

## НЕПРИСТОЙНЫЕ НАМЕКИ: ХИЧКОК ЭКСПЕРИМЕНТИРУЕТ

“Веревка” (1948) — не очень любимый зрителями, но весьма почитаемый теоретиками фильм Альфреда Хичкока — примечателен в нескольких отношениях. Начнем с того, что это был первый фильм, который “Хич” сделал сам — то есть выступил как продюсер (уйдя от Дэвида Селзника), и все выпущенные им после того фильмы продюсировал сам. И именно здесь Хичкок зашел так далеко, как не позволял себе никогда — ни до, ни после.

Сюжет “Веревки” не очень замысловат: Филипп и Брэндон, два молодых человека, об отношениях между которыми дальше пойдет речь, задушили третьего молодого человека — Дэвида и спрятали его в сундук<sup>1</sup>. Само убийство представлено как эксперимент или, по крайней мере, как убийственная шутка — поскольку делают они это непосредственно перед приходом гостей, все из которых имеют родственное или дружеское отношение к Дэвиду. Брэндон поясняет, что его намерение состоит в том, чтобы превратить “наше произведение искусства в шедевр”, после чего зловещий сундук накрывается как стол для трапезы<sup>2</sup>. Приходят гости: отец Дэвида и его сестра, подруга Дэвида Аженет и лучший друг Дэвида Кен. Последним приходит Руперт Кадел, который был наставником всех четырех друзей, а теперь издает интеллектуальные книги. Все обеспокоены отсутствием Дэвида и гадают, что с ним могло приключиться и придет ли он вообще. Постепенно разговор заходит об убийстве, и Брэндон объясняет, что некоторые сильные личности имеют право убивать других, если они этого пожелают (своего рода хичкоковская версия на тему “тварь ли я дрожащая” (каковой можно представить буквально трясущегося от страха Филиппа) или “право имею”). С этого момента идеальный план начинает рушиться, не в последнюю очередь потому, что Руперт замечает волнение Филиппа, которое усиливается, когда тот обращает внимание на веревку, которой перевязаны книги для отца Дэвида. Убийство раскрывается благодаря случайности — уходя, Руперт надевает шляпу, которая по иронии судьбы оказывается чужой шляпой — шляпой Дэвида. Он возвращается в тот момент, когда оба приятеля как раз собираются заняться телом убитого.

Существует традиция выискивать во всех фильмах Хичкока два константных мотива — девственную блондинку и Макгаффина: роль первой отведена здесь Дэвиду, а Макгаффином является ... бесчестие (*shame*)<sup>3</sup>.

Необычность этого фильма с точки зрения его формальных достоинств состоит в том, что весь он снят фактически одним монтажным кадром — каждый план длится примерно 10 минут (так утверждает Хичкок<sup>4</sup>), после чего он незаметно переходит в другую благодаря входам и выходам персонажей из кадра и плавному движению камеры. В нем есть лишь один настоящий монтажный стык (если учесть длительность фильма — 77 минут, то это звучит прямо-таки невероятно) — а именно в момент кульминации фильма, когда Брэндон рассказывает о

том, как Филипп умело душит цыплят, Филипп вскрикивает и ... монтажный стык — перед нами крупный план лица Руперта.

При почти полном отсутствии монтажа в этом фильме есть все: убийство, закат солнца, вечеринка, психологическое напряжение, дознание и разрешение тайны. Добавим — и love story тоже, только очень необычная. Все действие происходит в пределах одной квартиры, практически в одной комнате. Развитие повествования создает эффект протекания действия в реальном времени (давняя мечта Хичкока — снять двухчасовой фильм, в котором все происходящее также занимает ровно два часа). Для всех, кто знаком с визуальным стилем Хичкока (чего стоит, например, визуальное пиршество “Головокружения” или “На север через северо-запад”), этот фильм — самый не-хичкоковский. Даже присутствие Хичкока-автора в этом фильме проблематично...<sup>5</sup>

По пятибалльной шкале оценки этот фильм обычно оценивается на “тройку” — из-за тягучести и отсутствия “искры”<sup>6</sup>, и это при том, что сам Хичкок называл этот фильм не иначе, как “моя самая обожаемая картина”<sup>7</sup>. Это утверждение звучало бы не так экстравагантно, если бы Хичкок был одним из принципиально элитарных художников, так ведь нет же — кто лучше Хичкока знал, как угодить публике так, чтобы заодно и себя потешить? Вот первая загадка этого фильма, которую мне хотелось бы здесь попробовать раскрыть.

