

АЛЬФРЕД ХИЧКОК, ИЛИ ФОРМА И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ ОПОСРЕДОВАНИЕ

Что остается обычно незамеченным во множественных попытках интерпретации разрыва между модернизмом и постмодернизмом, так это тот способ, каким этот разрыв влияет на *самый статус интерпретации*. Как модернизм, так и постмодернизм мыслят интерпретацию внутренне присущей ее объекту: без нее мы не имеем доступа к произведению искусства — традиционный рай, в котором, безотносительно к разнообразию читательских интерпретативных ухищрений, каждый мог получить удовольствие от [того же самого] произведения искусства, безвозвратно утерян. Разрыв между модернизмом и постмодернизмом должен быть, таким образом, понят в свете внутреннего соотношения текста и его комментария. Модернистское произведение искусства по определению “непостижимо”, оно функционирует как шок, как травматическая вспышка, которая подрывает благодушное самодовольство нашей повседневной жизни и сопротивляется попыткам собственного включения в символический универсум доминирующей идеологии. После этого первого столкновения [с модернистским произведением искусства] на сцене появляется интерпретация, позволяющая нам пережить этот шок — она открывает нам, например, что эта травма указывает на шокирующую порочность самой нашей “нормальной” повседневной жизни... В некотором смысле интерпретация является решающим моментом самого акта восприятия: Т. С. Элиот поступил весьма проникновенно, когда сопроводил свою “Бесплодную землю” такими примечаниями относительно литературных аллюзий, которых можно было бы ожидать в жанре академического комментария.

В постмодернизме, однако, происходит нечто прямо противоположное: его объекты *par excellence* являются продуктами, рассчитанными на различные массовые аудитории (такие фильмы, как “Бегущий по лезвию”, “Терминатор”, “Синий бархат”) — распознавание же в них образцовых примеров наиболее эзотерических теоретических утонченностей Лакана, Деррида или Фуко отдается на откуп интерпретатора. Далее, если удовольствие модернистской интерпретации заключается в эффекте узнавания, который смягчает раздражающую загадочность интерпретируемого объекта (“Ага, теперь я вижу смысл этой очевидной бессмыслицы”), то цель постмодернистского толкования лежит в острашении самой изначальной безыскусности произведения искусства: “Вы думаете, что то, что вы смотрите, — это простая мелодрама, уловить смысл которой без труда может даже ваша престарелая бабушка? Однако без принятия в расчет ... (различия между симптомом и синтомом (synthom); пространственной структуры односторонней поверхности; того факта, что Женщина есть лишь одно из Имен-Отца; и т. д. и т. д.) вы полностью упустите суть дела!”

Если и существует такой автор, имя которого служило бы эмблемой такого интерпретативного удовольствия “острашения” самого банального содержания, так это Альфред Хичкок. Хичкок как теоретический феномен, свидетелями которого мы являемся на протяжении последних де-

сятилетий, — бесконечный поток книг, статей, университетских курсов, секций на конференциях — это “постмодернистский” феномен *par excellence*. Он основывается на тех неожиданных переносах (*transference*) [теоретических положений на фильмы], повод к которым дают его картины: для истинных почитателей Хичкока *все имеет значение в его фильмах*, по видимости самая простая фабула скрывает неожиданные философские хитросплетения (и — нет смысла отрицать это — данная книга без ограничений разделяет это безумие). Но является ли Хичкок по совокупности всего этого преждевременным “постмодернистом”? Каким образом можно локализовать его в пределах триады “реализм — модернизм — постмодернизм”, разработанной Фредриком Джеймисоном и особым образом соотношенной с историей кино, в которой классический Голливуд — т. е. нарративные коды, утвердившиеся в [американском кино] 30–40-х гг. — выступает в качестве “реализма”, “модернизм” воплощен в фильмах великих “авторов” (*auteurs*) 1950 и 1960-х гг., а постмодернизм — в той мешанине [стилей], в которой мы застаем себя сегодня, т. е. в той одержимости травматической Вещью, которая низводит любые повествовательные координаты к неудачной попытке “приручить” Вещь?¹

