

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”¹ ИСКУССТВА (несколько замечаний на тему смерти и искусства в фильмах Хичкока)

“Психоанализ пластических искусств мог бы рассматривать практику мумифицирования как основополагающий факт их генезиса”²

Обозначая таким образом название статьи, я вовсе не собираюсь сосредоточиваться на сюжетах, иллюстрирующих “половое влечение к трупам”³, 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 армариумы 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.

Однажды Фергюссону удается спасти Мадлен, вытащив ее из вод Сан-Францисского залива, но в другой раз она погибает, сбросившись с колокольни храма в миссии Сент-Хуан Батист. Фергюссон не успевает помешать ей из-за приступа акрофобии.

Гибель Мадлен — тяжелое испытание для Джона. После долгого лечения в психиатрической лечебнице ему все еще мерещится повсюду Мадлен, в которую он успел влюбиться. Как-то он встречает девушку очень похожую на нее — Джуди Батлер. С этого момента Джон всячески пытается воссоздать из живой Джуди мертвую Мадлен. В конце концов, ему это удается — тот же костюм, та же прическа, макияж — и перед нами вновь Мадлен Элстер. Фергюссон, в отличие от зрителя (которому сообщается об этом уже при первой встрече с Джуди), лишь в конце фильма понимает, что Мадлен и Джуди — одна и та же женщина, и что вся история Мадлен — это лишь хорошо организованный Элстером план убийства его жены.

Чтобы заставить Джуди сознаться в заговоре, Фергюссон отвозит ее в миссию. Там, на том же самом месте, откуда была сброшена настоящая Мадлен, в тот момент, когда Джуди произносит признание, вдруг из глубины кадра возникает монашка. До ужаса напуганная этим явлением, Джуди срывается с колокольни и погибает.

Есть высказывание самого Хичкока о том, что в этом фильме его “увлекли попытки героя воссоздать образ мертвой женщины с помощью другой, живой. ... Проще говоря, мужчина хочет лечь в постель с женщиной, которая мертва. Это своего рода некрофилия”⁴. Таким образом, некрофилия здесь — доминанта сюжета. Кроме того, смерть выступает своеобразным побудителем развертывания событий. Начало, середину и конец фильма отмечают три момента: в самом начале — гибель полицейского, который пытается помочь Фергюссону (возможная мотивировка заболевания); настоящая Мадлен погибает в середине фильма (усугубление или осложнение болезни) и в конце — Джуди срывается с колокольни (что приводит к выздоровлению от акрофобии, о чем свидетельствует последний кадр, где Фергюссон стоит на самом краю карниза колокольни). Тема “причастности” искусства смерти проступает уже в эпизоде в лесу секвой, где Мадлен-Карлотта перед срезом огромного дерева произносит, указывая на отмеченные даты: “Здесь — я родилась, здесь — умерла. Для тебя одно мгновение, ты и не заметило.” Действительно, в отличие от природы (даже если она почти вечная — секвойи живут до 3–4 тысяч лет), искусство *замечает* человека, оставляя знаки-отметины его пребывания в этом мире, хотя бы в виде портрета давно жившей женщины.

Художественное произведение (здесь я имею в виду прежде всего классическое искусство) стремится к завершенности, законченности, так как одна из определяющих характеристик гармоничной композиции — невозможность отнять или добавить что-либо к уже созданному. А что может быть законченнее смерти?

Можно взглянуть на историю Фергюссона как на перевернутый миф о Пигмалионе. Он влюбляется в женщину, которой на самом деле не существует. Это сотворенная или “искусственная” Мадлен, воссозданная по портрету (прическа, букет), тем и привлекательна, что все в ней предзадано — маршруты прогулок, воспоминания, страхи, даже смерть.

