Особливо помітна його робота у фільмі Говарда Хоукса «Червона ріка» (1948), де актор створив складний багатоплановий характер.

У вестернах нерідко виникає суперечність між законом та «імперативом індивідуального сумлін-

ням» (А. Базен). Мабуть, найвиразніше ця тенденція проявилась у так званому «бандитському вестерні», де героями виступали одягнені в шати Робін Гуда цілком реальні небезпечні злочинці, такі як Біллі Кід, Джессі Джеймс або Хоакін Мурріетта. І тут слід зауважити, що ототожнювати екранних персонажів з їх реальними прототипами, мабуть, не варто.

Слід пам'ятати, що знамениті злочинці, перш ніж знайти своє відображення на екрані, дуже часто ставали героями фольклору. І на це були вагомі причини. Насамперед вони були неперевершеними ганфайтерами, тобто влучними стрільцями, які, як правило, не давали шансу своїм суперникам. А ця якість на Дикому Заході в останню третину XIX століття цінувалася чи не найбільше.

Жертвами бандитських нападів ставали найчастіше багаті ранчери, які не гребували визискуванням своїх найманих робітників, поштові вагони потягів, в яких перевозилися великі суми грошей, або навіть банки, якщо вони надійно не охоронялися. Останні в очах бідних фермерів, які мусили сплачувати грабіжницькі відсотки, й були загрозою їх існування. Тому не дивно, що вправні хлопці, які могли миттєво спустошити банківські каси, викликали співчуття і навіть захоплення.

Саме на такі уявлення про порушників закону і спиралась кінематографісти, створюючи апологічні фільми про кримінальних осіб.

З-поміж найчастіше зафільмованих автентичних постатей вирізнявся один з найзнаменитіших бандитів Техасу Вільям Бонні на прозвисько Біллі Кід. Кількість таких фільмів наближалась до двох десятків. Біллі Кіда зіграли такі зірки Голлівуда, як Роберт Тейлор («Біллі Кід»), Пол Ньюмен («Зброя у лівій руці») і навіть Жан-П'єр Лео, улюблений актор Ф. Трюффо, у фільмі «Нові пригоди Біллі Кіда».

У фільмах про таких небезпечних злочинців (Біллі Кід за свою розбійницьку «кар'єру» встиг позбавити життя понад сотню людей) автори намагалися знайти їм виправдання, зображуючи тяжкі, катастрофічні обставини, в яких ці люди опинилися.

Так, Біллі Кід завжди зображувався ніжно люблячим сином. І його першою жертвою (Біллі тоді було 12 років) став чоловік, який тяжко образив його матір. Авантюрне життя Кіда завершилось, коли йому було всього 22 роки. Є дані, що він загинув на шибениці. Та кінематографісти надавали перевагу іншій версії: смерть спіткала знаменитого бандита у револьверному поєдинку з шерифом і професійним «мисливцем за головами» Петом Гарретом.

Іншою не менш закарбованою на екрані кримінальною «знаменитістю» був Джессі Джеймс. Разом із своїм старшим братом Френком вони вчинили безліч грабунків і вбивств у Оклахомі на терені штатів Канзас і Арізона.

І знову сценаристи й режисери численних фільмів знаходили причини виправдання для своїх героїв, пояснюючи їх учинки фатальним збігом обставин. Так фільм «Повернення Френка Джеймса» зняв такий знаний митець як Фріц Ланг, який не раз зізнавався у своїй прихильності до жанру вестерна. Зауважимо також, що з трьох вестернів, які зняв у Голлівуді Ланг, два належали до жанру «бандитських».

Роль Френка дісталась Генрі Фонда, в активі якого чимало блискучих ролей у стрічках про Дикий Захід.

Драматична колізія стрічки Ланга будується якраз на тому, що Френк Джеймс вирішує порвати зі своїм кримінальним минулим. Та загибель молодшого брата і юного племінника від куль «мисливців за головами» примушує його змінити своє рішення і стати на шлях помсти. Братам Джеймс було присвячено і досить успішний серіал «Легенда Джессі Джеймса».