Каким образом Хичкока могла посетить идея сделать фильм одним кадром? Он не раз говорил о том, что режиссер должен быть гибким и не бояться прибегать к новым средствам, даже если эти средства — не такие уж новые, а скорее, хорошо забытые старые. Но главное правило остается нерушимым — методы съемки и способы монтажа должны “работать” на рассказываемую историю (которая должна быть правдоподобной, но необычной): ничто не должно мешать ее развитию. Принципиальной является точка зрения Хичкока на монтаж: монтаж должен быть запланирован сценарием и тоже работать на историю, а вовсе не являться финальной стадией создания фильма — монтажный стык рождается не на монтажном столе, а на рабочем столе сценариста и режиссера; до момента включения камеры, а не после окончания съемок<sup>8</sup>. Хичкок написал об этом в год выхода “Веревки”.

Похоже на то, что Хичкок, впервые получивший волю и ставший “сам себе режиссером”, попробовал решить некоторые из своих тайных режиссерских — иногда сугубо технических — проблем. Например, как бороться с “лишними кадрами” (*extrashots*) — теми, которые приходится доснимать уже вне графика на стадии монтажа, когда режиссер сбивает историю на основе снятого материала. И режиссер, и в особенности зритель во время просмотра фильма, опознают такие кадры, ощущая их “искусственность”, непричастность гомогенному целому фильма, понимая, что они выполняют сугубо служебную синтаксическую функцию — связывания частей воедино, функцию “залатывания дыр”. Например, нужно каким-то образом соединить две сцены — сцену уличного шествия, происходившую в одном месте и в один день, со сценой разговора между двумя приятелями — в другом месте и в другой день. Одна сцена снята общим планом, вторая — крупным: ни с точки зрения формально-технического соответствия (иерархия планов), ни пространственно-временного они не сочетаемы. Нужен “опознавательный общий план”

(*identifying long shot*), предваряющий вторую сцену, чтобы всем стало ясно, что второе действие происходит в другом месте и в другое время. Можно ли этого избежать? Да, отвечает Хичкок, можно обойтись без того самого "опознавательного общего плана" — если в режиссерском сценарии фильм уже смонтирован, хотя актеры еще и не приступали к работе. ("Сбивание" истории должно происходить естественно — внутри действия").

Другая техническая проблема, тесно связанная с первой, — провалы в повествовательном времени, т. е. необходимость маркировки эллипсисов. Чаще всего обозначение пропуска во времени решалось посредством вставки титра — "Неделю спустя", однако можно решить и иначе. Например, монтировать одну сцену, снятую днем, с другой, время действия которой недвусмысленно указывает на смену времени суток или же на смену времени года. А еще лучше — и это как раз то решение, которое Хичкок выбирает для своей "Веревки": чтобы избежать временных провалов, смущающих не очень понятливых зрителей, лучше всего не планировать эллипсисы в самом действии — идеальный фильм и идеальное преступление свершаются на одном дыхании. Гениально простое решение. "Веревка" — это головокружительный фильм именно потому, что порождает иллюзию "одного дыхания". Это картина, "в которой камера не останавливается ни на минуту" (хотя фильм снимался на протяжении 35 дней)<sup>10</sup>. Итак, "монтаж осуществляется на стадии сценария".

Но остается еще то, что в сценарии чаще всего остается "пропущенным", точнее — непроговоренным — это *движение камеры*. Например, если двое целуются, а в сценарии об этом сказано одной строчкой "Джейн целует Генри", то как в этот момент должна двигаться камера, должна ли она двигаться вообще? И в этом случае режиссер не должен оставлять все на волю случая<sup>11</sup>. Угол съемки зависит от того, как этот кадр связан с предыдущим (по содержанию в том числе) и с последующим<sup>12</sup>. Режиссер должен попытаться представить себя на месте зрителя<sup>13</sup>, чтобы исключить провалы в повествовании.

*Moving picture should really move.* Хичкок не был формалистом, если под формализмом понимать особое внимание к медиуму и обнажение приема — ведь привлечение внимания к элегантно-монтажному стыку отвлекло бы зрителя от рассказываемой истории. Поэтому Хичкок — не просто голливудский режиссер эпохи кинематографического "реализма", для него невидимый монтаж всегда был главным принципом, даже до его переезда в Голливуд. Еще в 1936 году он сказал, что с эрой формальных трюков он покончил и никакие искусные теории не уведут его в сторону от главного — от истории, хотя в 20-е гг. он, как и многие другие режиссеры того времени, обожал безумные агрессивные монтажные склейки и наплывы и вообще, когда "все ходит ходуном"<sup>14</sup>. Техника должна подчиняться сюжету. Оператор может утешиться необычным ракурсом (и то с соизволения режиссера). Фильм, говорит Хичкок, — это не арена для демонстрации технических приемов; это способ повествования, в котором все технические приемы, включая виртуозность камеры, приносятся в жертву главному. Аудитория ни в коем случае не должна задумываться о том, как "мастерски был совершен наезд", ее дело — следить за тем, что делают персонажи. Лучшая

А. Р. Усманова

техника съемки — та, которая незаметна. Вот как Хичкок описывает фильм своей мечты: "Я экспериментировал с блуждающей камерой и раньше, но до "Веревки" мне ни разу не удавалось добиться того, чтобы камера снимала один ролик, пожирая 11 страниц диалога в каждом кадре, поглощая действие как один гигантский паровой экскаватор"<sup>15</sup>.

