

А. А. Горных

ХИЧКОК-ЛИТЕРАТОР: КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ УЖАСА КАК ПРОБЛЕМА МОДЕРНИЗМА

Помимо фильмов, Хичкок известен и своими литературными опытами — в частности, короткими рассказами, “подслушанными” у “неких” лиц. Рассказ “Восковые фигуры” является, на наш взгляд, весьма характерным примером не просто текстуальности — взаимопорождения и взаимоотталкивания повествования и демонстрации — но текстуальности хичкоковской, репрезентирующей модернизм как историческую форму.

1. Форма одного рассказа Хичкока

Воронкообразное пространство и восковой взгляд

Сюжет рассказа — для Хичкока как минимум — прост. В музее восковых фигур имеется “Пещера убийц”, где собраны восковые манекены самых жестоких и кровавых преступников. Один журналист-неудачник средних лет предпринимает смелую попытку сделать репортаж об этой экспозиции, проведя всю ночь один на один с манекенами. Об этой “пещере”, естественно, ходит масса домыслов касательно другой, ночной жизни ее обитателей. Развенчание (или подтверждение) этих фантазий, просто репортаж о своих ощущениях в этой экстремальной ситуации могли бы поправить репутацию и материальное положение Раймонда Хьюсона (таково имя журналиста). Герой спускается в “Пещеру убийц” (подвальное помещение музея), где у него разыгрывается воображение и он умирает от собственных необоснованных страхов, от “зрительных иллюзий”.

И немудрено, ведь “пещерные” манекены “скопированы с жутчайших типов, самых омерзительных, каких только знало человечество” (360¹). Их стеклянные глаза не мигая смотрят на вас. В их взгляде — вполне определенные намерения по отношению к вам (он полон “злостью и жестокостью”). Особенна зловеща фигура доктора Бурдэтта, парижского Джека-Потрошителя, из удовольствия перерезавшего бритвой горло своим пациентам. Он особенно, “удивительно” реалистичен. Его глаза буквально “вас пожирают” — доктор занимался гипнозом и гипнотизировал свои жертвы. И все это длится на фоне полного одиночества в абсолютной ночной тишине подвала.

Читателю-обывателю уже этого достаточно для того, чтобы испугаться. Но этот страх слишком литературен, он “рассказан”, — употребляя выражение русских формалистов, — мотивирован повествовательно (история и вытека-

ющая из нее “психология” доктора Бурдэтта). Страх выписан стертыми, безобразными нарративными штампами: “омерзительный тип”, “пожирающие глаза”, “удивительная реалистичность” и т. п. Но Хичкок прежде всего остается режиссером. Он делает страх кинематографичным даже в рассказе. Он видит то, что рассказывает.

Литературно “видеть” можно по-разному. Классический способ такого “видения” — производство “эффектов реальности” (Р. Барт). “Видение” как реалистическая литературная техника — умение в нужной пропорции насыщать повествование нефункциональными для сюжета деталями. При этом исходят из допущения, что из мелких, не относящихся к делу описательных деталей возникает зримый “яркий образ”, картинка (героя, ландшафта и т. п.)². Хичкок отдает дань этой технике. Директор музея — проходной персонаж, о котором нам нужно знать, собственно, только то, что он является директором музея — парой “реалистических” мазков становится “молодым крепким блондином среднего роста”, который умеет себя подать “элегантно”, но без “перехлеста”. Главный герой — “маленький, хрупкий мужчина с поредевшей шевелюрой”. Манекен доктора-маньяка обладает ростом не выше 155 см и пальто “в виде накидки”. И так далее.

Но можно видеть рассказ и по-другому — как прообраз фильма, как зашифрованную операторскую и монтажную работу. Здесь визуальное не является иллюзией наглядного “образа героя” (плоской “картины природы”), воображаемо достраиваемого по опорным точкам отдельных пара-повествовательных деталей. Визуальное здесь пространственно-динамично, как в кинематографе. Страх здесь, становясь кинематографичным, обретает качество ужаса. Как реализуется эта кинематографичность?

Пространство

Начнем с пространственной структуры “музея”. В самых первых строчках читателю сообщается, что у музея стеклянная дверь (через которую выпроваживаются последние посетители, в то время как главный герой договаривается о ночном репортаже в кабинете директора). Тем самым обозначается внешняя граница пространства будущего События. Согласившись с просьбой героя, директор проводит журналиста через несколько залов с “нормальными” манекенами и “через какую-то дверь” вводит его на лестницу, “производящую мрачное впечатление спуска в средневековую башню” (362). Спустившись в подземный коридор, персонажи проходят мимо “кошмарных приспособлений” средневековой инквизиции, орудий пыток. В самом конце коридора — дверь “Пещеры убийц”. Внешняя и внутренняя граница связываются тем, что в “пещере” “в потолке был большой витраж матового стекла, и днем сверху сюда проникали слабые лучи света” (371). Это матовое окно — в другом, в дальнем конце комнаты. В него, как в абсолютный предел, упирается траектория пути (взгляда) персонажа, оно является самым “дном” (“Вот так должно быть на дне моря” (365) — думает герой) текстуального, уже не повествовательного, но еще не видимого пространства.

Таким образом, данное пространство трубообразно. Музей — это глубокая вертикальная труба. У нее есть надежные стены — залов, кирпичной кладки лестницы, мрачных сводов коридора и самой “пещеры”.

Но нет ни дна, ни крышки. Сверху и снизу это пространство развернуто в пустоте: стеклянной дверью сверху и матовым оконцем на "дне". Его глубинная ориентация задается либо прямыми сравнениями ощущений от музея с мрачной, вросшей в землю средневековой башней, либо непрямым способом — через описание орудий средневековых пыток по мере продвижения по коридору, порождающее чувство погружения в зловещую неизвестность и метонимически связанный с орудиями пыток страх. Эта "труба" — колья скоро она ориентирована "вниз" и колья скоро "верхним раструбом" она может впустить толпу посетителей, а нижним, несмотря на относительно большой размер витража, — лишь слабые лучи света — заужена нижним концом и напоминает удлиненную воронку. При движении сверху вниз повествовательное тело мельчает (сначала идут директор, журналист, присоединяющиеся к ним служащие, потом директор и журналист остаются вдвоем, затем герой остается один) и дематериализуется, рассеивается в виде слабых матово-утренних лучей (смерть как испускание духа). Как видим, это пространство является типичным для фильмов Хичкока. Герой, испытывающий ужас от самого факта перемещения ("падения") в пространствах с ярко выраженной трубно-воронкообразной структурой — образцовый персонаж "высокого" Хичкока рубежа 1950 и 1960-х гг. (самое явное выражение чего мы видим в "Головокружении", самое значимое — можем найти в "Психозе").