Ще одна колоритна постать з цієї когорти – це чилійський емігрант Хоакін Мурріетта. Йому навіть присвятив свій твір чилійський поет Пабло Неруда. «Сяйво і смерть Хоакіна Мурріетта, чилійського розбійника, вбитого у Каліфорнії 23 липня 1853 року». Як і в поемі Неруди, на екрані цей небезпечний бандит з'являється як емігрант, що мріє про чесне фермерське життя на новій батьківщині. Та напад рейнджерів-расистів ставить край його мріям. Вмирає збезчещена нападниками дружина, і Хоакін, зібравши навколо себе групу мексиканців, починає грабувати багатіїв і віддавати гроші знедоленим. Один із фільмів про Мурріетту так і називався «Робін Гуд із Ельдорадо». Уряд Каліфорнії був змушений створити спеціальний загін, щоб покласти край діяльності цієї банди. Цікаво, що в деяких фільмах використовувалась версія, що «Робін Гуд із Ельдорадо» не загинув і невдовзі повернувся, щоб мститися багатіям.

А хто ж були ті люди, яких суспільство ставило на сторожі закону, яка доля спіткала їх в кінематографі? Можна сказати, що екранне мистецтво було до них не настільки поблажливим, як до їхніх противників. Історія зберегла кілька імен знаменитих шерифів, таких як Вайетт Ерп, Бет

Мастерсон, Джеймс Гікок (Дикий Білл Гікок), Пет Гарретт та деякі інші. Але більшість імен шерифів пішло в небуття, бо це була чи найнебезпечніша професія у Західних Штатах. В одному вестерні дівчина відмовляє своєму коханому, який носить на грудях срібну зірку шерифа. І на розпачливе запитання «Чому?» – відповідає «Не хочу бути твоєю вдовою».

Шериф теж мав бути вправним ганфайтером. У більшості своїй вони такими йі були, бо часто мали кримінальне минуле, що і знаходило відображення у фільмах. Досить часто у фільмах шериф з'являвся на «темній стороні», як хабарник, байдужий до проблем громадян, або навіть таємний поплічник злочинців. Найбільш вдало склалося «екранне життя» Вайетта Ерпа, якого в кіно зіграли Рандольф Скотт («Шериф з прикордоння»), Генрі Фонда («Місто безправ'я», «Моя дорога Клементина»), Берт Ланкастер («Стрілянина в коралі О.К.»), Джеймс Стюарт («Осінь Шайєнів»). Не обійшлося і без серіалу «Вайетт Ерп». Сюжети всіх фільмів будувалися на справжніх фактах діяльності шерифа, зокрема переможної боротьби з бандами у «містах безправ'я» – Додж-Сіті та Томстоуні. До речі, приколоти зірку шерифа Ерп вирішив після того, як бандити вбили його молодшого брата.

На відміну від багатьох своїх колег, Ерп дожив до глибокої старості, зберігши добру репутацію як у житті, так і на екрані. Він оселився поблизу Лос-Анджелеса, часто був на знімальних майданчиках Голлівуду, де до його розповідей про минуле охоче прислухались кінематографісти, серед яких бував і юний Джон Форд.

І все ж відомим шерифам не так пощастило у фольклорі, як їхнім антагоністам. Про них не склали стільки балад і пісень, не написали стільки популярних книжок і статей у бульварній пресі, як про знаменитих бандитів.

В останній третині XIX століття в США з'явилась ще одна «каста» борців із злочинністю – мисливці за головами. В ті непевні часи, для того щоб мати право переслідувати бандита, не було необхідності навіть у ліцензії. Досить було отримати спеціальний лист від суду, де вказувалось ім'я злочинця, що він накоїв, нагорода і, як правило, вказівка – доставити живим або мертвим у найближчу в'язницю.

Цією вигідною і небезпечною справою займалися і наймані вбивці, і бандити, які начебто покінчили з кримінальним минулим, або навіть представники влади, шерифи або федеральні мар-

шали. Полишивши на певний час свої обов'язки, вони починали полювання на злочинців за солідну винагороду.

Звичайно, голлівудський кінематограф не міг пройти повз таких персонажів. Як правило, вони зображались одинаками, цинічними і жорстокими. Їх абсолютно не хвилювали моральні проблеми, вони могли підступно підстерегти свої жертви у засідці і стріляти їм в спину. Тим більше, що їхні жертви були нерідко ідеалізовані у суспільній свідомості. Поза увагою лишалося те, що переслідувачі бандитів весь час наражалися на смертельну небезпеку і ризикували щомиті своїм життям. Адже вони полювали не за якимись дрібними шахраями, а за озброєними до зубів ганфайтерами, які не схиблювали у стрілянині.