Следует сказать, что Хичкоку пришлось проявить чудеса изобретательности, чтобы сделать "Веревку" технически совершенной — т. е. так, чтобы эта искусственность не была заметна зрителю. Особенно пришлось потрудиться электрикам (чтобы обеспечить необходимое освещение, вплоть до самых темных углов) и монтерам (передвижные стелы и "живая" мебель бесшумно скользили на колесиках по вазелиновому покрытию), не говоря уж о работе операторов, с которыми режиссер общался посредством мимики и жестов на съемочной площадке. Самым удивительным трюком была "циклорама" — точная миниатюрная репродукция панорамы Нью-Йорка (общей протяженностью в настоящих размерах — 35 миль), освещаемая 8000 лампочек и 200 неоновых щитов (чтобы изобразить ночной Нью-Йорк и Нью-Йорк на закате дня). Манхэттен выглядит в фильме так, как он должен выглядеть с высоты небоскреба на перекрестке 54 улицы и 5 авеню — с видом на собор Св. Патрика, небоскребы Крайслера, Радио-Сити и, разумеется, Эмпайр Стайт Билдинг. Плюс к этому следует вспомнить об облаках, парах и гари большого города и не забыть о дымящихся трубах, окрашивающих небо во всевозможные цвета. Больше всех настрадался актер, исполнивший роль бездыханного Дэвида — ибо в связи с условиями беспереывного и бесшумного процесса съемки ему приходилось подолгу лежать в закрытом сундуке, путешествующем по комнате таким образом, чтобы создавать иллюзию своего центрального расположения и при этом не мешать движению операторов. Когда первый ролик с испорченными 950 футами отснятой пленки полетел в мусорный бак, все согласилось с тем, что это самая адская картина, которую им когда-либо приходилось делать<sup>16</sup>.

Следовало бы заметить, что эксперименты Хичкока не имеют ничего общего с экспериментом в авангардистском или формалистском смысле этого слова. Напротив, "Веревка" являет собой эксперимент по доведению реалистических конвенций до их полного истощения. Неспешность или плавность этого фильма Хичкока предваряет наступление эпохи фильмов Алена Рене или Маргерит Дюра — и нам никогда не понять, почему Эйзенштейн и Рене могут быть поставлены в один ряд как новаторы и авангардисты, если бы между ними не было Хичкока, который одним программно антипоэтическим жестом поставил жирную точку на монтажном формализме, показав, что экспериментировать можно и внутри реалистических техник "невидимого" голливудского монтажа.

Какие еще странности этого фильма не могут пройти незамеченными? Разрушение обычной для классического голливудского кинематографа иерархии планов само по себе есть саспенс. С точки зрения последующей традиции битекстуального кинематографа отмена монтажного принципа (вплоть до стирания границ между планами) чрезвычайно существенна для становления традиции гомозеротического кино (будущи сведенным у Уорхола в "Blow Job" к одному крупному плану), так же как и для феминистского кино и видеоарта (вспомним, например, о

фильме Лизы Стил, в котором она демонстрирует свои шрамы неподвижной камере). Кроме того, эффект реальности, столь тщательно спланированный Хичкоком, основан на серии “фэйков” — симулякров и подделок (даже вместо живого Хичкока в фильме появляется его неоновый заместитель, не говоря уж о фантазматических видах Нью-Йорка). Наиболее удивительным мне кажется то, что Хичкок, открыто декларирующий принцип первенства *истории*, в подробном рассказе о том, как делался фильм, саму историю даже не вспоминает. Не странно ли это *умолчание* по отношению к почти единственному фильму Хичкока, посвященному истории убийства одного (предположительно) гея двумя другими. И вообще — *а был ли мальчик?* Может быть, Хичкок и правда не подозревал (или делал вид, что ему это безразлично) о “гомосексуальных” коннотациях, зашифрованных в фильме? Или это плод фантазии не в меру ретивых интерпретаторов-хичкоковедов? Случайно ли в этом фильме Хичкок экспериментирует с формой, отказываясь также и от прежнего содержания — от историй, в которых неперенным элементом интриги является гетеросексуальная пара (включая неперенную элегантною блондинку — самый типичный типаж всех его фильмов)?