Каково же Событие, которое не просто происходит в данном пространстве, но вписано в него и для которого данная структура пространства является чем-то вроде условия возможности? Повествовательным этим событием является смерть. Что еще может претендовать на статус предельно интенсивного события, События с большой буквы (главным событием жизни является смерть — учили русские философы серебряного века). Повествовательное, но не текстуально. Текстуально "смерть" — это лишь одно слово (существительное женского рода, добавил бы Р. Якобсон) из множества слов, составляющих данную пространственно-визуальную конструкцию. Текстуальное событие совершается на границе вербального и визуального. Оно обладает особой протяженностью, реализующейся через множество слов, и балансирует между видимым и невидимым. Текстуальным событием у Хичкока является событие самого ужаса, иными словами, смерти не как результата (о "нестрашности" которой говорил еще Эпикур), но как процесса. Как свершается это событие и как оно вписано в соответствующее пространство? Чтобы ответить на это, поставим смежный вопрос: что причиняет ужас?

Взгляд

На первый взгляд, это — взгляд. Взгляд манекенов и в особенности доктора-убийцы, гипнотические глаза которого преследуют погружающегося в фантазмы Раймонда Хьюсона. Но герой не сублимная суевренная девушка, а журналист. Он поживает, но в общем прямо смотрит в глаза обитателей "Пещеры убийц", составляя фразы для будущего репортажа. Но страх, естественно, подкрадывается сзади. Глаза доктора-убийцы — "а он точно это знал!" (365) — начинают смотреть ему в затылок. Собственно, герой не замечает, когда он оказывается "по ту сторону" психического равновесия. В то время, когда он еще, казалось бы, рационально размышляет о своем поведении и переживаниях, его

страх уже оказывается истериоризированным. Как истерия есть "желание желания" (Ж. Лакан), так истериоризированный страх (в отличие от повседневных, "нормальных" страхов) есть страх испугаться:

"Глаза этой восковой фигуры (доктора-убийцы. — А. Г.) неотступно преследовали, терзали его, и его мучило желание обернуться.

— Ну, вот, — сказал он себе, — я начинаю нервничать. Если я сейчас обернусь, чтобы посмотреть на этого выраженного типа, это значит, я позволил себе испугаться" (365).

На второй взгляд, это тоже взгляд. Первый приступ ужаса приходит с пониманием, что на тебя смотрят. Вернее, нечто смотрит. Собственно, это не глаз доктора-убийцы, равно и как не глаз любого другого субъекта. Опасность индивидуального взгляда лишь оттеняет интенсивность другого взгляда. Как бы ни был гипнотично-стеклянен и отвратительно-страшен взгляд доктора-потрошителя, есть, однако же, нечто качественно более страшное, смертельно-страшное. То, что Хичкок описывает в качестве этого смертельно-страшного, сводящего-с-ума, совпадает с лакановским "Взглядом" (le regard, Gaze), взглядом Другого. Взгляд Другого — это такой "взгляд", который предельно сосредоточено и заинтересованно направлен на тебя, который, вместе с тем, заслоняет глаза смотрящего на тебя (Ж.-П. Сартр), исходит отовсюду и пронизывает все, сам оставаясь невидимым (М. Мерло-Понти). Некий совокупный взгляд восковых фигур, окружающих героя, — это взгляд "пристальный", "неотступный", ощущаемый спиной или, вернее, всей поверхностью тела, ставшей одновременно и фоточувствительной, и отчужденно-мортифицированной, ставшей внешностью.

"Взгляд" разлит в пространстве. *Взгляд и манифестируется как некое состоящие пространства.* Первым его знаком служит особая тишина¹. В "пещере" она не просто глубокая: "Тишина казалась нереальной, почти отвратительной, ужасающей" (365). Тишина углубляет пространство до интенсивности провала, вываливается из него неким новым измерением: "самая глубокая", она "обрушивается" на человека. И несмотря на эту динамику, тишина здесь — абсолютный стазис. Едва пошевелив ногой, герой по контрасту остро чувствует, как все вокруг бездвижно: шевельнувшаяся тень от ноги единственная напоминает ему о движении.

Пространство взгляда

Не замечая "ни малейшего движения", "ни малейшего дуновения", герой делает решающее открытие: "Никакого движения; но какое-то шестое чувство подсказало ему, что *нечто задвигалось*" (366). Нечто задвигалось... Здесь и тайна, и ответ. Но автор, естественно, "подвешивает" загадку. Хичкок в рассказе направляет нас по ложному следу — он приписывает страхи героя "реальному" движению, происходящему за спиной. Сначала герою кажется, что за его спиной постоянно происходит "легкое, едва заметное изменение" (366). Как только он отворачивается, восковыми фигурами неуловимо меняются позы, делаются жесты. "Впечатление было как от целого класса невыносимых учеников, которые только и ждут, чтобы учитель отвернулся к доске, а они примутся двигаться и шептаться..." (368). Потом выясняется, что как минимум одна восковая фигура шевелилась "на самом деле" — это и была

доктор Бурдэтт. Хитроумно заменив собой манекен и таким образом исчезнув для полиции, гениальный убийца все это время гипнотизировал непрошеного гостя, а затем сошел с постамента и убил окаменевшего от гипноза и ужаса журналиста. Но этот ложный след только оттеняет кинематографичность описываемого Хичкоком ужаса. Доктор Бурдэтт, как и остальные манекены, “был всего лишь восковой фигурой” (371) — таковы заключительные слова рассказа.

Если восковой убийца оказался на самом деле восковым, если не двигались вообще никакие тела в этом особом пространстве, то что же двигалось? Само пространство. Остается лишь оно, за вычетом всех объектов данного хичкоковского микромира, которые предельно статичны, “музейны”: от лестницы, “сложенной из камня”, до журналиста, в конце концов застывающего, “словно человек, найденный замерзшим во льдах Арктики” (369), среди “окаменевших” манекенов (362). Не отдельные, фрагментарные телодвижения, совершаемые в реальности или возникающие в распаленном воображении, но некое смещение пространственности как таковой поднимает волну смертельного ужаса. Герой умирает от ощущения некоего совокупного, тотального движения, в которое приходит пространство. Это движение всячески подчеркивается каменной неподвижностью отдельных тел, источающих мертвящую тревогу на фоне этого ожившего пространства.