Найкращою ілюстрацією таких тенденцій була історія загибелі Джессі Джеймса. Вона не раз висвітлювалася у фільмах про знаменитого бандита, і його вбивця Боб Форд презентувався як людина жорстока і підступна, для якої значення мають лише гроші. Начебто він був членом банди Джеймса і вбив його за винагороду. Саме таким Форд постає у фільмі Ланга «Повернення Френка Джеймса» (1940 р.). У 1949 році виходить фільм С. Фуллера «Я застрелив Джессі Джеймса», своєрідна сповідь убивці, що зрадив людину, якій був зобов'язаний життям. Навіть у самій назві картини Ендрю Домініка «Як боязкий Роберт Форд убив Джессі Джеймса» (2007 р.), знятого за однойменним романом Рона Хансена проявляється ставлення до Джеймса як жертви, а до Форда – як до підступного вбивці. І хоч в цьому так званому «ревізійністському» вестерні автор дещо відступає від ідеалізації бандита, все ж його вбивця трактується як жалюгідний боягуз, який стає об'єктом презирства і зневаги.

Не здобув собі слави і згаданий Пет Гарретт, після того як застрелив Біллі Кіда. У фільмах про Біллі Кіда він також трактується як холоднокровний убивця.

Цікаво, що у фільмі «Зірка шерифа» є такий епізод. Герой Генрі Фонда привозить у містечко застреленого ним бандита. Але, передаючи тіло шерифу, встигає сказати: «Куля увійшла йому в груди, це був чесний двобій». Тобто знімає з себе підозру, що вбив супротивника нечесним, підступним засобом.

До кінця 1950-х років вестерн остаточно оформився як жанр з усіма притаманними йому кла-

сичними параметрами. Саме в цей період вестерн, виходячи за суто кінематографічні межі, набирає ознак національного міфу. «...ідеальний вестерн, побудований із постійних елементів, спільних для тієї чи іншої історії, складається з самих міфів, взятих у чистому вигляді». (Базен А., с. 236).

Те, що стрічки про Дикий Захід повертають нас до міфологічних форм, що вони занурені у глибини колективного позасвідомого, підтверджено численними дослідниками. Однією з фундаментальних праць, що звертається до цієї проблематики, є книга американського автора Кристофера Воглера «Подорож письменника», що має красномовний підзаголовок «Міфологічна структура для письменника».

Сам Воглер зазначає, що для нього дороговказом стало дослідження американського вченого Джозефа Кемпбелла «Тисячолікий герой», в якій і були сформульовані основні концепти автора щодо постаті міфологічного героя, що з'являється у культурах різних народів світу. До речі, впливи на свою творчість концепції Кемпбелла не раз зазначав і Джорж Лукас, особливо щодо створення космічної саги «Зоряні війни».

Воглер інтерпретував цікаві і плідні ідеї Кемпбелла на кінематографічному матеріалі, оскільки багато років пропрацював як сценарист, редактор і рецензент на одній з найбільших студій Голлівуда – Walt Disney. У своїх розвідках він аналізує величезний масив фільмів, вирізняючи з них принципові й визначальні закономірності.

На нашу думку, інструментарій, запропонований Воглером, продуктивно працює щодо кінематографічних творів і вестернів зокрема. До речі, фільмам цього жанру американський дослідник приділяє на сторінках своєї праці значну увагу. В поле зору Воглера потрапили такі вестерни, як «Рівно опівдні», «Буч Кессіді і Санденс Кід», «Непрощений», «Форт-Апачі» та інші, що вже стали класикою. Особливу увагу автора привертає саме стрічка Г. Хоукса «Червона річка», що дає Воглеру «вдячний» матеріал для розвитку його концепції.

Справді, у вестерні ми знайдемо всі етапи подорожі героя, що пропонує Крістофер Воглер у своєму дослідженні. У вестерні герой з'являється у світі, що є звичним для мешканців. Це найчастіше загублене в преріях дерев'яне містечко, «амеба цивілізації» (А. Базен) і разом з тим «місто безправ'я», якими показано у вестернах Додж-сіті або Томбстаун, де встановлює свої порядки ватажок

банди. Він найчастіше хазяїн салуну або пов'язаний з бандитами шериф, що має темне минуле.