Похоже, что для вечно боящегося потерять почву под ногами как в прямом, так и в переносном смысле, Фергюссона это — идеальный образ женщины. Не случайно автопортрет Мидж вызывает у Скотти такое неприятие — слишком живой, испытывающий и слишком беспокойный взгляд из-под очков. В отличие от Пигмалиона, Фергюссон не пытается вдохнуть жизнь в мертвую статую, а воссоздает мертвую женщину из живой. При этом он действует как настоящий художник, одержимый процессом творения, с маниакальным упорством приближаясь к цели. Только “материал”, который им избирается, — живой человек. “Эпизоды, в которых Джеймс Стюарт приводит Джуди в магазин готового платья, чтобы купить костюм, похожий на тот, что носила Мадлен, и когда он примеряет ей туфли, может быть лучшие, — в фильме. Он действует, как маньяк”⁵. Следуя логике творения, Джуди не могла не погибнуть. Ее смерть — это последний мазок, финальный аккорд в произведении, созданном Фергюссоном⁶.

Карлотта Вальдес — это лишь один из странных героев Хичкока. Можно вспомнить Мамочку из “Психоза” и Ребекку из одноименного фильма — “агентов” прошлого в фильмическом настоящем. В этом ряду есть и доктор Эдвардс — тщательно скрываемый от зрителя персонаж “Завороженного”. Вначале его замещает Балентайн, а затем, когда секретарша приносит его фотографию, у нас нет ни малейшей возможности взглянуть на нее. Весьма схематично он предстает лишь во сне героя Грегори Пека. Создается впечатление, что скрываемые, утаиваемые персонажи фильмов Хичкока на самом деле задумывались им как главные “действующие” лица. Всех упомянутых персонажей к началу фильмического повествования уже нет в живых, однако они весьма активно “действуют” на протяжении всей картины. Это возможно лишь благодаря посреднику, который берет на себя функцию их репрезентации зрителю. Роль такого посредника в фильмах Хичкока, на мой взгляд, выполняет архитектура, архитектурное пространство в целом.

“Ребекка” — один из самых ранних удачных примеров. В названии фильма вынесено имя героини, которая так ни разу и не возникает на экране — ни фотографии, ни портрета, ни расплывчатого силуэта в воспоминаниях. Роскошный особняк Мендерли всецело репрезентирует ее не только зрителю, но и безымянной героине Джоанн Фонтейн.

В “Психозе” аналогичное воплощение “мамочки” — дом на возвышении рядом с мотелем Бейтса. Силуэт в окне дома — первое явление ее зрителю. Да и весь мрачный облик строения с не менее странными внутренним убранством — комната с совершенно непонятными предметами, как-то, металлические руки на туалетном столике, — отсылает к зловещему призраку. Не случайно Беллур называет одним из диететических мотивов убийств — нарушение границы этого дома, вторжение в него⁷.

“Завороженный”, снятый по роману Френсиса Бидинга “Дом доктора Эдвардса”, начинается с панорамы фасада этого самого дома. Наблюдать самого Эдвардса мы можем лишь во сне Балентайна, но и там на его лицо натянуто нечто вроде чулка, и он предстает перед нами опять же в игорном доме, придуманном Сальвадором Дали, специально приглашенным для этого фильма.

В “Головокружении” есть два строения, отмеченных символическим

присутствием Карлотты Вальдес, — отель Маккитри и миссия Святого Иоана Крестителя. Первый — дом Карлотты, купленный для нее неизвестным господином, в Миссии прошло ее детство. В “Головокружении” архитектура обретает статус самостоятельного персонажа. Ей буквально присваивается взгляд. Для того чтобы продемонстрировать это, необходимо вернуться к титрам. Как и в любом другом фильме Хичкока, они — очень важная часть диалектики. Все эти модификации, которые открывают фильм, можно обозначить как представление “мотива головокружения”, в свою очередь распадающегося на несколько образов — глаз, мерцание, спираль-воронка. Соединить все три образа в одном предмете удачнее всего оказывается на примере так называемого *магического зеркального глаза*, который можно видеть на “Портрете четы Арнольфини” ван Эйка. Затем со всевозможными вариациями этого предмета мы встречаемся едва ли не в каждом кадре — в ресторане “У Эрни”, в доме Фергюссона и на доме Мадлен на него направлен указатель об одностороннем движении.