Для диалектического подхода Хичкок представляет особый интерес именно постольку, поскольку он обитает на границах данной типологической триады² — любая попытка его классификации приводит нас рано или поздно к парадоксальным результатам, в соответствии с которыми Хичкок воплощает в своих фильмах *все три стадии одновременно*: “реалистическую” (начиная с традиционных “левых” критиков и историков, в глазах которых его имя являлось концентрированным выражением голливудской идеологии нарративной завершенности (*closure*), и до Раймона Беллура, который считал, что в его фильмах варьируется одна и та же линия Эдипа и что они как таковые являются “одновременно и эксцентричными, и типичными версиями” классической голливудской наррации³), “модернистскую” (Хичкок как предшественник и одновременно представитель ряда великих авторов (*auteurs*), которые на границах Голливуда или за его пределами подрывали голливудские нарративные коды — Уэллс, Ренуар, Бергман...), “постмодернистскую” (если нет других оснований, то хотя бы в силу вышеупомянутой способности его фильмов порождать теоретические экстраполяции (*transference*) в среде интерпретаторов).

Чем же является Хичкок “на самом деле”? Такая постановка вопроса содержит в себе стремление к простому решению путем утверждения, что Хичкок является “настоящим реалистом”, глубоко укорененным в голливудскую машинерию, и только позднее принятым в качестве своего сначала модернистами из “*Cahiers du cinema*”, а затем постмодернистами. Однако такое решение основывается на различии между “вещью-в-себе” и ее вторичными интерпретациями, различии эпистемологически глубоко подозрительном, коль скоро интерпретация никогда не является просто “внешней” по отношению к своему объекту. Гораздо более продуктивным поэтому будет *перенесение этой дилеммы в пределы самих хичкоковских работ* и трактовка триады “реализм — модернизм — постмодернизм” в качестве классификационного принципа, который позволит нам упорядочить фильмы Хичкока посредством выделения следующих пяти периодов:

• Фильмы до “Тридцати девяти шагов”: Хичкок до своего “эпистемологического прорыва”, до того, что Элизабет Вейс удачно обозначила как “консолидация [хичкоковского] классического стиля”⁴. Или, формулируя по-гегелевски, до того, как он стал собственным понятием. Конечно, здесь можно поиграть в игру под названием “весь Хичкок уже содержится там”, в своих фильмах до “прорыва” (Ротман, например, выявляет в “Жильце” составляющие всего Хичкока вплоть до “Психоза”) — при условии, что мы не будем упускать из виду *ретроактивной* природы такой процедуры: тезис, высказываемый в данном случае, высказывается с позиции обладания уже сформированным понятием “хичкоковского универсума”.

• Британские фильмы второй половины 1930-х гг. — от “Тридцати девяти шагов” до “Леди исчезает”: “реализм” (очевидная причина того, почему даже такой доктринальный марксист как Жорж Садуль, в общем очень критичный по отношению к Хичкоку, находит эти фильмы привлекательными), формально содержащийся в пределах классического повествования, тематически центрированного на *Эдитовом сюжете инициационного путешествия любовной пары*. Это значит, что динамика действия этих фильмов не должна ни на минуту вводить нас в заблуждение — их главная функция заключается в том, чтобы подвергнуть любовную пару испытанию и таким образом сделать возможным их финальное воссоединение. Все эти фильмы повествуют историю о мужчине и женщине, связываемых (иногда буквально: отметьте роль наручников в “Тридцати девяти шагах”) случаем и крепнущих духом через серию тяжелых испытаний — т. е. являются вариациями фундаментального мотива буржуазной идеологии семьи, которая получила свое первое и, возможно, самое возвышенное выражение в “Волшебной флейте” Моцарта⁶. Такими парами, связанными случаем и воссоединяемыми через испытания, являются Хэннэй и Памела в “Тридцати девяти шагах”, Эшенден и Эльза в “Секретном агенте”, Роберт и Эрика в “Молодом и невинном”, Гильберт и Айрис в “Леди исчезает” — за примечательным исключением “Саботажа”, в котором треугольник Сильвии, ее мужа-преступника Верлока и детектива Теда предвещает характерную конфигурацию персонажей следующего хичкоковского периода.