Саме салун і є тим місцем, де герой дізнається про суть конфлікту в місті, про сторони, що протистоять одна одній. У багатьох вестернах герой відмовляється стати на той чи інший бік, не бажає бути учасником протистояння. Як приклад можна навести фільм Н. Джурана «Закон і порядок» (1953 р.) з Рональдом Рейганом у ролі шерифа Фрейма Джонса. Його герой далеко не відразу зважується вступити у боротьбу з бандитами, що тероризують місто.

Інша моральна дилема у героя фільму Г. Кінга «Стрілець» 1950 р.). Ганфайтер Джиммі Рінго (Г. Пек) – одна зі знаменитостей Дикого Заходу, мріє покінчити зі своїм кримінальним минулим. Та неначе сама невмолима доля раз по раз примушує його хапатися за пістолет, лишаючи за собою криваві сліди.

Значну роль у сюжетних структурах вестерну відіграють постаті союзників героя, які у найвідповідальніший момент приходять йому на допомогу. Іноді це в чомусь парадоксальна постать, іноді просто комічна. Так у фільмі «Ріо-Браво» (1959 р., реж. Г. Хоукс) помічником шерифа у критичній ситуації зголошується стати п'яничка Дьюд. Це була настільки блискуча акторська робота Діна Мартіна, що критика писала: Мартін буквально «вкрав» фільм у Джона Вейна, що відтворив центральну постать фільму, шерифа Ченса. Не менш колоритні постаті помічників шерифа Кейна у вестерні Ф. Ціннемана «Рівно опівдні». Шериф залишається сам на сам з бандою злочинців. Всі, на кого він міг більш-менш розраховувати, залишають його. Поруч лише старий п'яничка Чарлі та хлопчик-підліток, що будуть з Кейном до кінця.

Постать помічника-союзника набирає відверто комедійного звучання і у напівпародійному вестерні «Сіско-Кід і Леді» – героєві допомагає товстенький мексиканець Панчо, що своєю поведінкою робить смішними навіть епізоди кривавих перестрілок.

Не менш важливою є, на думку Воглера, постать ментора, радника головного героя, який і спонукає його прийняти рішення і зважитись на рішучий крок. У фільмі «Стрілець» головний герой зустрічає свого колишнього спільника, з яким він разом грабував банки і потяги. Та його товариш порвав з минулим і став шерифом у тому містечку, куди прибув герой Грегорі Пека. Він щиро намагається дати можливість другу вирватись

із пастки. Та марно. Фатальною для Джиммі Рінго стає саме його слава влучного стрільця.

Воглер зауважує, що постать ментора може бути досить «пластичною» і той, хто підтримував порадами, може перетворитися на небезпечного ворога. Таку ситуацію автор «Подорожі письменника» вбачає у фільмі Г. Хоукса «Червона ріка».

На початку фільму ми бачимо ранчера Томаса Дансона (Джон Вейн), сповненого сміливих планів стати власником найбільших стад у Техасі. Попри всі незгоди і небезпеку, він іде до своєї мети. Його життєвий шлях перетинається з хлопчиком Меттом, який стає його названим сином. У фільмі простежуються непрості стосунки цих людей. І якщо спочатку Дансон для юнака був взірцем для наслідування, то поступово Метт усвідомлює, що його названий батько далекий від того ідеалу, який він собі уявляв. Так наставник, ментор перетворюється у «темного ментора», що заважає героєві обрати правильний напрямок у житті.

Цікаве ще одне трактування цього архетипу. Це так званий «внутрішній ментор». На думку Воглера, «етичний кодекс може бути безтілесним проявом архетипу Ментора, який керує діями героя». (Воглер, с. 52). Вестерн дає тут багатий матеріал, бо часто перед його героєм постає болісна моральна дилема, яку він інколи не може розв'язати. Недарма дослідники вестерну звертали увагу на те, що конфлікти в цих фільмах за своєю напруженістю й фатальністю нагадують античні трагедії. Базен застерігав критиків, які висміювали вестерн «за корнелівську простоту його сценаріїв». Французький кінознавець твердить, що «насміхатися над вестерном, посилаючись на Корнеля, означає визнавати його велич настільки близьку, може бути, до наївності, як дитинство близьке до поезії». (Базен, с. 240).

