# Джон Форд

# МАСТЕР, КОТОРОГО МЫ НЕ ЗНАЕМ

*На кинофестивале в Каннах прошла ретроспектива фильмов Джона Форда (1895 — 1973), приуроченная к его столетию. Форд — уже давно имя из самых высоких, чья репутация не зависит от перепадов моды: он интересен и важен и артхаусу, и кино сугубо жанровому.*

Джон Форд — строго говоря, не имя, а псевдоним, принятый в 1923 году Шоном Алоизиусом О'Фирном (в ином варианте — О'Фини), до этого в течение 9 лет носившим другой псевдоним — Джек Форд. "Меня зовут Джон Форд, и я снимаю вестерны" — так рекомендовал себя сам режиссер, и на протяжении полувека Форд и вестерн, Форд и американское кино были неразделимы в той же мере, в какой слились американский менталитет и бум в автомобильной промышленности, совершенный бизнесменом Генри Фордом. Но если второй предложил Америке удобное средство передвижения по укрощенным дорогам, то первый разглядел в пространствах страны бесконечную силу жизни, что-то первозданное, что человеку предстоит полюбить и понять. Историки кино, говоря о Форде, часто вынуждены прибегать к сопоставлениям с художниками, идущими следом, — в европейское киносознание его фильмы вошли уже опосредованные французской "Новой волной" и Вимом Вендерсом.

В нашей же стране судьба работ Форда до сих пор непредсказуема. Доставшийся в качестве трофейной ленты "Дилижанс" (1939 г.) переименовали в "Путешествие будет опасным", чтобы зрители не решили, будто это лишь легкомысленная прогулка по прериям. "Потерянный патруль" (1934) еще до войны так понравился Сталину, что вождь заказал отечественный римейк, и Михаил Ромм снял "Тринадцать" (1936), про пустыню, басмачей и красноармейцев. Трофейными были и выпущенные в послевоенный прокат "Гроздья гнева" (1940) и "Табачная дорога" (1941). И только в середине 70-х годов впервые официально приобрели старый фордовский фильм "Моя дорогая Клементина" (1946). Поздний Форд нам уже совершенно неведом.

Но странным образом это не ощущается как потеря — в каждой ленте классика есть все, что можно назвать его "миром", и что вместе с тем несет в себе родовые свойства кино. Его трудно цитировать — для этого нужно проникнуться таким же мироощущением, безусловной верой в то, что камера способна выразить реальность. Сейчас же, как известно, совсем другая эпоха — отражений, опосредований, скрытых и явных цитат. Эпоха консервации распавшегося мира. Цельность Форда на подобном фоне — тайна. К нему и тяготеют — будто к противоположному полюсу.

Можно условно выделить три периода творчества Джона Форда. Первый, довоенный — классический. Второй — работа в документалистике во время войны. И, начиная с послевоенных лет, — поздний, который исследователи вестерна называют "маньеристским". Фильмы этого времени, вплоть до второй половины шестидесятых,





тронуты горечью и скепсисом. Но безусловность изображения оставалась, менялось лишь восприятие истины, ускользавшей от определений и оставляющей человека наедине с тайной бытия. Словно нет глубины, а есть лишь поверхность с мелькающими на ней версиями действительности. Форд обозначил дистанцию между взглядом камеры и взглядом индивидуума, готового потеряться в хаосе, отдаться ему.

Образ ранних фильмов Форда (вовсе не обязательно вестернов: были и исторические ленты, например, "Мария Шотландская", 1936, или "Плуг и звезды", 1937) складывается из "Дилижанса", "Урагана", "Гроздьев гнева" и "Табачной дороги": стихия жизни так или иначе испытывает человека. Но он — часть ее. Такова поразительная лента "Барабаны в долине Могаук" (1939) о белых поселенцах, периодически атакуемых индейцами. Кстати, индейцев провоцирует белый мерзавец, бежавший из армии бандит. У Форда есть разница между враждебностью, так сказать, ситуативной, вызванной временем и обстоятельствами, и сознательным злодейством. Но у него нет пафоса возмездия — только благодарность за бытие. Так в финале ленты, отразив все атаки, герои восстанавливают разрушенный форт. Главное в этих фильмах — стоицизм в поступках.

"Дилижанс"

**Историки кино, говоря о Форде, часто вынуждены прибегать к сопоставлениям с художниками, идущими следом, — в европейское киносознание его фильмы вошли уже опосредованные французской "Новой волной" и Вимом Вендерсом.**

В "Моей дорогой Клементине" появляются, однако, минуты внесюжетного движения, и дело здесь не только в чутье безукоризненного профессионала, дающего зрителю отдохнуть. Возникает нечто по ту сторону вестерна — просто тишина, пыль на дороге. Но Форд не моралист. У него просто все движется, неостановимо, безотчетно, —это потом другие режиссеры будут останавливать время и вдумываться в следы ушедшей куда-то реальности. Форд был ей вровень. Сравните "Клементину" и сделанный на тот же сюжет недавний фильм "Уайтт Эрп" Лоренса Кэздана, благо в основе — подлинные события. А в 1956-м мастер сделает пленительную и странную картину, включенную в список лучших фильмов всех времен, — "Отправившийся на поиски", будто целиком состоящую из ожидания встречи. Думаю, без нее Вендерс снял бы "Париж, Техас" иначе.

Но больше всего из виденных фильмов мастера меня потряс "Человек, который убил Либерти Вэланса", горькая притча о том, что миф сильнее истины просто потому, что именно ему хотят верить — так удобнее.

Осень шайенов

"Автор" ли Форд? Безусловно, он узнаваем мгновенно. И при всем том — ничего специфически "авторского". Благодарный фордовский наследник из режиссеров 70-х годов Питер Богданович, автор документального фильма "Поставлено Джоном Фордом" и книги о нем, написанной в форме интервью, выспрашивал у мастера секреты и узнал только, что режиссер "снимал то же, что все". Тайна осталась неразгаданной.

В "Алисе в городах", раннем шедевре Вендерса, более всего передающем фордовское ощущение дороги, есть эпизод, когда герой читает немецкую газету, где напечатан некролог о Джоне Форде с метафорическим названием "Потерянный мир". Странно, что в год столетия мастера опять заходят разговоры о "смерти кино" — и на ушедших ссылаются словно в оправдание собственной беспомощности. Но придет опять человек, не озабоченный загадкой жизни, и начнет снимать с той же верой в безусловное, как Джон Форд.

С Джоном Уэйном

**Андрей ШЕМЯКИН**