Итак, ничто не движется. И тем не менее нечто движется. Логически это пустое противоречие. Повествовательно это пустое противоречие крайне безобразно. Но мы знаем, как выразительно оно может быть визуализировано у Хичкока кинематографически. Чтобы понять, пережить это событие, нужно перестать читать историю и начать видеть. Ужас — это пространственно-рамочная перцепция. Невидимая рамка раздвигается внутри пространства, делая его интенсивным, делая пространственное переживание переживанием смертельной опасности, если не самой процессуальности смерти. Это “с легкостью” демонстрируется Хичкоком работой камеры — достаточно вспомнить на поверхности лежащий прием комбинированного отъезда камеры и увеличения оптического угла съемки в “Головокружении”. Но на это проваливающееся пространство лишь намекается в рассказе. Тишина как непонятно откуда возникшее “молчаливое беспокойство вокруг”, “нечто неуловимое, витающее в воздухе” есть звук такого раздвигающегося пространства. Это любимое “звуковое” сопровождение сцен смертельной опасности, таких, как, например, приближения Арбогаста к комнате “мамы”, или Лайлы к дому Бейтсов в “Психозе”.

Нечто движется: расширяется — стоя на месте, как в гипнотическом вращающемся диске — сама пространственная рамка. Углубляется, проваливается само пространство. В рассказе этого нет, нечто просто непроявлено двигается, изменяется. Но хичкоковские кинематографические аналоги этого смертельного “бездвижного движения” — сновидные затяжные падения в “Головокружении”, проседающий за спиной героев в “Психозе” (Марион, Арбогаст, Лайла) фон — дополняют картину. Хотя непрямым образом — посредством текстуальной пространственной конструкции — и само повествование демонстрирует нам это. В рассказе чистый пространственный динамизм, нестабильность пространственной рамки заданы воронкообразной структурой текстуального места (“му-

зея”). Рамка расширяется, когда человек движется, падает в такой пространственной структуре. Пиковым ощущением страха является момент, когда рамка нижнего раструба приближается, равняется с линией глаз — и ты знаешь, что в любой следующий миг ты можешь разбиться, но не знаешь в какой, — дно “подвешено”, раструб “музея” открыт, четко нелокализован матовым окном в дальнем углу. Эта смесь метафизического “знания/не-знания (о смерти)” глубинно соотносена с размыванием различия “видимого/невидимого” (“рамочного/внерамочного”).

Рамка ощущается периферийным зрением, ее невидимая динамика прямо пропорциональна смерти. Чем дальше она уходит на периферию зрения — тем ближе смертельное “дно”, которое очерчивается этой рамкой. Невидимое движение рамки — прочерчивающаяся траектория самой смерти. Герой заканчивает в “пещере” то движение, которым он уже двигался, попав в музей, которое ему было задано самой структурой хичкоковского пространства. Пребывание в “пещере” — последние моменты “падения”, когда сердце героя не выдерживает ужаса длящейся близости смерти. Событие свершалось с самого начала. Этот факт, трудно уловимый в повествовательной форме, у Хичкока может стать вполне репрезентируемым в фильме (как в пространственно-динамической экспозиции “Психоза”). Событие вписано в определенное пространство — это тоже становится ясно благодаря кинематографическому Хичкоку. Ужас сопряжен с подвешенным падением. Последнее — сновидно и кинематографично, но не рассказываемо. Таким образом, единство события и предрасположенного к нему пространства образует особый топос как эстетическую форму.

2. Пространство модернизма

Итак, данный литературный текст оказывается поучительным как в плане обозначения пределов повествовательной репрезентации, так и в плане техники визуализации предельно “несказанного” (аффекта, ужаса) в самом киноискусстве. Ужас децентрирован, дефокализован, периферийен — это то, что все время остается вне поля зрения, но ощущается как движение. Данный принцип является своеобразным руководством по эксплуатации кинокамеры по репрезентации аффекта, в особенности в жанре триллера или фильма ужаса. В центральных сценах камерой должно выполняться постоянное взаимодействие пространства внутри кадра и за его рамкой, его переливание через рамочный край, ощущаемое как подлинная трансгрессия. На фоне этой трансгрессии таинственное промелькивание или brutальное вываливание из-за рамки кадра агрессивных агентов ужаса кажется уже чем-то вполне производным и редуцированным.

Подвижность и трансгрессия рамки визуального поля как процессуальность ужаса является одним из существенных моментов модернистского разрыва с классической идеологией “картины мира”, которую М. Мерло-Понти обозначал как “предубеждение относительно мира” (*préjugé du monde*). Это предубеждение состоит в том, что в качестве само собой разумеющегося считается, что любой участок зрительного поля воспринимается как “сегмент мира, очерченный четкими границами, окруженный некоей черной зоной, наполненный без лакун качества-

ми” — то есть как “картина”. Иными словами, полнота видения данного фрагмента визуального поля классическим субъектом достигается абсолютным исключением из сферы видимого того поля, которое отсекается от видимого участка некоей внешней и абсолютной границей — рамкой. Классическая субъективность в визуальном регистре возникает как точка зрения на картину, такая же фиксированная и стабильная, как рамочное разделение видимого и невидимого (в качестве целиком редуцированного, неантенизированного). Но для Мерло-Понти пространство, окружающее зрительное поле, живет, оно содержательно, хотя, — как признается французский философ, — его довольно трудно описать: “...Оно не черное и не серое. Тут имеется некое неопределенное видение, видение того, не знаю чего и, если идти до конца, даже то, что у меня за спиной, не лишено визуального присутствия”⁸. То, что в конце концов прорисовывается в ходе критики Мерло-Понти “классических предрассудков”, является неклассическим опытом субъективности как нестабильной зоны напряжения между фоновым и фигуративным планами визуального поля, обитающей “по краям” содержания сознания, находящейся всегда “там”, в видимом мире, а не в трансцендентальной позиции “позади видящего глаза”. Эта субъективность поддерживается тем же “восковым взглядом” — “визуальным присутствием”, неким пантеистическим смотрением (тема, развиваемая Мерло-Понти в “Видимом и невидимом”), ощущаемым даже со спины. С той лишь разницей, что этот Взгляд не только не смертелен, но вполне нейтрален. Эта субъективность кинематографична в том смысле, в каком чувство ужаса от хичкоковских событий в пространстве овладевает зрителем, сидящим на “безопасной” от телекартинки дистанции, как если бы все его существо было в грозном “там”.

