

А.Л. Доброхотов

ТЕКТОНИКА ФИЛЬМОВ ХИЧКОКА В СВЕТЕ МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

ОДНИМ ИЗ ПОУЧИТЕЛЬНЫХ цивилизационных сюжетов модернитета являются сложные взаимоотношения рассудка и воображения в период от позднего Просвещения до современности. В этих отношениях – как в зеркале – отражается характер культуры Нового времени, рожденной рационалистической революцией, но пронизанной цепью контрреволюций, в ходе которых выработывались новые парадигмы Разума. В качестве конкретного казуса этой борьбы здесь рассматривается художественная и идейная морфология фильмов Альфреда Хичкока, которые дают изобретательный урок выживания рационализма и свободолюбия в несвободном мире. Хичкок, как представляется, строил свою поэтику, сознательно обращаясь к опыту позднего Просвещения и его диалога с романтизмом. Ансамбль идейно-эстетических форм и авторские способы его создания, взятые как иллюстрация высказанного выше тезиса – главный предмет данной работы.

Хичкок принадлежал поколению художников, которые, сформировавшись в 1920-е годы, пережили несколько волн культурных кризисов и две мировые войны, однако нередко разными путями приходили не к отчаянию, а к возрождению классических ценностей. Он представляет собой именно такой тип художника, опирающегося на классические европейские идеалы и выражающего их изощренными художественными средствами. Давно ушел в прошлое медийный образ Хичкока как виртуозного маэстро массовой культуры, который создавал фильмы ужаса и «саспенса». Теперь он воспринимается как «последний классик в этом художественном поколении» (Делёз); как – по выражению Э. Ромера и К. Шаброля – «один из самых великих за всю историю кино изобретателей формы». Для того чтобы понять специфику этой формы, надо задать Хичкоку хрестоматийный вопрос русских формалистов: «как это сделано?» Если

присмотреться к его фильмам, можно увидеть «игру в бисер» такого уровня, который превращает кино в настоящую философию символических форм. Для описания этого мира идеально подходит проповедская морфология волшебной сказки со всеми ее акциями и героями. Что и понятно: по сути мы имеем дело именно с волшебной сказкой, которая спрятана за реалистичной фактурой современности. И хотя разглядеть ее сквозь эту оболочку труднее, чем в случае с готическим романом или романтическими фабулами (дальними родственниками поэтики Хичкока), черты ее без труда узнаются, благодаря легкости, с которой режиссер часто пренебрегает внешним правдоподобием, никогда при этом не изменяя внутренней логике фильма. Для культурологического анализа искусство Хичкока притягательно еще и тем, что его фильмы рождены не стихийным вдохновением, а инженерным расчетом мастера, знающего, как действуют культурные формы и как они собираются в сложные ансамбли. Другими словами, мы имеем дело с авторской версией культурфилософии и ее практическим применением.

Первое, что замечает зритель, накопивший опыт погружения в кино великого мастера – устойчивое ядро мотивов и концептов, которые составляют субстрат художественного мира Хичкока. Эта более или менее инвариантная основа играет роль образно-смысловой матрицы, которая воспроизводится с рискованным постоянством. Но то, как на основу накладываются – слой за слоем – изобретательно сотканые слои сообщений и символов, делает каждый фильм новым феноменом. Главная тема фильмов Хичкока, сюжетная платформа, которую он постоянно разнообразил и развивал, – это рассказ о том, как человека принимают (по ошибке или по злой воле) не за того, кто он есть, из чего проистекают преследование «без вины виноватого», его бегство и сопротивление. Возможность внезапно и беспричинно выпасть из мира нормальных людей, оказаться ненавидимым, преследуемым, нести на себе чужую вину становится у Хичкока психологическим и сюжетообразующим лейтмотивом всего творчества, а бегство – аналогом пути как инициации героя в мифологии и романе воспитания. Зачастую убегающий «не тот человек» в некий момент перестает понимать преследование как

совпадение случайностей и берет какую-то часть вины на себя, подобно протагонистам греческой трагедии.