Скорее всего, Хичкок, как всегда, обыграл свою публику — по крайней мере современную ему и все еще невинную публику конца 40-х. Его рассказ об этом фильме, насыщенный сугубо техническими деталями, о которых он говорит с каким-то маниакальным удовольствием, полон двусмысленностей. Вначале мы читаем: “In *Rope* I got my wish”, а в самом конце он пишет: “I thought it best to let the boys have their fun (выделено курсивом — А.У.). Their work was just beginning; mine was done. You see, I had come to the end of *my Rope*”<sup>17</sup>. Да, Хичкок говорит всего лишь о реакциях критиков, но, во-первых, позволяя критикам получить свое удовольствие: после того, как *его* — хичкоковская — работа над “Веревкой” завершена, он тем самым открывает возможность для любых интерпретаций фильма; а во-вторых, почему бы нам не предположить, что Хичкок, как всегда, думая больше всего об *истории*, *рассказанной в фильме*, на самом деле говорит о Филиппе и Брэндоне — о каком бы типе наслаждения<sup>18</sup> или развлечения здесь ни шла речь (о наслаждении от самого убийства или от убийства, скрепленного печатью греха — вот мы и подобрались к Мактаффину: What a *shame!*). Более того, уже скорее в качестве шутки можно было бы здесь привести и другую “многозначительную” фразу Хичкока, позже вспоминавшем об этом фильме: “Everyone is *gay* and charming”<sup>19</sup> (речь идет об атмосфере элегантно вечеринки на квартире у Брэндона).

Предыстория фильма: сценарий и жизнь. Фильм был сделан на основе пьесы Патрика Хамильтона, в которой смысловой акцент был совершенно иным — Руперт выступал старым солдатом, моралистом, определявшем войну как беспричинное убийство (в этом послевоенном ощущении заключался главный пафос, который полностью отсутствует в фильме Хичкока). Но интересно здесь то, что в основу пьесы была положена реальная история, происшедшая с двумя молодыми геями — студентами из Чикаго Леопольдом и Лебом в 1924 году, убитыми 14-летнего юношу, чтобы доказать друг другу, что они способны спланировать и осуществить убийство. Из сценария фильма эта отсылка, казалось, на чисто испарилась. И вдруг Трюффо, вкратце передавая содер-

жание этого фильма, пишет о том, что “два гомосексуалиста совершают убийство”!<sup>20</sup> Как, почему, откуда взялись два гомосексуалиста? Ведь гомосексуальность протагонистов никак не представлена ни визуально (нет даже невинных поцелуев или дружеских объятий), ни вербально (об этом и речи нет в диалогах). Ее просто *нет* в истории, рассказываемой Хичкоком. Та легкость, с которой Трюффо упоминает о парочке гомосексуалов и затем напрочь забывает о них, заставляет многих теоретиков считать, что и Хичкок, и Трюффо относились к этой теме как к теме абсолютно незначимой (*homosexuality of no importance*), затрагивая ее лишь мимоходом<sup>21</sup>. Это обидно — по крайней мере для той части хичкоковской публики, для которой ее сексуальность и отношение к ней со стороны общества является чуть ли не главной жизненной проблемой. Непристойные намеки или гнетущее молчание — вот обычная реакция, к которой привыкли эти люди. Привычка “читать между строк” — это, наверное, единственное общее свойство, которое позволяет нам относить людей “нетрадиционной сексуальной ориентации” и советскую интеллигенцию к одной группе непослушных реципиентов. Итак, попробуем почитать “между строк” фильм Хичкока вместе с некоторыми теоретиками queer theory. Необходимо при этом учитывать то обстоятельство, что Хичкок, даже если бы и хотел, то все равно ничего не смог бы сказать об этой теме открыто по цензурным, психологическим, социальным и этическим обстоятельствам. Репрезентация гомосексуальности в “Веревке” сводится к нескольким коннотациям, но это уже кое-что.

Поскольку “Веревка” получила репутацию фильма, с одной стороны, известного своим техническим совершенством, а с другой, тем, что в нем речь идет *вроде бы* о двух гомосексуалах, постольку естественно предположить и наличие двух конкурирующих критических подходов к этому фильму. Критики первой (“традиционной” во всех смыслах) ориентации — *à la Трюффо* — лишь мимоходом упоминают двух молодых людей, концентрируясь на хичкоковской эстетике, в то время как теоретики-нетрадиционалисты стремятся понять, почему оба аспекта — скрытая гомосексуальность и совершенная техника — столь тесно переплетены, как если бы именно техника была наделена трансгрессивным шармом запретной сексуальности, а сексуальность сводилась бы до уровня *незаметной* технической детали<sup>22</sup>.

*Trouble with Connotation.* Итак, попробуем выяснить — как мы можем знать, что речь идет именно о двух гомосексуалах, а не, скажем, о двух старых приятелях? Эмпирически это недоказуемо (ибо нет *очевидных* свидетельств), и потому нам приходится делать умозаключения (методом абдукции), расшифровывая многочисленные намеки “на это”, которых в фильме предостаточно. Тем более что, как считает Д. Миллер, “коннотация — это доминирующая означающая практика гомофобии” в нашем обществе<sup>23</sup>.

