

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 зрителей: 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 разворачивается 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”². 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

и бородачатый мужчина в гравюре Декарта из его "Оптики", который находится в совершенно темной комнате. В передней стене комнаты вставлен "глаз недавно умершего человека", если только что расчлененное человеческое тело — или, по крайней мере, голова недоступна, — то вполне подходящим будет "глаз быка или другого крупного животного". Мертвый глаз всматривается в различные предметы, освещенные солнцем. Свет поступает в комнату только через этот глаз. Смотри с обратной стороны глаза, говорит Декарт, "вы увидите, не без удивления и удовольствия, картинку, представляющую в естественной перспективе все объекты из внешнего мира"⁴.

Этот эксперимент подтверждает тот факт, говорит Декарт, что "объекты, на которые мы смотрим, оставляют вполне совершенные отпечатки на обратной стороне нашего глаза" — эти образы на сетчатке совершенно адекватно представляют объекты внешнего мира. Именно Декарт твердо верил в то, что мы можем убедиться в этом при помощи глаз. Каким образом? Просто выйдя из темной комнаты и сравнив объекты внешнего мира с образами на сетчатке, которые мы только что видели позади мертвого глаза.

Нет нужды говорить о том, что эксперимент провалился, так как ретикулярный образ никогда не сможет сравниться с объектом, с вещью самой по себе — поскольку имитация, копия никогда не сможет сравниться с оригиналом. Мы можем только сравнивать образы объектов на нашей сетчатке с нашими же образами образов объектов на сетчатке мертвого глаза. Декартовское удивление, следовательно, бессмысленно, а его удовольствие абсолютно необоснованно: строго говоря, мы постоянно находимся в комнате, как и декартовский бородачатый мужчина, наш собственный глаз является подобной темной комнатой. Если мы никогда не сможем выйти из этой комнаты, мы навсегда пойманы в ловушку, в которой имеем дело только с нашими образами и никогда с самими вещами: любое сравнение наших зрительных образов с вещами самими по себе, с объектами, любое сравнение имитаций, копий с оригиналами является иллюзорным.

Именно эта невозможность выхода из мира подражаний, копий и симулякра воплощается в фильме "Окно во двор". Жилая комната Джеффа со стенами, увешанными фотографиями (а это и есть подражания, копии, симулякры), эта комната, которую герой не может покинуть и в которую он заключен, отсылает нас к декартовской комнате, к глазу как воплощению камеры obscura.

Приговоренный к миру симулякров, Джефф, следовательно, является человеком, который существует позади собственного глаза. Внешний мир стал представлением в его глазах. Все, что разворачивается вдали от окна Джеффери, является спектаклем, что ясно подчеркивается в начале фильма, когда мы видим медленно поднимающиеся одна за другой три бамбуковые шторы, открывающие, как занавес в театре, место действия. Наше понимание происходящего по ту сторону окна Джеффа как представления подкрепляется действиями Лизы, опускающей эти шторы-роллеты — "на сегодня хватит — шоу заканчивается", — и, таким образом, отрезающей нас от действия на сцене. Каково же значение данной театральной метафоры? Для нас, зрителей, занавес поднят и спектакль начался: в наших глазах спектакль, это то, что разворачивается

роев — Арбогаста; Лайлы и Сэма), в-третьих, изменяется месторасположение — симметрично — некоторых декоративных частей комнаты Мэрион в мотеле (картин с изображением птиц, головы которых повернуты в противоположные стороны).

Итак, меняются местами Мэрион и Норман. Худощавый, нервный, имеющий явно артистическую натуру, что и проявляется в его перевоплощениях, переодеваниях: "Перевоплощение, тем более болезненное, для такого органично, двойная жизнь ощущается каждый миг...", новый Норман становится упитанным, "его трудно заподозрить в склонности к психозам и перевоплощениям", а место сдержанной, рассудительной Мэрион занимает худощавая и нервная новая Мэрион.

Таким образом, теперь "Психоз" Хичкока напоминает игрушку, которую сначала разобрали, а затем по-новому собрали. Или, другими словами, компьютерную игру, сделанную по определенным правилам, но в который мы вольны сами выбирать своих героев. Или это конструктор, в котором мы можем спокойно менять местами все, что пожелаем (перевесим, например, картины или поменяем месторасположение Сэма и Лайлы по отношению друг к другу). А новые детали, которые обнаруживаются в фильме Ван Сэнта, очень хорошо демонстрируют ироническое отношение режиссера к ситуации, когда до тебя уже все сделали, все сняли, характерной для постмодернизма в целом. Ведь последний сам является констатацией исчерпанности творческих потенциалов культуры Запада, способной ныне лишь на тиражирование уже однажды сказанного.

"На проигрывателе в "детской" мы находим уже не Героическую симфонию Бетховена. Новый Норман Бейтс слушает какую-то пластинку "Мир хочет песен" — не понятно, что это за песни (ясно, что не "Песни об умерших детях"). Что бы это могло значить? Да что угодно. Хотя бы то, что Ван Сэнт предлагает нам провести серьезную ревизию собственных представлений о классике, которые ставял Хичкока в кино на одну доску с Бетховеном в музыке. Или наоборот — иронично определяет свое место во всей этой истории, намекая на то, что был и остается талантливым попсой"⁵.

Примечания

- ¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция // Философия эпохи постмодерна. Мн., 1996. С. 39.
- ² Ткаченко И. Норман Бейтс мертв, а мы еще нет // Искусство кино. №8, 1999. С. 31.
- ³ Лотман Ю. М. Кинематографическое значение // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 321.
- ⁴ Ткаченко И. Норман Бейтс мертв, а мы еще нет. С. 33.
- ⁵ Кичин В. Известия. 13 августа 1999.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Ткаченко И. Норман Бейтс мертв, а мы еще нет. С. 34.