Не упустим ли мы за всеми этими формальными штудиями некоей более глубинной логики хичкоковской текстуальности? Или, что то же самое, удовлетворительной ли будет наша реконструкция формы без анализа ее представления на “другой сцене” — сцене истории? Не останется ли еще внешним, надуманным авторским воображением конститутивное для формы рассказа соотношение тем “воскового взгляда” и “воронкообразного пространства”? Завершить анализ хичкоковского текста обнажением его конструкции (“воскового взгляда” в “воронкообразном пространстве”) означало бы остаться в пределах “искусствоведческого” дискурса. Это значит, в частности, более или менее сносно, не упуская деталей и по возможности целиком, реконструировать произведение так, чтобы сделать “ощутимой” его форму, которую художественный гений сотворил для гедонистического рассматривания из чистого воздуха своего воображения. Но концептуальная критика начинается с попытки сделать “ощутимым” сам этот воздух. То есть с попытки соотносить форму с историей, тактически преодолевая вытесненность и трансцендентность последней по отношению к индивидуальному произведению искусства.

“Восковые фигуры” являются достаточно удобным, показательным интерпретативным объектом для исторической критики в смысле своей простоты. Рассказ — невысказанный для Хичкока-режиссера случай (за исключением разве что экспериментальной “Веревки”) — не отягощен “женским вопросом”: в нем не присутствует женщина, ни как предмет

желания, ни как объект насилия, ни в каком-либо другом качестве. Следовательно, мы можем заключить в скобки “малую историю” самого Хичкока вкуче с проблемой исторического позиционирования женщины, артикулируемых в его фильмах¹⁰. И таким образом, заключив в скобки сферы биографической и феминистской критики, попытаемся указать на глубинный опыт “высокого модернизма”, который обусловлен Историей и который вписан в форму хичкоковского рассказа.

Смысл, в котором здесь употребляются термины “модернизм”, “высокий модернизм”, “модернистский опыт”, в общем виде задается в концепции известного американского социального философа и теоретика искусства Ф. Джеймисона. Джеймисон синтетически определяет “современность” (modernity) как социальную формацию, базовый признак которой возникает на пересечении таких понятий, как “коммодификация” (К. Маркс), “рационализация” (М. Вебер), “интеллектуализация” (Г. Зиммель), “реификация” (Д. Лукач), и которая характеризуется стандартизацией и десакрализацией повседневной жизни¹¹. Модернизм (modernism) как производная “современности” есть эстетическое движение, восходящее ко второй половине XIX в. (в частности, к Ш. Бодлеру, по Джеймисону). Парадигматический принцип модернизма — эстетическая автореферентность, автономность индивидуального произведения искусства как самозамкнутой монады (впервые систематически заявленная в программе “самовитого слова” русского авангарда и формализма)¹². “Модернистский опыт”, воплощающийся в таком искусстве, — это исторический опыт отчуждения субъекта в капиталистической “современности”: опыт “тревоги”, “изолированности”, “одиночества”, “безумия ван-гоговского типа” и “индивидуального бунта” в условиях атомизированной и анонимизированной стереотипности капиталистического социума¹³. Этот опыт достигает своей предельной интенсивности в “высоком модернизме” абстрактного экспрессионизма в живописи, философского экзистенциализма, в кинофильмах великих “авторов” (auteurs) конца 1950-х — начала 1960-х гг. (едва ли не самым “великим” среди которых является Хичкок).

Хайдеггер-литератор

Пожалуй, впервые опыт “высокого модернизма” отчетливо артикулирован в “рассказе” другого “великого модернистского” автора — М. Хайдеггера. Это рассказ про Ничто, самим автором озаглавленный как “Что такое метафизика?” (1929). В нем речь также идет о тревоге и одиночестве, о смертельном ужасе, разверзающемся в повседневности и его природе. Будучи более элитарным автором, немецкий философ не облегчает читательский труд возможностью схватить сюжетную интригу или хотя бы определить структуру пространства своего повествования. Ведь Хайдеггер говорит не о переживаниях придуманного Раймонда Хьюсона, но об анонимном фундаментальном опыте бытия, со “зловещей серьезностью”, как сказал бы Ф. Джеймисон, культивируя меру неопределенности и недосказанности как область обитания будущих адептов. “Музей” его “сущего” дан без каких-бы то ни было “эффектов реальности” — в нем нет стен, лестниц или кресел, в нем нет вообще ничего определенного. Но это не дает нам права отказывать данному тексту в литературности и “видении”. В сущем как целом также ничего

не происходит, все схватывается в "одну массу какого-то странного безразличия"¹⁴. Безымянному лирическому герою ("не "тебе" и не "мне", а "человеку") сначала скучно и тоскливо, а потом до ужаса страшно. Ибо все бездвижно, но вот... нечто задвигалось. И здесь литературный стиль Хайдеггера оказывается более пластичным и выразительным, чем у англо-американского кинорежиссера. Страх причиняется конкретным сущим, ужас же — чем-то принципиально неопределенным. Но субстанциальная неопределенность причины ужаса вполне компенсируется наглядностью образа ее действия. Ужас проистекает от "приоткрывания", "ускользания", "безопорности", "провальности" и т. д. — в отличие от Хичкока Хайдеггер выстраивает богато моделированный синонимический ряд для обозначения этого совокупного движения. Но наиболее выразительным, на наш взгляд, является отрывок, где немецкий философ говорит о том, что в ситуации ужаса вещи и мы сами начинаем "тонуть": "Тонем, однако, не в смысле простого исчезания, а вещи повертываются к нам этим своим оседанием как таковым. Проседание сущего в целом насаждает на нас при ужасе..."¹⁵.