Прикладом такого конфлікту може прислужитися не тільки історія боротьби почуття кохання та обов'язку. Так, у фільмі «Професіонали» йдеться про інше. Що переможе в серці героїв фільму, людей сильних, незалежних і жорстоких: чи візьме гору почуття професійної честі та морального обов'язку за взяте зобов'язання, які ще підкріплюються чималою сумою у разі виконання завдання. Чи вони діятимуть за велінням серця, коли дізнаються, що жінка, яку їм доручили визволити, зовсім не жертва викрадення. Дружина мільйонера сама втекла до революціонера-мексиканця, з яким її пов'язують сильні і глибокі почуття. До того ж

цей мексиканський революціонер – їх товариш по зброї. Вони разом воювали в армії Панчо Вільї проти мексиканського диктатора.

Детально розглядаючи функції персонажів, можна перекоонатися, що і в художньому творі, й у вестерні зокрема, ми знайдемо найрізноманітніші модифікації таких архетипів, як Вартовий Порога, Вісник, Перевертень, Союзник, Ошуканець та інші.

Не менш важливим є безпосередній аналіз подорожі героя, всі етапи, які потрібно здолати для досягнення мети. Вестерн дає вдячний матеріал для розгляду ще й тому, що в його сюжетах наявна подорож у прямому сенсі цього слова. Знов-таки, класичний вестерн, яким є фордівський «Диліжанс», дає можливість глядачеві з напруженням і хвилюванням відстежувати всі етапи подорожі, аж поки його герої не опиняться у безпеці.

Герої розлучаються зі своїм звичним повсякденним існуванням, але у кожного з них є привід зробити свій вибір – їхати чи не їхати у небезпечну подорож. Нагородою для подорожніх стає не лише щасливий порятунок, а й можливість розібратися в людях, оцінити тих, хто тебе оточує, відчутти власний потенціал, особистісну здатність протистояти небезпеці, гідно пройти через випробування.

У класичних вестернах герої дуже часто отримують конкретну нагороду у вигляді золота, грошей, несподіваного прибутку. Та, як правило, вона слугувала своєрідним додатком до моральної «сатисфакції» героя фільму. Це відчуття встановлення справедливості у загубленому серед прерій містечку, це кохання прекрасної білявки, дочки судді чи пастора, це примирення і взаєморозуміння з близькою людиною. Так, фінал «Червоної ріки» – це перемога сильної людини над собою. Герой Джона Вейна визнає, що заблукав манівцями на життєвому шляху і знаходить у собі сили примиритися з названим сином. Навіть трагічний фінал засвідчує найчастіше моральну перемогу героя, як це, скажімо, у фільмі «Стрілець».

Якщо небезпечні подорожі героїв прерій примушують пригадати лицарів, що мандрують у пошуках святого Грааля, то є ще один мотив, який наближує класичний вестерн до лицарських романів. Це ставлення до жінки і взагалі міф жінки у фільмах про Дикий Захід.

На думку А. Базена у класичному вестерні взагалі не могло бути негативних жіночих образів.

Дослідники готові були пояснити таку ситуацію на екрані поза мистецькими причинами, а саме – демографічною ситуацією. Чимдалі на захід, тим меншим був шанс зустріти жінку на ранчо чи в поселенні. На лінії фронтиру були місцевості, де на 100 чоловіків припадало 8 жінок.

Образ жінки у вестерні змінювався разом з трансформаціями самого жанру. Вже в перших фільмах про Дикий Захід з'являється жінка-берегиня, яка охороняє домашнє вогнище. Вона завжди поруч з чоловіком у всіх випробуваннях і негараздах. І все ж постать ця залишалась на маргінесах сюжету з однієї важливої причини. Ця жінка не потребувала захисту і підтримки, вона цілком могла сама вистояти в найнебезпечніших ситуаціях.

В історії вестерну не раз були спроби вивести на екран «коугерл», таку собі дівчину-відчайдуха, яка майстерно володіла стрілецькою зброєю і вільно мчала преріями у пошуках пригод. У реальності Дикого Заходу були непоодинокі приклади таких жінок-авантюристок, як Каламіті Джейн або Енні Оаклей. Вони в різні періоди свого життя або виступали в кінних цирках, або разом з шерифом полювали на бандитів, або брали участь у нападах на банки і потяги, або, як Каламіті Джейн, навіть очолювали банди.