• “Селзниковский период” — фильмы от “Ребекки” до “Под знаком козерога”: “модернизм”, формально представленный превалянием длительных, анаморфно искаженных кадров с параллельным движением актеров и камеры (tracking shots), тематически центрированных на фигуре *героини, травмируемой двойственной (злой, бессильной (infrotent), неустойчивой, расколотой...) патерналистской фигурой*. Иными словами, история, как правило, повествуется с точки зрения женщины, разделенной между двумя мужчинами: злодей в возрасте (отец героини или ее пожилой муж, воплощающий одного из типичных хичкоковских персонажей — злодея, отдающего себе отчет в том зле, которое содержится в нем, и стремящегося к саморазрушению) и сравнительно молодой и какой-то пресный “хороший парень”, которого героиня избирает в конце. В дополнение к Сильвии, ее мужу-преступнику Верлоку и детективу Теду в “Саботаже”, основные примеры таких треугольников — Кэрл Фишер, разрывающаяся между преданностью своему пронацистскому отцу и любовью к молодому американскому журналисту в “Ино-

странном корреспонденте”; Чарли, разделенная между ее дядей-убийцей, носящим то же имя, и детективом Джеком в “Тени сомнения”; и, конечно, Алисия, разделяемая между ее пожилым мужем Себастьяном и Дельвином в “Дурной славе”⁷. Амбивалентным апогеем этого периода является, конечно, “Веревка”: вместо женского главного персонажа здесь мы имеем “пассивного” члена гомосексуальной пары (Фарли Грэнджер), разделенного между его обаятельным в своем зле другом и их учителем, Профессором (Джеймс Стюарт), который не готов признать в их преступлении реализацию его собственного учения.

• Великие фильмы 1950 — начала 1960-х гг. — от “Незнакомцев в поезде” до “Птиц” — “постмодернизм”, формально выраженный в акцентировании аллегорического измерения [фильмов] (указание, в пределах диететического содержания фильма, на процесс собственного высказывания и потребления: отсылки к “вуайеризму” от “Окна во двор” до “Психоза”, и т. д.), тематически центрированных на изображении героя, которому материнское суперэго блокирует доступ к “нормальным” сексуальным отношениям (Бруно в “Незнакомцах на поезде”, Джефф в “Окне во двор”, Роджер Торнхилл в “К северу через северо-запад”, Норман в “Психозе”, Мич в “Птицах”, вплоть до убийцы с шейным платком в “Исступлении”).

• Фильмы от “Марни” и далее: несмотря на отдельные проблески мастерства (корпус корабля в конце улицы в “Марни”, убийство Громека в “Разорванном занавесе”, кадр с сопровождающей отъезжающей камерой (backward tracking shot) в “Исступлении”, использование параллельного повествования в “Семейном заговоре” и т. д.), эти фильмы являются “пост-фильмами”, фильмами дезинтеграции [авторского стиля]. Основной теоретический интерес к ним проявляется в том, что они — именно вследствие этой дезинтеграции, в силу распада хичкоковской вселенной на ее отдельные составляющие — позволяют нам изолировать эти приемы мастерства и изучить их в чистом виде.

Важнейшей характеристикой для анализа “социального опосредования” в хичкоковских фильмах является совпадение доминантного типа личности на каждом из трех центральных периодов с формой субъективности, относящейся к трем стадиям капитализма, [по Джеймисону] (либеральный капитализм, империалистический государственный капитализм, “постиндустриальный” поздний капитализм): инициационное путешествие любовной пары с препятствиями, обостряющими желание воссоединения, прочно укоренено в классической идеологии “автономного” субъекта, укрепляемого через испытания; сдающая свои позиции патерналистская фигура второго периода аналогична закату этого “автономного” субъекта, которому противопоставляется победоносный, пресный “гетерономный” герой; наконец, не составляет труда признать в типическом хичкоковском герое 1950 — начала 1960-х гг. черты “патологического нарцисса”, той формы субъективности, которая характеризует так называемое “общество потребления”⁸. Само по себе это является удовлетворительным решением проблемы “социального опосредования” хичкоковского универсума: внутренняя логика его развития является непосредственно социальной. Фильмы Хичкока воплощают эти три типа субъективности в ясной — можно сказать дистиллированной — форме: в качестве трех различных модальностей желания. Можно обо-

значить эти модальности в зависимости от доминантной формы того, что находится на другом полюсе от субъекта — в зависимости от *объекта*, свойственного каждому из трех периодов. Когда мы говорим “хичкоковский объект”, первая — можно сказать автоматическая — ассоциация это, конечно, Макгаффин — хотя Макгаффин является лишь одним из трех типов объектов в фильмах Хичкока.