Кинокосмос Хичкока устроен как видимое пространство, заполненное привычными явлениями и процессами, происходящими на фоне двух невидимых и глубоко проникающих друг в друга «силовых полей» добра и зла. Эти две силы действуют почти безлично, с неумолимостью античной судьбы. И хотя у Хичкока не бывает этических двусмысленностей (в чем он отнюдь не типичен для искусства XX в.), эстетически оппозиция добра и зла выглядит нетривиально. В монолите добра всегда есть еле видимые мелкие трещинки, сквозь которые в него проникает зло, начиная свою неумолимую экспансию. Но и машина зла может давать сбой: в любом захваченном им пространстве есть «щели», которые позволяют при определенных условиях вырваться на свободу. Зло в мире Хичкока очень материализовано и часто сконцентрировано в устройстве внешней среды, вещей, интерьеров. Хичкок рисует плотный, жесткий, инертный мир, который представляет из себя лабиринт, ловушку, готовую схлопнуться и задавить человека. Но механизм этого схлопывания включается всегда не случайно. Осторожными штрихами режиссер обычно показывает, что изначально была какая-то моральная проблема, небольшая ошибка, незаметный проступок: как правило – не преступление, а всего лишь небольшой шаг в сторону от добра, запустивший механизм, который похож надвигающиеся стены комнаты или приближающийся маятник из рассказов Эдгара По, любимого автора и в каком-то смысле учителя Хичкока. Зло в его фильмах напоминает мрачный дом, но в нем есть окна, двери, которые иногда даже не закрыты: их надо найти.

Так же, как механизм зла, механизм спасения у Хичкока часто запускается маленькими добрыми делами или незаметным выбором, когда человек хотя бы чуть-чуть отступает от зла. Это – специфично хичкоковский «минималистский» подход к морали, которая в этом мире, как кажется, уже проиграла схватку, но достаточно небольшого импульса, чтобы она вновь показала свою силу. В конечном счете внимательный зритель обнаруживает у мэтра модернизма жесткую, классическую, традиционную мораль: истина, добро, красота, которым на помощь (когда злу уда-

ется размыть их однозначность) приходят вера, надежда, любовь. Изредка Хичкок говорит это чуть ли не прямым текстом, обычно – художественными средствами, но никаких колебаний и сомнений в самой аксиологии мы у него не найдем. Столь же имманентны его миру и религиозные ценности. Хичкок не раз заявлял, что он добрый католик, церковный человек, но религиозные темы в его фильмах, в отличие от моральных, не столь очевидны и требуют «декодировки».

Одна из особенностей поэтики Хичкока – довольно странная, надо сказать, – заключается в том, что многие его символы, эмблемы и формулы глубоко спрятаны на сублиминальном, практически недоступном для восприятия уровне. Не только нормальный кинозритель, но и внимательный кинокритик их обычно не видит. Обнаруживаются они только при помощи подробного анализа или, может быть, с подсказками самого автора. Создается впечатление, что он помечал какие-то темы для себя, не надеясь, что их увидят и прочтут, хотя сейчас, когда его фильмы проанализированы покадрово армией исследователей и, кажется, тайн не осталось, мы понимаем, что эта невидимая символика создает действенное эмоциональное поле, пронизанное суггестивной энергией. В то же время видимые символы Хичкока – нарочито просты и часто взяты из естественной материальной среды сюжетного действия. Это скорее знаки, прямолинейные аллегории, иногда просто эмблемы, которые, правда, становятся многозначными в контексте фильма¹. Такие фронтальные, «бьющие в лоб» метафоры позволяют, как и пресловутый саспенс, сразу включать зрителя в понятное ему действие, но в то же время они ведут за собой цепочку смыслов, которые зрителю «позволено» не заметить. Таким образом эти сообщения загружаются в его подсознание с минимальным сопротивлением, но с сохранившимся эффектом воздействия. Кроме того, символизм Хичкока усложнен своеобразной манерой работы с любимыми образами и символами: первичными для мастера являются именно «картинки», с которым он на все лады играет, а смыслы их могут быть не только разными, но и прямо противоположными. Скажем, циклическое движение может означать зло, тупик, опасность, но также и – собранность, солидарность, защиту.