Первые реплики, которыми обмениваются между собой Брэндон и Филипп (“Ну, что ты чувствовал во время этого?” — “Я не помню, что именно я чувствовал — до тех пор, пока его тело не обмякло, и когда я понял, что все кончено, я ощутил огромное возбуждение”) могут быть в равной мере расценены или как разговор циничных, но малоопытных убийц, или же как посткоитальный диалог двух любовников. Как мы

знаем, коннотация с семиотической точки зрения всегда неопределенна и ненадежна, ее значение, равно как и само существование, зависит от контекста интерпретации<sup>24</sup>. И двусмысленность коннотации в принципе не может быть решена. Можем взять в качестве примера для иллюстрации следующий эпизод фильма. Когда Дженет спрашивает, где телефон, чтобы куда-то позвонить, Брэндон отвечает: “В спальне”, на что Дженет, в свою очередь, замечает: “Как мило”. Как мы можем расценивать эту ситуацию, если знаем, что в квартире живут два человека одного пола, оба время от времени должны куда-то звонить, а телефон при этом находится в спальне?<sup>25</sup> Однако позже миссис Уилсон, объясняя тете Дэвида, как найти телефон, указывает путь и говорит: “слева от холла — первая спальня налево”. Но факт остается фактом — телефон в этой квартире есть, и находится он все-таки в *одной* спальне, а не в обеих. Далее выясняется, что у Брэндона нет девушки (хотя у большинства молодых людей его возраста и положения она должна быть), однако мы узнаем, что она у него была. Гетеросексуальность Брэндона — в прошлом, и тем самым она оказывается под вопросом. Инсинуации на эту тему постоянно разворачиваются и блокируются, однако трудно поспорить с тем, что двусмысленность налицо. Трудно поспорить также и с тем, что гомосексуальность как социальное явление существует, но ни рассказать о ней, ни показать ее нельзя (в силу некоторых социальных табу), поэтому зритель “Веревки”, зная о существовании гомосексуализма и запрета на его репрезентацию, вынужден выискивать “черную кошку в темной комнате, даже если ее там нет”. Отталкиваясь от некоторых очевидностей и соотнося их с внефильмическими конвенциями поведения, такой зритель начинает строить свои догадки. Брэндон и Филипп — два молодых человека, которые живут вместе в одной квартире, а девушек у них нет — значит ли это, что...? Они посещали школу для мальчиков, но ведь из этого не вытекает, что...<sup>26</sup> И так далее. Зритель в какой-то момент солидаризируется с Рупертом, которого начинают терзать “смутные сомнения”, и он говорит: “Я не знаю, кто вы есть на самом деле”. Добавим масла в огонь: мы знаем, что все герои учились в одной школе для мальчиков (одного упоминания об этом уже достаточно, чтобы нечто заподозрить). По-своему значимы влияние и авторитет Руперта, контрастирующие с абсолютной незначительностью единственной молодой героини в фильме. В конце концов мы могли бы сказать, что немотивированное (как кажется со стороны) убийство Дэвида, которое нам пытаются представить как убийство рационально-интеллектуальное или совершенное *just for fun*, — на самом деле может иметь непонятный “нам, негеям”, вполне веский мотив. Коннотации недоказуемы, но всегда возможны — хотя бы потому, что намеков слишком много и в конце концов они могут выстроиться в одну стройную систему означивания.

С визуальной точки зрения (хотя Хичкок и не дает нам возможности увидеть “зрелище геевской сексуальности”) мы также оказываемся в затруднительном положении: единственное, что можем сказать наверняка, это то, что Брэндон и Филипп постоянно опираются друг на друга, или стоят рядом (слишком близко друг к другу), или дотрагиваются друг до друга, что невозможно объяснить лишь теснотой комнатного пространства. Необъяснимость этого факта может служить косвенным

свидетельством в пользу нашей догадки о причине такой близости. Искушенный в чтении между строк зритель, знающий пространственные коды гомосексуального общения (впрочем, достаточно быть знакомым с гетеросексуальными нормами общения, чтобы заметить и ощутить различие), наверняка обратит на это внимание. Тем более, что хореография движения их тел в некоторых моментах фильма довольно легко вписывается в голливудские конвенции романтического объятия.