• Итак, первым объектом является собственно Макгаффин, “ничто”, пустое место, простой предлог, единственная функция которого — привести в движение повествуемую историю: чертежи двигателей боевого самолета в “Тридцати девяти шагах”, секретное положение морского договора в “Иностранном корреспонденте”, кодированная мелодия в “Леди исчезает”, контейнер с ураном в “Дурной славе” и т. д. Этот объект — лишь чистая видимость: сам по себе он является абсолютно некачественным и, по структурной необходимости, отсутствующим. Его значение полностью саморефлективно, оно заключается в том факте, что для других, для главных персонажей истории, он имеет некий смысл, он жизненно важен для них.

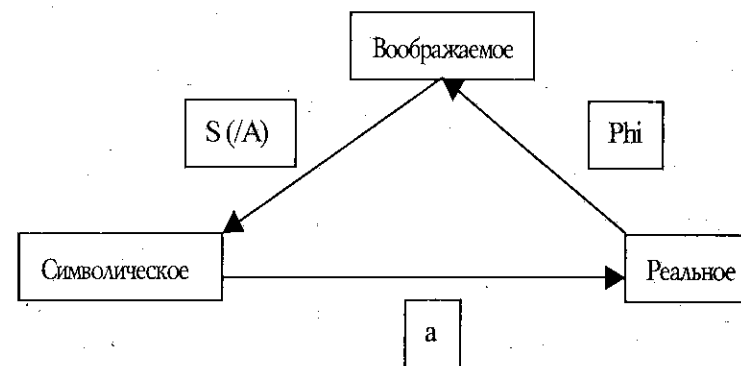
• Но в ряде фильмов Хичкока мы находим другой тип объектов, которые определенно *не* являются индифферентными, *не* являются чистым отсутствием: что имеет значение в данном случае, так это именно их присутствие, материальное присутствие фрагмента реальности — это остаток, осадок, который не может быть редуцирован к сети формальных отношений, относящихся к символической структуре. Мы можем определить этот объект как объект обмена, циркулирующий между субъектами и служащий чем-то вроде гарантии, залога их символических отношений. Такова роль ключа в “Дурной славе” и “В случае убийства звонить М”, роль обручального кольца в “Тени сомнения” и “Окне во двор”, роль зажигалки в “Незнакомцах в поезде” и даже роль ребенка, циркулирующего между двумя парами в “Человеке, который слишком много знал”. Это особый, не-зеркальный объект — в том смысле, что он не имеет своего двойника, он ускользает от дуальных отношений зеркального отражения. Именно поэтому он играет столь существенную роль в тех самых фильмах, которые построены на целой серии дуальных отношений, в которых каждый элемент имеет своего зеркального двойника (“Незнакомцы в поезде”, “Тень сомнения”, где удвоенным является уже имя главного персонажа — дядя Чарли, племянница Чарли). Данный объект единственный *не имеет* двойника, и поэтому он должен циркулировать между противоположными элементами как бы в поиске своего собственного места, утраченного с самого начала.

Парадокс его роли состоит в том, что несмотря на то, что он является остатком Реального, “экскрементом” (что в психоанализе было бы названо “анальным объектом”), он функционирует как позитивное условие восстановления символической структуры: структура символических обменов между субъектами может иметь место только постольку, поскольку она воплощена в этом чисто материальном элементе, который функционирует в качестве ее гарантии — например, в “Незнакомцах в поезде” преступный стговор между Бруно и Гаем действителен лишь постольку, поскольку между ними циркулирует особый объект (зажигалка).

Эта базовая схема для целой серии фильмов Хичкока: в начале мы имеем неструктурированное, пред-символическое, воображаемое гомеостатическое положение вещей, неопределенную равновесность, в которой отношения между субъектами еще не структурированы в строгом смысле — т. е. посредством нехватки, циркулирующей между ними. И парадокс заключается в том, что этот символический пакт, эта сеть структурных отношений может утвердиться лишь постольку, поскольку она воплощается в абсолютно случайном материальном элементе, в частичке Реального, которое неожиданным выбросом подрывает гомеостатическую индифферентность отношений между субъектами. Другими словами, посредством шока от столкновения с Реальным воображаемое равновесие сменяется символически структурированной сетью [отношений]⁹.