У кіно в ролях коугерл стала з'являтися Руф Ролланд, красуня і прекрасна спортсменка. В 1909 році її запросив на студію «Калем фільм» режисер С. Олкотт. Там вона і почала грати в численних короткометражках, серед яких були і вестерни. Але образ коугерл так і не знайшов свого розвитку, з'являючись лише спорадично у 20-х і 30-х роках. Справді, мужньому лицарю-ковбою не випадало би виконати свою місію і вершити заради неї подвиги. Тому однією з важливих жіночих постатей вестерну стає ніжна тендітна білявка, якій загрожує серйозна небезпека. Підступний власник сусіднього ранчо може мати намір захопити її землі або іншу власність. Але найчастіше негідник хоче схилити її проти її волі до одруження або, ще гірше, збездестити, зробити своєю коханкою. І саме тут вступає у дію її захисник, лицар без страху і докору. В цій ситуації він повною мірою міг проявити всі свої прекрасні якості – від зовнішньої привабливості до безсумнівної мужності, підкріпленої майстерним володінням зброєю.

Інколи перед героєм вестерну ставала ще гостріша проблема. Негідником, шахраєм, убивцею міг виявитись брат або навіть батько дівчини. І він

насправді опинявся в ситуації персонажа класичної трагедії, коли в його душі точилася напружена боротьба між обов'язком і почуттям. Треба сказати, що оця відданість прекрасній дамі, служіння їй, незважаючи на жодні перешкоди, лишалося найважливішою рисою героя вестерну.

В одному з вестернів є епізод, який свого часу обурих і глядачів, і критику і, здається, входив у повну суперечність із етикою вестерну. Двоє приятелів, сідаючи грати в карти, роздумують, яку зробити ставку – чи свого коня, чи свою дівчину. І доходять висновку, що, мабуть, саме її. Бо кінь для ковбою в прерії – то засіб для виживання. А от красива дівчина – то просто приємна розвага. Справді, міф коня посідає у вестерні значне місце. Якось Лі Марвін, один із знаменитих виконавців ролей у вестернах, отримуючи «Оскар», пожартував: «Половина нагороди належить моєму коню».

Знов-таки згадаємо такий важливий і для міфу, і для чарівної казки архетип помічника героя. І такими помічниками, які надавали йому підтримку у найкритичніші моменти, виступали тварини. Так і кінь у вестерні вже не трактувався просто як щось потрібне у хазяйстві поруч з іншою худобою. Він є створінням, близьким емоційно до людини, і наділяється інколи надприродними, мало не магічними якостями.

Знамениті зірки ранніх вестернів і, найперше, В. Харт всіляко наголошував своє глибоко емоційне, прихильне ставлення до коня, який з'являвся з ними на екрані. І це зовсім не було даниною рекламі. Адже від вправності тварини, її точного відчуття ситуації, в якій кінь опинявся з вершником, залежало не лише майстерне виконання трюку, а й життя людини. І тому глядачі знали на ім'я коней, які були інколи не менш відомі та знамениті, ніж ті кінозірки, яким вони належали.

Першим здобув славу разом зі своїм хазяїном Хартом його нестримний скакун Фріц, який, здавалось, реагував не лише на рухи і жести, а й на вираз обличчя свого господаря. Мабуть, Томас Мікс не зміг би виконувати знаменитий трюк-стрибок з вагона, що рухається, в сідло свого коня Тоні, якби не чудесний емоційний зв'язок вершника з цим красенем-конем.

Свого роду кентаврами здавались такі знамениті екранні ковбої, як Кен Меінгард зі своїм вірним Тарзаном, Тім Голд з Діком, Білл Елліот з Сонні. Вони могли розмовляти зі своїми кіннями, як з добрими друзями, довіряти їм свої таємниці.

Одним із найзнаменитіших чотириногих зірок був кінь «Срібний король», що належав популярному в 1920-х роках екранному ковбою Фредові Томпсону. Часто сюжет будувався на героїчних вчинках саме коня, а не його господаря. В 1926 році в рейтингах, що вже тоді склалися в пресі, «Срібний король» випередив знаменитих кінозірок.