Таким образом, *трансгрессия социальных кодов гетеросексуальности в данном случае означает трансгрессией проксемических кодов*, принятых в обществе, которое довольно жестко регламентирует физическое пространство диалога между двумя взрослыми мужчинами. Визуальное поддразнивание зрителя еще более интригующе, чем двусмысленность диалогов, поскольку здесь мы имеем возможность поразмыслить о пространстве жестов, конструировании визуального поля посредством направленных взглядов персонажей (взгляд, как нам известно, во всех геевских фильмах наделен особым смыслом, особенно если взгляд глаза-в-глаза длится хотя бы на секунду дольше, чем это позволено социальными конвенциями), ракурсов зрения, о телесном облике протагонистов, пластике их движений, деталях интерьера и даже вида за окном (там постоянно “маячит” фаллический символ Нью-Йорка — Эмпайр Стейт Билдинг). Все эти коннотации (результат наших умозаключений) и индексальные знаки, оперирующие по признаку смежности, заставляют нас *увидеть* то, что нам не хотят показывать. И здесь особая роль камеры заставляет нас вспомнить о техническом совершенстве фильма, ведь это именно камера, столь умело сшивающая пространство взглядов и тел в единое целое, порождает у нас подозрение, она провоцирует желание *увидеть* — хотя бы тело несчастного Дэвида, запечатленное в сундуке, но нам отказывают даже в праве посмотреть на него (Брэндон говорит Руперту — “Иди и посмотри. Я думаю, тебе понравится”, но вместо тела мы видим лишь медленно поднимающуюся крышку). Оттого, что здесь почти нет монтажа, и камера следит за всеми непрерывно, ни на минуту не отвлекаясь, чтобы закрыть свой “всевидящий глаз”, Хичкок кажется еще большим иезуитом, возбуждая в нас томление ожидания и жгучее любопытство и отказываясь удовлетворить его.

Итак, Хичкок маскирует главным образом *две вещи* — мужскую гомосексуальность... и монтаж. А наше желание видеть — это не только желание лицезреть свидетельство наших догадок о гомосексуальности главных персонажей, это также и желание подловить момент монтажной склейки! Тем более значимой оказывается фраза, брошенная Филиппом по поводу кровоточащей маленькой ранки на его пальце: “It’s nothing; it’s just a little *cut*”. Это одна из самых интересных аллюзий, содержащая в себе сексуальный подтекст (по Миллеру, связь с “анусом”), отсылку к “комплексу кастрации” и, наконец, не стоит забывать, что по-английски “монтаж” — это не что иное, как *cutting*. “Маленький порез” — это означающее единственного уязвимого и пронцаемого места во всем фильме и в его целлулоидном теле, и его необходимо скрыть<sup>27</sup>.

Так необычный эксперимент Хичкока, после которого он возвращается к своей обычной режиссерской практике, оказывается тесно связанным с необычной для него темой, после которой он возвращается

также и к привычным историям гетеросексуальной любви, замешанной на преступлениях другого рода.

В последнее время наметилась устойчивая тенденция "присвоения" Хичкока теоретиками *queer studies*. Насколько правомерно прочтение этого или других фильмов в свете гомосексуальной или бисексуальной тематики? Увы, ответа нет. С одной стороны, коль скоро рецепция фильма всегда определяется конкретным историческим контекстом, частью которого сегодня является реабилитация гомоэротического дискурса (а для зрителей "Веревки" конца 40-х гг. более актуальными были послевоенный опыт и дискуссии о немонтажном кино), постольку подобное прочтение целиком легитимно. С другой стороны, именно так совершается *misinterpretation* многих текстов, которые первоначально не содержали в себе этих коннотаций, а их режиссеры как Авторы этого в виду не имели<sup>28</sup>. В стремлении разблокировать полисемичный множественный текст, выявить *несколько* смысловых центров его прочтения, мы не должны заменять канонические интерпретации новыми догмами. Утверждение о том, что "истина" фильма определяется зашифрованной в нем сексуальной ориентацией протагонистов, так же верно, как и то, что другой тайной "Веревки" является монтаж, а посему — "It's nothing; it's just a little cut".

#### Примечания

- 1 Отдельной темой для спекуляций может быть вопрос о том, почему именно веревка стала идеальным орудием убийства. На мой взгляд, веревка идеальна не только потому, что она обеспечивает бескровное убийство (не нарушая целостности "музейного экспоната"). Это в буквальном смысле "завязка" фильма, в которой совершенное совместно преступление связывает судьбы Брэндона и Филиппа в один узел.
- 2 Вспоминая об имевшем место незадолго до съемок этого фильма сотрудничестве Хичкока с Дали ("Завороженный", 1945), можно было бы поразмыслить над темой *bors d'oeuvres* — закусок, сервированных на еще не остывшем трупе, напоминает нам о *le cadavre exquis* — столь любимом всеми сюрреалистами образе тошнотворного и отвратительного объекта наслаждения.
- 3 Duncan P. Alfred Hitchcock. Pocket Essentials, 1999. P. 60.
- 4 В действительности, только 5 монтажных кадров в этом фильме длятся по 10 минут, в основном речь идет о трех и пятиминутных кадрах (См.: Miller D. A. "Anal Rope", in Fuss D., ed. *Iside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories* (Routledge, 1991). P. 119.
- 5 Хичкок вспоминал, что в фильме принимало участие всего 9 актеров — десятком должен был быть он (чтобы сыграть роль самого себя, входящего в фильм), но ему в буквальном смысле не было места. И он начал волноваться, что хичкоковской традиции прогулки Автора в кадре пришел конец. Решение было найдено — профиль Хичка засветился на неоновом щите "Reduco" в доме напротив! (Hitchcock A. "My Most Exciting Picture", in *Hitchcock on Hitchcock* (University of California Press, 1995). P. 282.
- 6 Ibid. P. 61.
- 7 Hitchcock A. "My Most Exciting Picture" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 275.
- 8 Hitchcock A. "Production Methods Compared" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 206.
- 9 "Story points will be made naturally, within the action itself" // Ibid. P. 206.
- 10 Hitchcock A. "My Most Exciting Picture" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 275.
- 11 Кстати, хорошо известно, что все гениальные режиссеры — и Хичкок, и Эйзенштейн, и Козинцев, и другие — всегда разрабатывали каждый план в своем режиссерском сценарии, поэтому там нет случайных ракурсов или планов.