Кроме этих буквальных отметин персонифицированности — “глаз на стене”, камера в самые напряженные моменты отождествляется с каким-нибудь архитектурным строением. Центральный эпизод фильма в Испанской миссии начинается с панорамирования ее окрестностей сквозь проемы галереи храма. И заканчивается этот эпизод замечательно — колокольня храма в резком перспективном сокращении как бы взирает со своей высоты на все происходящее (вернее, уже произошедшее) и следит за едва различимой фигурой Фергюссона, уходящего с места событий.

Следующая за эпизодом в Миссии сцена суда опять же подается с точки зрения зала с многочисленными окнами (более точно было бы говорить о неопределенности этой самой точки зрения, прежде всего, конечно, камеры, но из всего видимого на экране лишь пространство зала может быть отождествлено с ней). Затем, во сне Фергюссона, воспроизводящего картину разговора его с Элстером, на фоне одного из окон проступает фигура Карлотты Вальдес — так, как будто бы этот растворенный в пространстве взгляд воплотился во сне в образ Карлотты.

Вдруг оживающая архитектура — это еще и способ создания атмосферы *suspense*. В номере у Джуди, когда Скотти держит в объятиях воссозданную им Мадлен, сквозь стены помещения проступают очертания миссии Сент-Хуан Батист. Таким образом, незримое, но всегда явно ощущаемое присутствие Карлотты заставляет почти поверить, вслед за Фергюссоном, в возможность ее возвращения.

Мне представляется, что именно посредством архитектурных образов формируется то, что Трюффо называет сновидческим пространством фильмов Хичкока. Очевидно, имеются в виду не только сны героев и не онирическая природа кинематографа в целом, а некая особая характеристика создаваемого Хичкоком фильмического пространства³. Есть ряд образов, так или иначе акцентируемых Хичкоком. Очень схематично я напому их.

Лестница: связана с преодолением, испытанием героя и возможностью достижения им некой правды.

“Психоз”: на лестнице совершается убийство Арбогаста, которому

для раскрытия загадки оставалось несколько шагов. Путь Лайлы усложняется — ей приходится не только подняться, но и спуститься по лестнице, чтобы узнать правду о “мамочке” и получить ключ к разгадке убийства своей сестры.

“Ребекка”: Джоанн Фонтейн спускается по парадной лестнице особняка в маскарадном костюме, таком же, какой был у бывшей хозяйки Мендерли год тому назад, и ее принимают за Ребекку (возглас сестры Макса) — это еще одно испытание, которое необходимо преодолеть героине, чтобы утвердиться в статусе хозяйки дома и которое она проваливает, не подозревая о том, что на самом деле это и есть успех.

“Завороженный”: после того как Констанс догадывается, кто убил доктора Эдвардса, ей необходимо проверить свою догадку, и она по лестнице поднимается в кабинет к доктору Манчестеру. Важность момента акцентируется посредством игры с пространством — едва ли не самым “хичкоковским” местом в этом фильме.

“Головокружение”: лестницы отеля “Маккитрик” и колокольни храма в миссии Сент-Хуан Батист. Последняя особенно значима, так как там разворачивается кульминационная сцена. Лестница выполняет две функции — во-первых, она репрезентирует само головокружение, заблуждение героя Джеймса Стюарта, а во-вторых, является способом борьбы с ним: Скотти в начале фильма собирается справиться с болезнью при помощи упражнений со стремянкой. Самая запоминающаяся картинка головокружения — это спираль из пролетов лестницы в колокольне миссии. Преодолеть именно эту лестницу — значит для Скотти выздороветь.