• Наконец, имеется третий тип объектов: птицы в “Птицах”, например (сюда мы могли бы также добавить и корпус гигантского корабля, виднеющийся в конце улицы, на которой живет мать главной героини в “Марни”, не говоря уже об огромных статуях в целом ряде фильмов от египетской статуи в “Шантаже” и статуи Свободы в “Саботажнике” до [гигантских голов основателей американского государства, высеченных в] горе Рашмор в “К северу через северо-запад”). Эти объекты характеризуются массивным, угнетающим материальным присутствием — это уже не индифферентная пустота, как в случае с Макгаффином. Но в то же время они не циркулируют между субъектами, они не являются предметами обмена. Объекты третьего типа предстают как немое воплощение невозможного наслаждения (*jouissance*).

Как можно прояснить логику, взаимосвязь или структурную взаимозависимость этих трех объектов? В своем семинаре “Епсгоге” Лакан предлагает схему подобной взаимозависимости¹⁰:



Векторы в данном случае должны пониматься не как указатели отношений детерминации (“Воображаемое детерминирует Символическое” и т. д.), но скорее в смысле “символизации Воображаемого”. Таким образом:

• Макгаффин очевидным образом является “объектом а” (*objet petit a*), брешью в центре символического порядка — нехваткой, пустотой Реального, запускающей символический процесс интерпретации, чистой видимостью Тайны, которую нужно объяснить, проинтерпретировать;

• циркулирующий объект обмена является S/A , символическим объектом, который постольку, поскольку не может быть сведен к воображаемой игре зеркальных удвоений, воплощает собой ту невозможность, вокруг которой структурируется символический порядок — тот крошечный элемент, который дает начало кристаллизации символической структуры;

• и, наконец, птицы — это Φ , бесстрастная, воображаемая объективация Реального — образ, который дает плоть невозможному наслаждению (*jouissance*)¹¹.

Нетрудно увидеть, каким образом эти три типа объектов располагаются в соответствии с тремя центральными периодами творчества Хичкока:

• первый период явным образом располагается под знаком “а”, т. е. Макгаффина: чистой видимости, которая соблазняет героя на Эдипово путешествие (не случайно в этот период роль Макгаффина наиболее очевидна: от чертежей двигателей боевого самолета в “Тридцати девяти шагах” до кодированной мелодии в “Леди исчезает”);

• второй период отмечен доминированием S/A — знаком, указателем отцовского бессилия (*impotence*): фрагментом реальности (кольцо в “Тени сомнения”, ключ в “Дурной славе” и т. д.), который функционирует в качестве означающего того факта, что “Другой с большой буквы” зачеркнут, что отец не в состоянии более соответствовать своему Имени, своему символическому Мандату постольку, поскольку он уличен в непристойном удовольствии.

Доминирование объекта определенного типа обуславливает, таким образом, модальность желания — его трансформацию от беспроблемного преследования ускользающего соблазнительного объекта до амбивалентной зачарованности Вещью. Можно было бы даже сказать, что в совокупности эти три периода постепенно обнажают невозможность сексуальных отношений: эта невозможность выявляется в хичкоковском мире посредством растущего разлада между двумя уровнями взаимоотношений между женщиной и мужчиной: между любовными и партнерскими отношениями¹²:

• Фильмы 1930-х гг. основываются на некоей предустановленной гармонии между этими двумя уровнями: партнерские отношения по расследованию [тайны], в которые герой и героиня вовлекаются в силу внешней необходимости, порождают “внутреннюю” связь, любовь (“Тридцать девять шагов”, “Секретный агент”, “Молодой и невиновный”, “Леди исчезает”). Таким образом, даже если в конце концов продуцируется [любовная] пара, стандартная идеологическая рамка такого производства оказывается сломанной: пара продуцируется, так сказать, “снаружи”, любовь является не делом глубокого внутреннего чувства, но результатом внешних, случайных обстоятельств — мужчина и женщина поначалу сводятся друг с другом судьбой, иногда оказываются буквально связанными друг с другом (как в “Тридцати девяти шагах”). Это то, что можно назвать паскалевской стороной Хичкока: действуя так, как если бы был влюблен, и любовь возникнет сама собой.