В числе основных принципов тектоники фильмов Хичкока – сосуществование вместе с главной фабулой параллельных тематических линий (своего рода *инфрафабул*), которые ведут рассказ о предметах весьма далеких от реальных экранных событий, зачастую – метафизических, но сплетающихся в единую сюжетную ткань с главной темой. Эти «подводные течения» время от времени выходят на поверхность, образуя с фактическим повествованием точки особого смыслового напряжения. Например, в фильме 1959 г. «К северу через северо-запад» вместе с рассказом о преследовании героя развиваются как минимум четыре темы: борьба двух мощных спецслужб (в каком-то смысле – двух режиссерских школ), размывающая грань между добром и злом; превращение человека из пустышки в личность; механизм создания и разоблачения иллюзий; любовь как сила, неподконтрольная манипуляциям; символическая топология пространства (особенно архитектурно-эстетического). В узловых точках фильма эти темы собираются вместе и усиливают друг друга. Так, в финале мощный семантический резонанс возникает, когда все антагонисты сталкиваются в пространстве между двумя архитектурными полюсами: памятниками горы Рашмор и особняком в стиле Райта, и вместе с реальной борьбой осуществляются обильные интеракции вещей, символов и тем, рассеянных по всему фильму. Разумеется, эти идеи и повествовательные приемы не вошли бы в золотой фонд кинематографа без феноменального совершенства хичкоковской оптики. Архитектура образов, геометрия кадра, монтаж, впитавший находки немецкого экспрессионизма и советской школы, изощренная графичность «картинки», особый портретный стиль крупных планов, – все это сообщает визуальности фильмов Хичкока неотразимую гипнотическую силу.

Вводный обзор поэтики Хичкока уже показывает, что мы имеем дело с морфологией культуры, явленной в творческой практике. Рассмотрение конкретных казусов должно подкрепить этот тезис. Представленный ниже разбор двух фильмов не является собственно киноведческим анализом; его цель – в выявлении того режиссерского чувства формы, которое имплицитно содержит определенную картину мира и правила, по которым

создается его художественная архитектура. Особое внимание в этой статье направлено на осуществленную Хичкоком конвокацию разнородных элементов кинопоэтики. Несомненно, фундаментом этой архитектуры является визуальный ряд фильма, но данное исследование сфокусировано на аудиоряде и музыкальных элементах в частности.

В фильме «Убийство!» (1930) творческий метод Хичкока хорошо высвечен его работой с киноакустикой. Следует заметить, что приход звука в кино стал драматическим испытанием для уже сложившейся визуальной поэтики кинематографа. Хичкок – создатель «Шантажа», первого английского звукового фильма – так оценил это событие: «Немое кино – самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватает звука человеческого голоса и шумов. Но их добавление не искупило тех необратимых последствий, которые повлекло за собой. Если ранее не хватало одного только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом. <...> К сожалению, с появлением звука кино мгновенно приобрело театральную форму. Подвижность камеры не меняет дела. Камера движется туда-сюда, но театральность не исчезает. Вместе с утратой кинематографического стиля пропала и фантазия»².

Ответы на этот неожиданный вызов киноискусству со стороны его же собственной техники были весьма разнообразны: в отношении музыки чаще всего встречалась попытка сделать ее комментирующим фоном и эмоциональным суфлером для зрителя. Хичкок (подобно Эйзенштейну) предлагает более трудный путь: понимание звука (и музыки) как самостоятельного измерения, не только дополняющего и углубляющего оптику, но иногда даже взаимодействующего с видеорядом по принципу контрапункта. Развивая это направление на протяжении всего своего творчества, Хичкок создает настоящий акустический кинокосмос, используя все возможные эффекты звука. Это – музыка (закадровая и внутрикадровая), музыкальная символика и семантика (включая социальные и экзистенциальные функции музыки); голоса с их экспрессией, интонациями, ритмами и фонетикой; шумы; тишина. Во многих случаях он оказывается первооткрывателем того или иного эффекта. Фильм «Убийство!» – один из первых звуковых



фильмов Британии – уже дает богатую презентацию этого творческого метода.

Для понимания музыкального «текста» необходимо кратко воспроизвести фабулу фильма. Актрису драматического театра Диану Баринг обнаруживают в полной прострации рядом с трупом

ее коллеги Эдны, с которой она враждовала.

Здесь же – окровавленная кочерга и пустая бутылка бренди. Присяжные приговаривают Диану к смерти, не сомневаясь в ее виновности; сама же она утверждает, что почти ничего не помнит. Один из присяжных – знаменитый актер сэр Джон Менье, подписавший под приговором, – все же начинает сомневаться в своей правоте и предпринимает собственное расследование. Его метод – реконструкция событий через театрализацию событий: ключом становится шекспировское понимание жизни как театра. В помощники сэр Джон берет незадачливого актера Теда Маркхэма и его жену. Постепенно, благодаря проницательности и актерской изобретательности сэра Джона (вкупе со счастливыми случайностями) складывается истинная картина преступления. Подозрение падает на актера труппы Хэндела Фэйна. Сэр Джон проводит решающий театральнo-следственный эксперимент: Фэйну дают прочесть фрагмент пьесы, где описывается предполагаемое убийство, и преступник выдает себя эмоциональными реакциями. В финальной сцене разоблаченный Фэйн (успевший сменить театр на цирковую арену) вешается на трапедии. Сэра Джона и Диану соединяют нежные чувства и совместная игра в спектакле.