Зеркало. О важности зеркала в “Психозе” писал Раймон Беллур. Зеркало — место символической встречи Марион и Нормана, где происходит замещение одного персонажа другим, так как по сути дела Норман — продолжение Марион, ее усугубление, переход от невроза к психозу.

“Головокружение” — еще один фильм Хичкока, где зеркало играет такую же важную роль. Примечателен, на мой взгляд, кадр в цветочной лавке, где совмещены подглядывающий глаз Фергюссона и отражение Мадлен в зеркальной двери. Зеркало — место встречи персонажей, при этом оба одновременно становятся объектом для наблюдения некоего третьего лица. Кроме того, в этом фильме у зеркала еще одна важная функция, особенно хорошо различимая во второй части. Всякий раз, когда Джуди вынуждена уступать себя в пользу вымышленной Мадлен — это происходит на фоне зеркала — магазин одежды, салон, номер отеля. Зеркало, таким образом, задает рамку и тем самым превращает человека в объект искусства или материал для “маниакальной” реставрации Фергюссона.

Окно. Тождественно глазу, по крайней мере в “Ребекке” и “Головокружении”. Строение с открытыми или освещенными окнами воспринимается как живой организм. В самом начале “Ребекки” героиня Джоанн Фонтейн рассказывает свой сон, где она видит сторевший Мендерли, который кажется возвращается к жизни, когда луна освещает его окна.

Дверь. Постольку, поскольку бессознательное уподоблено некоему помещению, подвальчику, для которого следует отыскать ключ, дверь, — это возможность доступа в неразгаданное, неясное и т. п.

В "Головокружении" дверь — место преобразования, явления героев. Достаточно вспомнить лишь один такой момент — воссозданная в совершенстве Мадлен возникает в дверном проеме, окутанная зеленоватым туманом. Нечто подобное происходит и в доме Фергюссона, когда она выходит из спальни в красном халате Скотти, или чуть позже, когда вечером приезжает поблагодарить его.

Все названные образы — переходные зоны, границы, каждый из которых наполнен собственным мифопоэтическим смыслом. На мой взгляд, именно они служат репрезентантами кинематографического пространства Хичкока и задают его особую материальность, уплотненность, насыщенность. Акцентирование пограничных зон отнимает у последнего какую бы то ни было привычность, узнаваемость. Создает образ архитектуры, заселенной дышащим, думающим, "действующим" пространством.

Тогда как умершие "главные" персонажи оказываются в фильмах Хичкока скрываемыми, утаиваемыми, "оживающая" архитектура замечает их. Причем не только метонимически, но и создавая атмосферу, в которой пребывание этих странных персонажей становится возможным.

В заключение мне бы хотелось вернуться к "Головокружению". Пожалуй, это единственный фильм Хичкока, где так явно вычитывается тема искусства. О неоднозначности и амбивалентности его функции я пыталась говорить в самом начале статьи и тогда, когда представляла историю Джуди как модификацию мифа о Галатее. Однако в фильме есть и другие указания на особую роль искусства. Так, оно выступает терапевтическим средством — Скотти "прописывают" музыку Моцарта, которая должна стать "той метлой, которая выметет весь ненужный хлам". Но в начале фильма, будучи в гостях у Мидж, он просит ее выключить Моцарта, музыка которого явно не в его вкусе. Мидж, профессиональная художница, вынуждена заниматься разработкой моделей нижнего белья — то, чем некий авиаконструктор занимается на досуге. Кроме того, есть еще портрет Карлотты, выступающей моделью преобразования обеих женщин, и архитектура, осуществляющая постоянный надзор за героями. Таким образом, искусство выполняет негативную функцию в отношении человека, ограничивая его, буквально загоняя в рамки (рамку картины, интерьера... искусства). Если основываться на материале фильмов Хичкока (прежде всего, конечно, имея в виду "Головокружение"), искусство не несет в себе ничего положительного, конструктивного, всякая страсть к нему — маниакальна, болезненна.