• В фильмах второго периода ([работы с продюсером] Селзником) вводится мотив неустрашимой дисгармонии: в конце партнерство превалирует, пара счастливо воссоединяется, хотя ценой, которая должна

быть за это заплачена, является принесение в жертву третьего, по-настоящему чарующего персонажа. Это заклятие придает счастливой концовке скрытый горький привкус: на поверхности, как минимум, счастливая концовка воспринимается как пораженческое принятие буржуазной повседневной жизни (как правило, эта третья личность предстает в качестве амбивалентной патерналистской фигуры — Герберт Маршалл, в “Иностранном корреспонденте”, Джозеф Котэн в “Тени сомнения”, Клод Рейнс в “Дурной славе” — хотя эта личность может также быть фатальной Другой Женщиной — “Ребекка” — или попросту воображаемым преступным антиподом самого героя — как в “Подозрении”, где [образ] Гарри Гранта оказывается скорее обычным детским заблуждением).

• В фильмах третьего периода любое отношение партнерства оказывается либо обреченным на провал, либо абсолютно лишенным либидинального наполнения — т. е. партнерство и любовные отношения оказываются взаимоисключающими (от Джейн Уиман и Ричарда Тодда в “Страхе сцены”, Джеймса Стюарта и Барбары дель Геддес в “Головокружении” до Сэма и Лайлы в “Психозе”). Совокупная логика этой эволюции состоит в том, что чем больше мы продвигаемся извне внутрь, т. е. чем более любовные отношения теряют свою поддержку из внешней символической текстуры, тем более они обречены на неудачу и даже с летальными последствиями.

Нижеследующие страницы временами могут казаться хичкоковской версией того, что в “холмсиане” именуется “Высокая [Литературная] Критика”: игрой, основным принципом которой является допущение того, что Хичкок это “настоящий художник” (принцип, не менее неправдоподобный для многих, нежели утверждение о том, что Шерлок Холмс существовал на самом деле). Однако из того, что было сказано, должно быть ясно, как нужно отвечать тем, кто упрекает почитателей Хичкока в “обожествлении” своего интерпретативного объекта, в возвышении Хичкока до уровня богоподобного демиурга, который повелевает даже самой мельчайшей деталью своих фильмов: такая позиция служит просто знаком отношения трансфера (*transference*), в котором Хичкок функционирует в качестве “субъекта, который предположительно знает [*sujet suppose savoir*]” — и необходимо добавить, что в этом больше истины, что это теоретически гораздо более продуктивно, чем позиция тех, кто подчеркивает хичкоковские несовершенства, неувязки и т. д. Одним словом, в данном случае, более чем когда-либо, в силе лакановский девиз *les non-dupes errent* [те, кто не считает себя обманутыми, заблуждаются]: единственный способ сделать что-либо реальное в теории — это довести воображаемую в трансфере историю (*transference fiction*) до конца.

Примечания

¹ См.: Jameson F. The Existence of Italy // Jameson F. Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1990. Практическая применимость джеймисоновской триады находит свое подтверждение также и в том, что она позволяет внести “интеллектуальный порядок” в ряд современных фильмов. Нетрудно, таким образом, понять, почему в трилогии “Крестный отец” первый фильм является “реалистическим” (в смысле голливудского реализма — нарративной завершенности (*closure*) и т. д.), второй фильм — “модернистским” (удвоение единой повествовательной линии: весь фильм является

чем-то вроде двойного приложения к "Крестному отцу-1", предыстории (prequel) и продолжением (sequel) по отношению к уже рассказанной основной истории), а третий — "постмодернистским" (бриколаж повествовательных фрагментов, которые более не удерживаются совместно в рамках органической связности или формальной системы мифа). Понижающееся качество каждого нового "Крестного отца" свидетельствует о том, что доминантой этой серии был "реализм", чего не скажешь о трех других фильмах середины 1980-х, которые также образуют нечто вроде трилогии: "Фатальное притяжение", "Дикая штучка" и "Синий бархат". Триада "реализм — модернизм — постмодернизм" воплощается здесь в трех различных отношениях к Другой Женщине как источнику "фатального притяжения", посредством которого Реальное вторгается в повседневную действительность и нарушает ее круговорот. "Фатальное притяжение" остается в пределах стандартной семейной идеологии, где Другая Женщина (Гленн Клоуз) персонафицирует Зло, которое нужно отвергнуть или убить. В "Дикой штучке", напротив, Мелани Гриффит представляется как та, кто высвобождает Джеффа Дэниельса из фальшивого мира преуспевающего горожанина и заставляет его столкнуться с реальной жизнью. В "Синем бархате" Изабелла Росселлини ускользает от этой простой оппозиции и выступает как Вещь во всей своей двойственности, одновременно притягивая и отвергая героя... Повышающееся качество доказывает, что доминантной здесь является [логика] "постмодернизма".