Особливе ставлення до цієї чудової тварини знайшло своє відображення не в одному фільмі. Ось молодик на ранчо, намагаючись вгамувати коня, жорстоко б'є тварину, за що отримує нокаутуючий удар від хазяїна. Піднімаючись із землі, хлопець ображено каже, що виконував його наказ об'їздити коня. Та чує відповідь – я не наказував його мучити. В «Професіоналах» група ковбоїв, розправившись з бандитами, відпускає їхніх коней, хоч цим наражає себе на смертельну небезпеку. Адже коні повернуться додому, а їх хазяїв почнуть шукати і вийдуть на слід убивць. Та все одно у друзів рука не піднімається знищити тварин. Один з них каже: «Людина може бути злою, а кінь – ніколи».

У фільмі Д. Х'юстона «Неприкаяні» два приятелі (блискучі акторські роботи Кларка Гейбла і Монтоммері Кліфта) теж вважають себе ковбоями. Але їхня діяльність демонструє деградацією цієї професії у часи технічного прогресу. Ці двоє полюють у прерії на диких коней-мустангів і продають їх на консерви для собак. Вони теж говорять, що не можуть і не хочуть жити в містах, що їм імпонує вільне життя. Але вони разом з тим знищують тих, хто став символом цього вільного існування в безкраїх преріях. Епізодом, в якому розкривається оце приниження героїв, їхні марні претензії вважати себе вільними людьми, стає кузов вантажівки, куди вони загнали мустангів, яких везуть на забій. Парадоксальне зіставлення руху машини і нерухомості «ув'язнених» коней, які щойно мчали степом, набуває сумного символічного звучання.

І ще одну міфологему не можна проігнорувати, коли йдеться про вестерн. Це міфологізація зброї. Тут виникають паралелі із середньовічними уявленнями, коли всі знамениті лицарі мали мечі, які наділялися своєю індивідуальністю, потрапляли до їх власників чудесним, інколи чарівним шляхом і мали якості, які ставали запорукою непереможності героя. Таким був меч короля Артура, який він видобув із каменя, меч його лицаря Ланселота, подарований йому дівою з озера, або меч Зігфріда, який він сам викував у підземеллі гномів. Знамени-

ті ганфайтери Дикого Заходу теж мали свою улюблену зброю. І це був револьвер «кольт», без якого неможливо уявити собі екранного ковбоя.

У кінематографі «кольт» наділяли такими чарівними якостями, якими він не був наділений у реальності. На екрані вправні стрільці палили з «кольта» зі швидкістю кулемета. Або могли поцілити суперника, який знаходився на стометровій відстані.

Конструктор револьвера Сем Кольт був теж легендарною людиною на Дикому Заході. Існувало таке прислів'я: «Бог створив людину, а Кольт зробив людей рівними». Справді, механізм цієї зброї був настільки нескладним, що нею дуже скоро міг оволодіти новачок. І разом з тим настільки надійним, що його власник почувався добре захищеним. «Colt Company» стала великим підприємством під час воєнних подій на терені США – війни з Мексикою і особливо Громадянської війни між Півднем і Північчю.

«Кольтом» охоче користувалися і в армії. Є свідчення, що нині мати «кольт» вважається серед офіцерів за привілей. Зокрема, генерал Джордж Паттон дуже пишався своїм «кольтом» моделі «Frontier Six Shooter», який йому дістався у спадок від його батька.

Мабуть, ще з часів фронтиру зберігся у американців той культ зброї, який спостерігаємо і сьогодні.

Висновки. Історія жанру, його численні модифікації при збереженні основних структур, своєрідна естетична «гнучкість» повертають нас до усталених архетипів, як запоруки життєвої сили вестерну.

Змінюючись і трансформуючись, цей жанр продовжує залишатися одним з найбільш кінематографічних. Вестерн укорінений в глибинні архетипи позасвідомого, що дає можливість знаходити емоційний відгук у найрізноманітнішій аудиторії. У вестерні часто відбувається у «чистій формі» зіткнення Добра і Зла. І разом з тим, це ніяк не заперечує існування багатограних характерів, часто неоднозначних, сповнених суперечностей.

Фільми про Дикий Захід ще в епоху Великого Німого значно розширили арсенал виражальних засобів кіно як мистецтва. Вестерни вивели кінематографістів із закритих павільйонів, дали можливість відтворити безмежні простори, відкрити далекі горизонти, розширити рамки екрана. Внутрішньокадрова динаміка стимулювала появу

рухомої камери, тревеллінгу, панорамування. Це надавало твору епічного звучання, і люди, які населяли ці простори, сприймалися як легендарні герої. Саме на цьому ґрунті виростала і складалася поетика міфу вестерну, який заволодіває увагою глядача. Екранна подорож героя крізь випробування і небезпеку накладається на подорож його життям. І ці життєві ситуації відсилали до міфологем, укорінених в глибині віків.