Примечания

¹ Эрих Фромм определяет это понятие в работе "Некрофилы и Адольф Гитлер" // *Вопросы философии*, 1991, № 9, с. 6: "У греков *nekros* означает "мертвец", "труп", обитатель подземного царства". Латинское *peh*, *pehis* соответствует насильственной смерти, убийству. ... Термин "некрофилия" — то есть любовь к мертвым — употребляется обычно для описания явления двух типов: 1) сексуальной некрофилии — влечения мужчины к мертвому женскому телу, предполагающего прямое соитие или половой контакт любого другого рода, и 2) асексуальной некрофилии — вообще влечения к трупам, стремление быть рядом с ними, смотреть на них, их касаться и, в особенности, их расчленять.

² Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 40.

³ Некрофилия // Советский энциклопедический словарь М., 1988 г. С. 876.

⁴ Трюффо Фр. Кинематограф по Хичкоку М., 1996, С. 141.

⁵ Там же. С. 142.

⁶ Следуя ставшей уже почти традиционной психоаналитической интерпретации фильмов Хичкока, можно привести и следующую мотивировку ее гибели — Мадлен-Джуди, как и всякая женщина, служит напоминанием угрозы кастрации для мужчины, в данном случае Фергюссона. Ее устранение означает избавление от страха потерять целостность, идентичность. [См.: Малви Л. "Визуальное удовольствие и нафративный кинематограф" // *Антология гендерной теории*. Минск: "Пропаганда", 1999]. Тем более, что в самом фильме это замечательно обыгрывается — кульминационные события разворачиваются в миссии Святого Иоана Крестителя, голова которого была отрублена по прихоти женщины. Факт этот не проходит незамеченным для главного героя.

⁷ Три движения, которые принимаются за почтенное согласование друг друга по двойственным оппозициям, таким образом, поддерживают развертывание интриги и ее органической связанности посредством очень четкой соподчиненности повторения и различия. Все трое проделывают один маршрут, который приводит к мотелю; все трое заканчиваются агрессией убийства, подчеркнутой, музыкальной скрипучестью. Первое движение ведет Марион Крэйн из комнаты в Фениксе к комнате в мотеле, где ее убивает "мамочка"; второй ведет Арбогаста из магазина Сэма в Фарвале в мотель, затем в дом Нормана, где его, в свою очередь, убивает "мамочка"; третий приводит Сэма и Лайлу из магазина Сэма в мотель, затем в дом Нормана, где Лайла избегает агрессии со стороны "мамочки", благодаря вмешательству Сэма, который разоблачает Нормана скрывающегося под старым тряпьем.

Сразу видно, благодаря введению убийства в начало, что движения объединяются, соответственно, по парам, 2 и 3, 1 и 2; в двух последних случаях агрессия является ответом на вторжение в дом, сначала Арбогаста, затем Сэма и Лайлы (тогда как убийство Марион происходит в мотеле); но зато в двух первых случаях убийство совершается, тогда как его провал в третьем движении способствует раскрытию загадки, приводящему фильм к его завершению // *Bellour R. Psychose, nevrose, perversion* // *R. Bellour L'analyse du film*. P. 296–297.

⁸ "Большая часть Ваших фильмов, в том числе "Дурная слава" и "Головокружение", выглядят как снятые на пленку кошмары" // Трюффо Фр. Кинематограф по Хичкоку М., 1996. С. 92.

"В ходе наших разговоров мы окунулись в сновидческую атмосферу, присущую многим вашим фильмам, ..." // Трюффо Фр. Кинематограф по Хичкоку М., 1996. С. 151.

⁹ Очевидно, не случайно "Головокружение" в версии самого Хичкока звучит по-испански — "Vertigo". Что это как не отсылка к испанскому происхождению Карлотты Вальдес?