Собственно Ничто и оказывается этим а-субстанциальным, то есть пространственным совокупным движением, на фоне которого предметы никуда не исчезают, а человеком овладевает "оцепенелый покой". Проседает пространство вместе с совокупностью мест, занимаемых предметами, но сами предметы — что и делает ужас рельефным — остаются во всей полноте своей предметности (и бесосновной неуместности). Проседание визуального фона у Хичкока сопряжено и одновременно потере своего "места" фигурой, на нем выделяющейся: у Хичкока фигура героя теряет свое место в "логике вещей", в сюжетном поле, в мире вообще (все эти внезапные убийства и срывания с высоты); проседание визуального фона в фильмах Хичкока является приемом "подвешивания" (*suspense*) *rag excellence* — в нем обретается сбывание события смерти как модернистского опыта ужаса. Схожим образом и Ничто, как поясняет Хайдеггер, не есть пустота вместо вещей, но пустота вместе с вещами, то есть то, что дает нам знание о пустотности самой вещи. Ничто является тем ускользанием, которое детектируется только совместно с обесмысливающейся, окаменевающей полнотой сущего, теряющего свои "места" вместе с оседающим пространством. Ибо Ничто не "являет себя в чистом виде "рядом" с жутко проседающей совокупностью сущего. Надо сказать наоборот: Ничто выступает при ужасе одновременно с совокупностью сущего. ... Ничто приоткрывается, собственно, вместе с сущим и в сущем как в своей полноте ускользающим. ... В бытии сущего совершает свое ничтожение Ничто"¹⁶. Вещи зависают в бытии, и вместе с этим опытом, отлитое по форме этого опыта, к человеку приходит метафизическое знание — знание о смерти, о Ничто. Формально "человек вообще" Хайдеггера оказывается "выдвинутым в ничто" подобно героям Хичкока, зависающим между жизнью и смертью в его кинематографическом пространстве. Из сказанного достаточно очевидно, что визуальная поэтика Хичкока и метафизическая поэтика Хайдеггера сходятся в своем центральном пункте — в инсценировке "подвешивания".

Итак, это наседающе-проседающее-оседание (или "оттакивающее отсылание к ускользающему") и есть "ничтожащее Ничто". Этот гус-

ток формальных повторов симптоматически указывает на некое ядерное значение хайдеггеровского текста. И это значение перестает быть неким вневременным магическим уплотнением в ткани утонченнейшего мышления при сопоставлении текста немецкого философа с текстом голливудского режиссера, человека совсем другой — англосаксонской кинематографической и в данном случае скорее "низкой" — культуры, но одного времени. Ибо даже из приведенного краткого анализа видно, что полукомические страдания хичкоковского горе-журналиста и трагически-серьезный метафизический опыт хайдеггеровского человека вообще явно отмечены сходством доминантного представления (как, впрочем, и деталей¹⁷) — совокупного пространственного движения проседания, на фоне которого герой специфическим образом — как заключенный в воск — мортифицируется. Отсюда как минимум имеют право на постановку следующие вопросы. Является ли герой Хичкока такой уж случайной выдумкой, а человек как таковой Хайдеггера такой уж общеобязательной непреложностью? Не встречаются ли эти, такие далекие "герои" посередине между забавным вымыслом и существенной серьезностью, между историей (как повествованием) и Бытием? Не являются ли они в конечном счете одним и тем же лицом — персонажем модернистской Истории? Конечно, сама возможность таких вопросов есть определенный результат, а ответы на них всегда рискуют выглядеть неумеренными спекуляциями. Но если эти два героя и встречаются, то большую половину пути проходит герой хичкоковский.

Взгляд Другого и модернистский субъект

Несомненно, что доминантный опыт "высокого модернизма" — отчаянного, невыносимого отчуждения — образует содержательную канву подавляющего большинства сюжетов и самого Хичкока. Начиная с самого первого его литературного опыта — страничного рассказа "Газ" (1919), в котором героиня оказывается "заброшенной" в сумерках в незнакомую ей часть города, где она остро ощущает свое одиночество и незащитность на фоне незнакомой, странной, чуждой обстановки, населенной "обломками того, что раньше было мужчинами и женщинами"¹⁸ — до зрелых фильмов (вспомним фирменные ситуации тотальной а-коммуникативности и отчуждения, "выдвинутости в ничто", в которые забрасывает Хичкок своих киногероев в "Диверсанте" (1942)¹⁹ или в "К северу через северо-запад" (1959); вспомним Нормана и Марион из "Психоза" (1960), запертых, по словам самой Марион, в своих "частных клетках", на фоне безликой закрытости других "буржуазных монад" и т. д.).

Но это скорее психологический, индивидуальный взгляд "изнутри" общества. Хичкок же делает возможным схватить Взгляд (присутствие) самого общества, совокупный Взгляд данной исторической социальности, взгляд исторического Другого, обращенный на отчуждающегося под ним индивида. Вернее — тематизировать конкретный исторический опыт взгляда Другого как константой величины феноменологического поля, в котором существует человек как таковой²⁰.

В значительно позже написанном "Введении к: "Что такое метафизика?" (1949) Хайдеггер дополняет свой "рассказ" Взглядом. Но даже тогда, практически на закате "высокого модерна", этот Взгляд пережи-

вается Хайдеггером (в послевоенной Германии, находящейся отнюдь не в авангарде движения “современности”) как вполне метафизичный, не сопровождающийся модернистским аффектом “свет бытия”: “Повсюду, где спрашивают, что есть сущее, в поле зрения стоит сущее как таковое. Метафизическое представление обязано этим зрением свету бытия. Свет, то есть то, что воспринимается этой мыслью как свет, сам уже не входит в поле зрения этой мысли... [Источник этого света] сам считается соответственно достаточно проясненным, чтобы обеспечивать зоркость всякому зрению, обозревающему сущее”²¹. Функция такого взгляда исключительно позитивна: представлять сущее в просвете бытия, благодаря чему человек вообще видит сущее отчетливо.

“Восковой” Взгляд Хичкока – представителя англосаксонского “локомотива” капитализма, катализатора процесса распада модерна – ощущается уже по-другому, с оттенком мистического страха²². Он скорее спит индивида, чем обеспечивает доступ к видимому миру, превращая самого видящего в мучительно отчужденную видимую поверхность, “внешность”²³. Он эффективен пропорционально своей невидимости (в “Завороженном” Грегори Пек шепотом произносит следующую фразу: “Меня что-то преследует (I’m haunted), но я не вижу что”). Этот взгляд и производимые им эффекты соразмерны адекватной репрезентативной форме – кинематографу. Без него это проваливающееся пространство само зависает в герменевтической неопределенности. В своем экстремуме модернистский опыт (“ужас”) оказывается кинематографическим опытом, *рассказать* о котором под силу только такому выдающемуся литератору, как Хайдеггер (что, конечно, является лишь одной инстанцией немецкого мыслителя).