<sup>12</sup> Ibid. P. 207.

<sup>13</sup> На месте *какого* зрителя — это вопрос. Хичкок считал, что режиссер не обязан угождать всем, но он также не может позволить себе работать на очень маленькую аудиторию — например, баптистов Церкви Седьмого Дня или ученых-атомщиков, или чикагских рабочих с мясокombината (См.: *ibid.* P. 208). Думал ли он о том, насколько комфортно будет себя чувствовать на просмотре "Веревки" геевская публика?

<sup>14</sup> Hitchcock A. "Close Your Eyes and Visualize!" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 247.

<sup>15</sup> Hitchcock A. "My Most Exciting Picture" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 275.

<sup>16</sup> Ibid. P. 276.

<sup>17</sup> Ibid. P. 284.

<sup>18</sup> В одном из своих рассказов (1949) Хичкок писал, что его очень занимала проблема, может ли страх приносить наслаждение? Он говорил, что его всегда поражало, как много людей готовы платить деньги, чтобы увидеть страшный фильм и получить ни с чем несравнимое наслаждение от страха. Синематический ужас он подразделял на две категории — террор и саспенс. Террор подразумевает шок от неожиданности, саспенс — напротив, связан с ощущением надвигающейся опасности. Террор и саспенс не могут существовать в одном фильмецком пространстве. Эту невозможность Хичкок обозначал как дилемму террора и саспенса, а в качестве своего решения предлагал искать формулу компромисса, в которой саспенсу была бы отведена решающая роль, а террору — подчиненная. Именно саспенс приносит настоящее наслаждение от испытываемого зрителем страха (подобно симфоническому крещендо), ибо это длящийся опыт — это то, чего мгновенная вспышка террора нас лишает. (См.: Hitchcock A. "The Enjoyment of Fear" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 116.

<sup>19</sup> Hitchcock A. "Let'Em Play God" // *Hitchcock on Hitchcock*. University of California Press, 1995. P. 114.

<sup>20</sup> Truffaut F. *Hitchcock* (New York: Simon & Schuster, 1985). P. 179.

<sup>21</sup> Miller D. A. "Anal Rope", in Fuss D., ed. *Iside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories* (Routledge, 1991). P. 122.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Глубокие замечания Ролана Барта по поводу коннотации хорошо известны, и мы не будем их здесь пересказывать, однако некоторые цитаты все же будут полезны: "Коннотация — представляет собою связь, соотношенность, анафору, метку, способную отсылать к иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположенным — контекстам, к *другим местам того же самого текста* (курсив мой — А.У.) ... Важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту" (Барт P. *S/Z*. М., Ad Marginem, 1993, сс. 17–18). Коннотация является критерием множественности (неразрешимости) текста. Барт так же указывает, что не "слишком блестящая репутация" коннотации в кругу критиков-традиционалистов связана с тем, что вторичные смыслы, освобождающие текст от некоего истинного канонического значения, они часто относят на счет "досужих вымыслов" других критиков (Там же. С. 16). Непрстойные намеки Хичкока на гомосексуальность героев фильма могут быть квалифицированы именно как "досужие вымыслы", если не будет принято во внимание то обстоятельство, что множество коннотаций достигает в конечном счете критической массы, за порогом которой их существование уже невозможно игнорировать.

<sup>25</sup> Ibid. P. 124.

<sup>26</sup> Ibid. P. 125.

<sup>27</sup> Ibid. P. 134.