- 2 Не кто иной, как Делез локализовал Хичкока на самой границе "образа — движения" (image — mouvement), в той точке, где "образ — движение" превращается в "образ — время" (image — temps): "последний из классиков, первый из современных (modernes)" (Deleuze J. Pourparlers. Paris: Editions de Minuit, 1990. P. 79).
- 3 Bellour R. Psychosis, Neurosis, Perversion // A Hitchcock Reader (ed. M. Deutelbaum, L. Roague). Ames: Iowa State University Press, 1986. P. 312. Более того, если принять тезис Беллора о том, что фундаментальной голливудской [нарративной] матрицей является "машина по производству брачных пар", то следует взглянуть на бесперебойное функционирование этой машины не у Хичкока, а в огромном количестве недавних фильмов, которые, очевидно, не имеют ничего общего с классическим Голливудом.
- 4 Weis E. The Silent Scream. London: Associated University Presses, 1982. P. 77.
- 5 См. главу 1 из: Rothman W. The Murderous Gaze. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- 6 Эта параллель может быть продолжена вплоть до деталей: загадочная женщина, которая дает герою его задание (незнакомка, убитая в комнате Хэннея в "Тридцати девяти шагах"); симпатичная пожилая леди, которая исчезает в фильме с одноименным названием) — не является ли она своеобразным воплощением "Царицы Ночи"? Не черной ли Монстатос реинкарнирован в барабаничке-убийце с закрашенным черной краской лицом в "Молодом и невиновном"? В "Леди исчезает" герой привлекает внимание своей будущей возлюбленной, играя на чем? — на флейте, разумеется!
- 7 Примечательным исключением в данном отношении является "Под знаком козерога", где героиня сопротивляется внешнему обаянию молодого соблазнителя и возвращается к ее пожилому мужу-преступнику после признания в том, что преступление, в котором обвинили мужа, совершила она сама — короче, условием для данного исключения является *перенос (transference) вины*, который возвещает следующий период.
- 8 Для более детального анализа данной периодизации хичкоковского творчества см. главу 5 в книге: Zizek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- 9 Об этом втором типе объектов см. главу "Объекты Хичкока" Младена Долара в настоящем издании (С. 31–46). Другим свойством этого объекта является то, что он остается тем же самым оскерелью все изменения от одного нарративного пространства к другому, подобно ажурной в "Толовокружении", единственной детали, которая связывает обыкновенную рыжеволосую Джуди с великолепной Мадлен (что и позволяет Скотти раскрыть их тождество). Это наводит на мысль о том, что S (/A) функционирует здесь в качестве "жесткого десигнатора" (заимствуя этот термин из Kripke S. Naming and Necessity. Oxford: Blackwell, 1980): ядра, остающегося тем же

самым во всех возможных (нарративных) мирах.

- 10 См. Lacan J. Le Seminaire, livre XX: Encore. Paris: Editions du Seuil, 1975. P. 83.
- 11 Развитие теоретического контекста и дальнейших выводов из этой лакановской схемы содержится в главе 5 книги Zizek S. The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989; приложение данной схемы к рассказам Патрисии Хайсмит читатель найдет в главе 7 книги Zizek S. Looking Awry.
- 12 По поводу этого диалектического напряжения между отношениями любви и партнерства в фильмах Хичкока см. Jameson F. Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1990. P. 215–216.

Перевод А. Горных по изданию:
Zizek S. *Alfred Hitchcock, or The Form and Its Historical Mediation*.
Introduction to: "Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)", ed. by S. Zizek (London; Verso), 1992, pp. 1–12.