Этот Взгляд как недостижимый непосредственно совокупный опыт социальности, или, в терминах Ф. Джеймисона, “социальной тотальности” “высокого модерна” (конца 1950-х), детектируется в форме хичкоковской текстуальности как симптом Истории. Мы не можем охватить всей социальной тотальности и того, как в зависимости от нее формируется наша субъективность, но мы можем получить мгновенное, виртуальное, “асимптотическое” представление об этом по производимым тотальностью эффектам в плане художественной формы (ибо сама История располагается в ином по отношению к индивидуальному произведению искусства регистре и не может быть схвачена в фигуре аналогии). В хичкоковской текстуальности быть под взглядом значит “падать”, зависать, проваливаться и застывать (в данном случае не от ужаса, а в режиме самого ужаса) в особом, предуготовленном для этого пространстве. Эта невидимая, но вполне кинематографическая, демонстрируемая операторским и монтажным “письмом” метафигура хичкоковской поэтики показывает нам то, что недоступно любой частной точке зрения. А именно, что вся “глубина” картезианского субъекта²⁴ начинается ощущаться как невыносимо глубокая под модернистским Взглядом, то есть в историческом контексте, когда коэффициент капиталистической фрагментаризации, анонимизации и овещствления человеческих отношений достигает пороговой величины. Еще мгновение – и модернистский субъект “разобьется”: превратится в раздробленного, децентрированного, поверхностного и т. д. субъекта постмодерна. Еще “мгновение” – и соответственно произойдет распад всех “глубинных

моделей” современной гуманитаристики: герменевтики внутреннего и внешнего, диалектики сущности и явления, идеологической критики ложного сознания, психоанализа латентного и явного, экзистенциальной аналитики подлинности и неподлинности, семиотики означающего и означаемого²⁵. Распадающийся, но еще не фрагментарный субъект на пороге общества “позднего капитала” – вот возможная точка крепления формальных мотивов опространствливания и взгляда (“воронки” и “воска”) в целостную текстуальную конструкцию хичкоковского рассказа.

Начиная с “Марни” (1964), глаз Хичкока, едва ли не последний модернистский глаз, закрывается. Отныне его герой – “депсихологизированный субъект” в поверхностном мире. В поздних фильмах, как замечает Джо Макэлхони в статье “Касаясь поверхности: “Марни”, мелодрама, модернизм”²⁶, хичкоковская камера теряет глубину и метафоричность своего визуального письма, персонажи и сюжетные схемы становятся безжизненными и “неглубокими”, а предметные поверхности (желтая кожа сумочки Марни, золото ее визитницы или розовая полировка ногтей) сами становятся своеобразными героями. В фильмах 1960-х – 1970-х гг. (рубежным фильмом здесь являются “Птицы”) Хичкок как минимум негативно, распадом своего авторского стиля, маркировал появление нового пост-модернистского субъективного опыта. Принимая во внимание повествовательный реализм раннего, британского Хичкока (1925–1940), в целом можно согласиться с позицией Славоя Жижека, рассматривающего Хичкока как автора, уникальным образом воспроизводящего в эволюции своего стиля историческую динамику “реализм–модернизм–постмодернизм”, социально-критическую концепцию которой предложил Ф. Джеймисон²⁷.

Тот способ, каким “воспринимает и в то же время понимает себя существо определенной культурной эры”, говорил Лакан во втором Семинаре, историчен, и на излете модерна (“сегодня, в 1954 году”) статус “Я” должен быть радикально переосмыслен²⁸. “Я” перестало быть изначальной рефлексивной самоочевидностью и гарантом достоверности всякого опыта. Я седиментируется как реакция на травму, обрамляющую человеческое существование как со стороны Реального, так и Символического в историческом пространстве Воображаемого. Функция построения Я – это “функция ужаса”, действующая, по Лакану, в диалектике “паралитика и слепого”. Модернистский субъект – “паралитик”, который специфическим образом овладевает собственной “идентичностью”, тождественностью, “не может идентифицировать себя в собственном единстве иначе, нежели через зачарованность, застывание в фундаментальной неподвижности, сообразуясь тем самым с устремленным на него взглядом, взглядом невидящим”²⁹. “Ужас” – это крайняя точка “зачарованности” взглядом Другого и предел возможностей идентификационной матрицы модерна. Перефразируя метафизический нигилизм Хайдеггера, можно сказать, что в ужасе нам приоткрывается не Ничто, а вполне артикулируемое нечто – историческая позиция субъекта и соответствующий ей модус субъективности. Специфическое опространствливание как опыт взгляда Другого – вот реальность ужаса как существенно модернистского аффекта (от хайдеггеровского “проседания сущего” и сартровской “тошноты” до хичкоковского “головокружения”).

“У страха глаза велики”¹⁰ — это о кинематографичности ужаса. С одной стороны, расширившиеся зрачки — признак предельной интенсификации страха до качества ужаса. С другой стороны, ситуация ужаса есть ситуация визуально-пространственная как таковая, ситуация интенсификации, динамизации визуального опыта, ситуация “большого глаза” (close-up широко раскрытых глаз как иконографический мотив ужаса в кино). Рассказ Хичкока показателен в том отношении, что в нем представлены скорее пределы литературности ужаса, нежели сам ужас. От обратного (от литературы) продемонстрировано, что ужас — в качестве модернистского аффекта — является кинематографичным по “структуре” и репрезентируем как таковой прежде всего в адекватном плане выражения, в кинематографе “высокого модерна”.