Ті форми, які навіть заперечують класичні структури жанру, зокрема неовестерн, лише підтверджують його здатність, як і будь-якого живого організму, до природного розвитку.

Сьогодні на екранах маємо чимало стрічок, де глядачеві пропонується спостерігати шалені перегони на мотоциклах, автівках, квадрокоптерах. Та все ж слушною залишається думка знаного кіномитця Роберта Флаєрті: нам ніколи не набридне спостерігати, як коні мчать безкраїм степом.

Джерела та література

- Базен, А. (1972). *Что такое кино?* М.: Искусство. 381 с.
 Брюховецька, Л. (2011). *Кіномистецтво*. К.: Логос. 391 с.
 Воглер, К. (2023). *Подорож письменника. Міфологічна структура для письменника*. К.: ArtHass. 528 с.
 Делез, Ж. (2004). *Кино. Кино 1: образ – движение; кино 2: образ – время*. М.: AdMarginem. 622 с.
 Кемпбелл, Д. (2020). *Тисячолікий герой*. К.: Terra Incognita. 416 с.
 Сахалтуєв, О. (2002). Вестерн: історія в трьох «Оскарах». *KINO-KOLO*, літо (14). С. 56-61.
 Станіславська, К. (2020). Мистецькі форми сучасної видовищної культури. К.: Стилос. 272 с.

References

- Bazen, A. (1972). *What is the cinema?* [What is the cinema]. М.: Iskusstvo. 381 s. [in Russian]

Oksana Moussienko

Western. History and myth

Abstract. The article is devoted to the western, one of the most popular genres of world cinema. The text examines the history of the origin and formation of the genre, the evolution of the hero and his screen embodiment in films about the Wild West. The poetics of the Western, the enrichment of the system of expressive means are analyzed. The deep connection of the western with mythological structures is emphasized, as it is one of the sources of its stable popularity.

Key words: western, myth, hero's journey, landscape, Wild West, archetyp.

- Briukhovetska, L. (2011). *Kinomystetstvo* [The cinema art]. К.: Lohos. 391 s. [in Ukrainian]
 Vohler, K. (2023). *Podorozh pysmennyka. Mifolohichna struktura dlia pysmennyka* [A writer's journey. Mythological structure for the writer]. К.: ArtHass. 528 s. [in Ukrainian]
 Delez, Zh. (2004). *Kyno. Kyno 1 obraz – dvyzhenye; kyno 2 obraz – vremia* [Cinema. Cinema 1: image – movement; movie 2: image – time]. М.: AdMarginem. 622 s. [in Ukrainian]
 Kempbell, D. (2020). *Tysiacholykyi heroï* [A hero with a thousand faces]. К.: Terra Incognita. 416 s. [in Ukrainian]
 Sakhaltuiev, O. (2002). *Vestern: istoriia v trokh «Oskarakh»* [Western: a story in three «Oscars»]. *KINO KOLO*, lito (14). S. 56-61. [in Ukrainian]
 Stanislavska, K. (2020). *Mystetski formy suchasnoi vydovyshchnoi kultury* [Artistic forms of modern spectacular culture]. К.: Stylos. 272 s. [in Ukrainian]

Additional sources

- Agnew, Jeremy (2014). *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact* / McFarland & Company; Illustrated edition.
 Dama, Francesco (March 15, 2023). *Inventing America: Spaghetti Westerns and Sergio Leone*. Italy Segreta. URL: <https://italysegreta.com/spaghetti-westerns-and-sergio-leone/>
 Delluc, L. (1986). *Ecrits cinematographiques*. Cinema i Cie. P. 447 p.
 Gittel, Noah (2014). *Superheroes Replaced Cowboys at the Movies. But It's Time to Go Back to Cowboys*. The Atlantic. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-return-of-the-western/372871/>
 Michalski, Cz. (1972). *Western i jego bogaterowie*. W. 277 s.
 Simmon, Scott (2003). *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half Century*. Cambridge University Press.
 Terry, Josh (2022). *Why Westerns Will Always Win*. Netflix. Nov 3. <https://www.netflix.com/tudum/articles/why-are-westerns-still-popular>