<sup>28</sup> Так, современные исследователи Эйзенштейна заинтригованы избытком эротических метафор, равно как и "семантикой насильственного обладания" в его фильмах о революции (мотивы оскпления-обезглавливания, революции — насильственного обладания), в связи с чем популярна идея о "левом неприличии" "Октября". Одним из наиболее насыщенных символическими значениями образов можно считать яйцо: точнее, сотни фарфоровых яиц (200, если быть точной) в спальне императрицы, куда

врываються матросы со штыками. Несомненно, можно согласиться с тем, что образ яйца изначально содержал в себе более плотный клубок смыслов, нежели символ религиозного фанатизма императрицы и режима в целом — например, яйцо могло коннотировать безудержную сексуальность Распутина (и вообще, как отмечает Юрий Цивьян, “яйцо” с точки зрения культурных реминисценций ассоциируется с традицией увязывать генитальный мотив с темой революции). Однако помимо “эротически-агрессивных” подтекстов у этого изобилия яиц могут быть и другие смыслы — гораздо более нейтральные, но оттого не менее значимые. Например, Эйзенштейн привлекала пластическая трансформация мотивов “голова-бомба-яйцо” (См. более подробно: Цивьян Ю. *Историческая рецепция кино. Кинематограф в России*. Рига, 1991. С. 341–346), а кроме того, как известно, он был просто поражен количеством яиц, увиденных им в Зимнем дворце и непременно хотел их снять, даже не думая еще о мотивации появления их в кадре. Иначе говоря, не обязательно интерпретировать “яйцо” в эротическом ключе, так же как “экстатическая оргия” сепаратора в “Генеральной линии” (или патетическое исступление в целом) не обязательно символизирует оргазм (как писал Эйзенштейн, чувственная, почти животная радость Марфы — это радость от хлынувшего на нее потока изобилия) (См.: Эйзенштейн С. “Неравнодушная природа” // *Избранные произведения в 6-ти томах*. Т. 3. М., 1964. С. 74–75). Эйзенштейн действительно интересовали “средства композиционной выразительности”, а не пресловутая “голая баба”. Почему бы нам не поверить и Хичкоку в том, что его интерес к “Веревке” никак не был связан с желанием проговорить табуированную тему гомосексуальности? Судя по дискуссиям между Базеном, Астриюком и другими теоретиками конца 40-х гг. дискуссии о *технике съемки фильма* были не менее захватывающими и острыми, чем сегодняшние споры о битекстуальности Хичкока.

Е. Е. Толстик

## “НЕКРОФИЛИЯ”<sup>1</sup> ИСКУССТВА (несколько замечаний на тему смерти и искусства в фильмах Хичкока)

*“Психоанализ пластических искусств мог бы рассматривать практику мумифицирования как основополагающий факт их генезиса”<sup>2</sup>*

Обозначая таким образом название статьи, я вовсе не собираюсь сосредоточиваться на сюжетах, иллюстрирующих “половое влечение к трупам”<sup>3</sup>, хотя в истории искусства есть материал и для такого исследования — некоторые работы Караваджо или, например, поразительные барочные имитации из воска заброшенных лепрозориев. Некрофилия взята в кавычки и понимается здесь как “обращенность к”, “заинтересованность в” смерти.

Портрет — это тот жанр “пластических искусств”, в котором способность искусства “консервировать” время обнаруживается с наибольшей отчетливостью. Достаточно вспомнить фаянсовые портреты или армари римлян — специальные шкафы, где хранились скульптурные бюсты умерших предков. Вследствие способности “объективно” репродуцировать реальность и фотография, и кино продолжают утверждение в истории искусства “комплекса мумии”. Но! Мумифицирование — это скорее сохранение мертвого, нежели живого. Таким образом, привычное истолкование “вечного” искусства как борьбы со временем, с быстротечностью жизни приобретает иной смысл — оно “борется”, но странным способом — населяя настоящее образами ушедших — людей, предметов, событий.

Все фильмы Хичкока — так или иначе о смерти, это обусловлено уже самим жанром триллера. И все же в “Головокружении” эта тема затрагивается подробнее всего и в интересующем нас аспекте.

Джон Фергюссон, детектив, вынужден оставить службу из-за акрофобии, боязни высоты. Болезнь обнаружилась, когда Фергюссон в погоне за преступником чуть было не сорвался с крыши дома и был свидетелем смерти пытавшегося ему помочь полицейского.

После выздоровления он обдумывает, как дальше устроить свою жизнь. В это время его находит школьный друг — Гэвин Элстер. Он просит помочь ему — последить за его женой Мадлен. Элстер подозревает, что у его жены странное психическое заболевание — Мадлен ведет себя так, как будто бы в нее вселился дух ее прабабки — Карлотты Вальдес — одной из “сказок старого Сан-Франциско”. Карлотта была любовницей богатого господина, который бросил ее, забрав с собой их ребенка. С горя Карлотта сошла с ума и затем утопилась.

Мадлен никогда не слышала историю своей прабабки. И тем не менее, она разъезжает по местам, связанным с Карлоттой, однако после не может припомнить, где провела весь день. Мадлен — 26, именно в этом возрасте Карлотта Вальдес покончила жизнь самоубийством. Элстер опасается, что его жену может постигнуть та же участь.