Примечания

- 1 Хичкок А. Восковые фигуры // Страх. М., 1998. С. 358–371. Далее в скобках указываются только страницы по этому изданию.
- 2 В этом, по Барту, заключается суть эстетики “изображения” реализма. Античный канон правдоподобия базируется на соблюдении жанровых конвенций при тенденции к “функционализации всех деталей, к тотальной структурированности, не оставляющей как бы ни единого элемента под ручательство одной лишь “реальности”. Классический канон реализма, пришедший на смену антично-средневековой форме повествовательной репрезентации, предполагает наличие в тексте “реальных”, дробных, “прокладочных” элементов”. Эти элементы не выполняют никакой нарративной функции, являясь “структурно излишними”, но они выполняют функцию прямого означивания сырой реальности как неукладываемой ни в какую схему совокупности самодовлеющих позитивистских фактов. В этом смысле, по Барту, литературный реализм, вместе с историографическим позитивизмом, фотографией, жанром репортажа, музейными практиками и феноменом туризма раскрывает природу реализма как культурной парадигмы вообще. В качестве же следующей за реализмом, не-реалистической (иными словами модернистской) стратегии репрезентации Барт предлагает размытую стратегию “опустошения знака”. (Барт Р. Избранные работы: Семiotика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 398–400.)
- 3 Феноменологическая тишина, можно уточнить, следуя жесткой дизъюнкции М. Мерло-Понти, — “говорить или видеть”.
- 4 В музее застывает даже время, его стены надежно защищают экспонаты от “ветров истории”. В этом смысле как скрытую аллегория стоит воспринимать ироническую реплику ночного сторожа по поводу просьбы героя установить кресло в пещере там, где меньше сквозняка: “А здесь его просто нет”, — отвечает сторож (365).
- 5 “Мертвая тишина и тревожная неподвижность манекенов”, — отмечает в блокноте Раймонд Хьюсон (366).
- 6 Характерно, что формальная кинопоэтика первой советской (ленинградской) школы кинооператоров (А. Н. Москвин, Е. С. Михайлов) во многом оставалась в пределах эстетики отдельного постановочного кадра, который должен быть “как подписанная картина большого мастера” (Москвин А. Н. О своей работе и о себе // Советский экран. 1927. № 38. С. 10; цит. по: Фильмы. Судьбы. Голоса. А., 1990. С. 277–278). При таком картинном “выхватывании из окружающего кусков” (С. Эйзенштейн) акцентом операторской работы становятся статичные внутрикадровые “аффективные знаки” (Eagle H. Russian Formalist Film Theory. Ann Arbor: University of Michigan, 1981. P. IX), носителями которых главным образом являются элементы светотеневой композиции. Ни о какой концепции динамики кинокамеры или проблематизации рамки и разноплановости кинопространства речи в данном случае не идет. Если кинопространство и обладает некой специфичностью по отношению к живописному пространству, то лишь в смысле еще большей условности, вплоть до “нелогичности решения” — например, в “Иване Грозном” С. Эйзенштейна палата Старичков снята так, что “не понять, сколько в ней дверей и как по отношению к ним стоит стол” (Бутовский Я. “Попытка разобраться в сущности операторской работы...” // Киноведческие записки. № 43, 1999. С. 193) В этом контексте советский кинематограф 1920–1930 гг. может быть отнесен к “раннему модерну”, еще сохраняющему

связь с классической идеологией картины, о которой будет сказано ниже. Merleau-Ponty M. Phenomenologie de la perception. P.: Gallimard, 1993. P. 11.

Ibid. P. 12.

Ср.: Божович М. Человек позади собственного глаза (в этом же номере).

- 10 Что является основным интерпретативным горизонтом большинства работ о Хичкоке в жанрах “научной биографии” и “теории авторства”. Например, Дональд Спото, автор недавнего шестистраничного труда о жизни и творчестве Хичкока, считает фильмы зрелого Хичкока не чем иным, как “персональным экзорцизмом”, попыткой терапевтической проекции экзистенциального замешательства (“долга, секса, еды и уничтожения”), возникающего в напряжении между двумя типическими женщинами своей жизни и своего времени — Матерью-Женой (мать, Альма) и Кинозвездой (от Грейс Келли до Типпи Хедрен) (Spoto D. The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock. London: Plexus, 1994. P. 289–290).
- 11 См.: Jameson F. Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic. London, New York: Verso, 1990. P. 149. Jameson F. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. P. 42.
- 12 Jameson F. Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic. London, New York: Verso, 1990. P. 161.
- 13 Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. P. 14; русский перевод: Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико принт, 1996. С. 128.
- 14 Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20.
- 15 Там же. С. 21.
- 16 Там же. С. 21–22.
- 17 В частности, в своем тексте Хайдеггер говорит практически о той же феноменологической, “пещерной” тишине, сопровождающей ужас, что и Хичкок: “Поскольку... надвигается прямое Ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение, [и мы не в силах] нарушить пустую тишину ужаса” (Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 21).
- 18 Характерно, что уже в этом крохотном повествовании Хичкок находит место для набрасывания эскиза своей специфической воронкообразной пространственной структуры (в данном случае не музейной, а аллеиной) и соответствующей сюжетной динамики: опасливо блуждая в темноте, безмянная дама “внезапно срывается-бросается в” (suddenly darted into) темную аллею, единственным признаком которой является ее утопающая в темноте, мучительная бесконечность (“Ах! Когда же она кончится?”). Эта “аллея” текстуально приводит героиню к развязке — даму ловят “отбросы общества”, и, издеваясь, бросают в реку, вернее “в темные водовороты” (into the dark, swirling waters), где “она погружается все ниже и ниже” (down she went, down, down), что и является подлинным “концом” аллеи и подвешением как событию ужаса. Но не концом рассказа. Юный Хичкок еще “реалистически” мотивирует свои раннемодернистские интуиции: “Дама погружалась ниже, все ниже и ниже... это была смерть... а потом...” (курсивом обозначены маркеры “кинематографичности” ужаса — длящегося, невозможного перехода по ту сторону жизни — А. Г.) “Я его выдернул, — сказал дантист, — с вас полкрюны, пожалуйста”. Дама просто находилась под действием эфира при удалении зуба, и ее приключение — это фантазм в фантазме (в рассказе). См.: Hitchcock on Hitchcock: selected writings and interviews (edited by Sidney Gottlieb). Berkeley, Los Angeles, London: Un. Of California Press, 1997. P. 107–108.
- 19 Особенно показательна в этом смысле сцена на балу у миссис Саттон, где среди толпы людей герой оказывается в совершенно отчаянной изоляции, как среди манекенов, до которых невозможно докричаться — “меня хотят убить, я не тот, за кого меня принимают”.
- 20 Постановка проблемы антропологических констант и исторических вариаций визуального поля, в которое включен человек в качестве символического существа, содержится в: Silverman K. The Threshold of the Visible World. N. Y., London: Routledge, 1996. P. 134.
- 21 Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 27.
- 22 Характерно, что в одной из своих практических шуток “самое страшное”, что пришло на ум Хичкоку — предложить одному из рабочих на спор провести целую ночь прикованным наручниками к кинокамере в пустом и темном съёмочном павильоне (шутка же заключалась в том, что Хич предложил бренди для храбрости, в которое подмешал слабительное): темное, пустое пространство, населенное слепым Взгля-

- дом камеры, буквальная прикованность к этому "взгляду пустоты", обездвиженность им, в точности как в "Восковых фигурах". (См.: Spoto D. The Dark Side of the Genius: The Life of Alfred Hitchcock. London: Plexus, 1994. P. 111.)
- 23 Внешность, как кафкианский хитон насекомого из "Превращения" (под анонимным и радикально дистанцированным оком Власти), или то, что Лакан называл "броней отчуждающей идентичности" в "Стадии зеркала" (Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., Русское феноменологическое общество, Логос: 1997. С. 11), или... как гипсовый кокон, в котором оказывается герой хичкоковского "Окна во двор" в визуальной поэтике "взглядов" фильма (см. перевод статьи М. Божовича в этом же номере).
- 24 Исходя из которой "Какой-бы то ни было опыт может быть предпринят лишь при условии, что внутри этого опыта субъект может постичь, в своего рода непосредственной рефлексии, самого себя" (Лакан Ж. Семинары. Книга 2: "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 68). Или, по Канту, гарантом любой перцепции является "трансцендентальное единство апперцепции", выступающее ядром субъективности.
- 25 См.: Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. P. 12–13; Джеймисон Ф. Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико принт, 1996. С. 126.
- 26 McElhane J. "Marnie", Melodrama, Modernism // Alfred Hitchcock. Centenary Essays (ed. by R. Allen and S. Ishii-Gonzales). London, British Film Institute, 1999. P. 87–105. Однако Макэхони, исходя из делезовской типологизации "классического/современного" кино ("движение-образ"/"время-образ"), усматривает "модернизм" позднего Хичкока в а-историчной эстетике "касания", уничтожения дистанции в современном "тактильном" кинематографе, когда "Сама рука становится неким глазом... [демонстрируя] желание преодолеть определенные классические нарративные конвенции и вступить в царство "чистого касания", в котором рука как осязает, так и видит" (Ibid., P. 92).
- 27 См.: Жижек С. Альфред Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // Топос. № 2. Минск, 2000. С. 122–132. С той оговоркой, что, по Жижеку, внутренняя логика развития хичкоковской киноформы оказывается "непосредственно социальна" в том смысле, что либеральный капитализм или реализм представлен (в фильмах от "39 ступеней" до "Леди исчезает") классической идеологией автономного субъекта, укрепляемого через испытание; государственно-монополистический капитализм или модернизм (от "Ребекки" до "Под знаком Тельца") — посредством того, что сильное эго злодея уступает блеклому, "гетерономному" герою; а поздний капитализм или постмодернизм (от "Чужаков" до "Птиц") — новой формой субъективности, "патологическим нарциссом общества потребления". В настоящем контексте рамки данной типологии несколько смещаются: фильмы "пост-Хичкока", не вносимые Жижекком в данную триаду, рассматриваются как постмодернистские, а корпус модернистских фильмов существенно расширяется — то есть Хичкок рассматривается как модернистский автор par excellence.
- 28 Лакан Ж. Семинары. Книга 2: "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 68.
- 29 Лакан Ж. Семинары. Книга 2: "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 76.
- 30 Точнее — "У Взгляда глаза велики", настолько велики, что сферически окружают субъекта.

Миран Божович

ЧЕЛОВЕК ПОЗАДИ СОБСТВЕННОГО ГЛАЗА

Видеть тебя значит любить тебя

Бинг Кросби

Amare tuum est videre tuum

Николай Кузанский

"Окно во двор" — это фильм о страстном желании наблюдать, об "аппетите глаза", как это определяет Лакан в своем "Семинаре XI"¹, фильм о взгляде (gaze), о форме проявления "объекта а" — "малого а" (petit a) — в пределах визуального поля, который функционирует как объект этого аппетита.

Фильм начинается с движения камеры, которая [изнутри комнаты] постепенно приближается к окну и останавливается над подоконником, когда проем среднего окна точно совпадает с рамкой кадра. Это и есть момент полной идентификации между взглядом из комнаты и взглядом зрителя: мы видим все то, что может быть увиденным из комнаты; кто бы в ней был, сейчас он, как будто, среди нас, а мы, как бы, вошли в его комнату. С момента, когда взгляд из комнаты совпадает с нашим взглядом, камера начинает медленно справа налево осматривать двор — можно сказать, что этот кадр похож на первое движение глаза, некоторого гигантского глаза, который только что открылся и осматривается.

Движение камеры прямо по направлению к окну, приводящее к совпадению окна как гигантского глаза с "глазом" камеры — нашим собственным глазом — изнутри изображает слияние двух взглядов, нашего и Джеффа, слияние, которое может быть увиденно — но уже извне — в фильме "Не тот человек", когда лицо настоящего преступника, *того человека*, совпадает с лицом Генри Фонда, *не того человека*; а также в "Психозе", когда за патологической улыбкой Нормана обнажается оскал [черепа] — т. е. в момент, когда его мертвая мать начинает видеть сквозь его глаза.

То, что окно, через которое мы наблюдаем, функционирует виртуально как глаз, очевидно из того факта, что сама комната функционирует как камера обскура — то, что развертывается в комнате на этой стороне окна, является перевернутым изображением того, что разворачивается в противоположной стороне двора в одной из квартир, квартире Торвальда. Как Хичкок говорил Трюффо: "На одной стороне двора пара Стюарт-Келли, где он неподвижен из-за своей ноги в гипсе, в то время как она свободно передвигается. На другой стороне — женщина, прикованная к постели, в то время как ее муж все время приходит и уходит". Оба инвалида также являются жертвами своих передвигающихся партнеров: Ларс скрывает судьбу своей жены, а Лиза втягивает Джеффа в свои планы; Лиза пересекает двор для того, чтобы попасть в квартиру Торвальда, а Торвальд приходит к Джеффу.

Как зрители мы расположены позади сетчатки гигантского глаза, наблюдая перевернутое изображение, которое появляется на ней — можно сказать, что вместе с Джеффом мы занимаем то же место, что