Попытаемся определить основные модусы присутствия музыки в этом фильме.

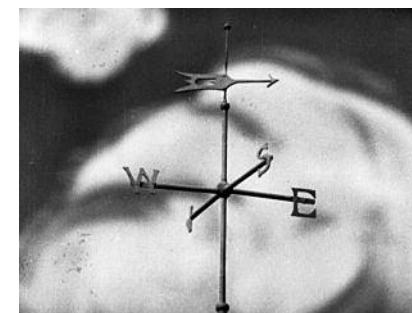
1) Классическая музыка как символический текст.

Начальные титры фильма сопровождаются тремя звуковыми символами: первый – бой башенных часов; два других – из Пятой

симфонии Бетховена: знаменитый «мотив судьбы» из первой части и контаминированная с ним маршеобразная «стучащая» тема из начала второй части. Музыка сменяется какофонией уличного гама (обитатели проснулись от громкого стука в дверь и последовавшего за ним крика). Звук стучащего дверного кольца повторяет вторую мелодическую фигуру симфонии и в то же время «рифмуется» с начальным боем часов. Таким образом задан музыкальный эпиграф фильма: судьба «стучится в дверь», ее поступательный ритм немолчим и равнодушно-беспощаден, как бой курантов.

Однако в середине киноленты, когда в борьбе сэра Джона с фатумом намечается поворот в пользу несправедливо обвиненной, эпизод со стуком в дверь кратко повторяется: сначала стук опять воспроизводит бетховенский ритм, но затем вдруг расплывается, теряет и энергию, и сходство с музыкой. Это уже эпиграф ко второй части фильма: судьба постепенно теряет власть над жертвой. С этим указанием на перелом согласуются и две визуальные «рифмы»: кадры с колеблющимся флюгером и плавно исчезающей тенью от виселицы.

Циркулярное движение флюгера и петля виселицы отсылают к символу в начале



фильма: к неподвижному циферблату с неуклонным движением стрелок. В конце же фильма акцентированные кадры с петлей и качающейся трапецией означают перемещение кары от Дианы к преступнику.

Второе обращение к классической музыке – это эвокация Вагнера (00:33:02 – 00:38:40)³. Сэр Джон бреется у зеркала, прихлебывает бренди-коктейль и размышляет о своем участии в суде присяжных. Увертюра к «Тристану и Изольде» сопровождает поворот героя от сомнений к решению спасти невиновную девушку-актрису. Параллельно разворачивается внутренний монолог героя (первый в истории кино), дополненный оптическим символом зеркала (рефлексия), опасным мельканием бритвы у лица (грядущая казнь Дианы) и ассоциативным рассуждением о том, что подозреваемая не могла опустошить бутылку бренди на месте преступления, поскольку была трезвой. Любовь, смерть и волшебный напиток, зашифрованные в

музыке, вполне соответствуют содержанию мыслей героя. Но кроме семантического сопряжения, мы сталкиваемся с чисто музыкальной «полемикой» Вагнера и Бетховена. Победным ритмам безличной «справедливости» противопоставляется вопрошание и проникновенный лиризм.

Музыка Вагнера задает другое временное измерение, выводит ход событий из замкнутого пространства необходимости в открытое пространство возможного. «Бесконечная мелодия» оперы корреспондирует с пришедшим к герою осознанием того, что суд еще не закон-



чен, что он, по большому счету, длится. (Сэр Джон говорит: «The trial is not over, by a hell of a long way».) Джек Салливан, автор наиболее обстоятельного исследования о роли музыки в фильмах Хичкока, пишет: «Вместо ослепления – что обычно и приносит с собой любовь – это высвобождение страсти приводит его к ошеломительной истине, вынуждающей увидеть Диану в ярком свете: и юридически, и эротически. Поднимая бокал точно в тот момент, когда вагнеровские струнные взмывают к своей утонченной, гармонически неразрешенной кульминации, он вспоминает, с какой непреклонностью Диана утверждает, что не пила инкриминируемое ей бренди, хотя при этом не уверена, что не совершила убийство»⁴. Хичкок позже возвращается к этому нарративному приему в своем шедевре «Вертиго», но – как отмечают исследователи – одни и те же символы редко наделены у него одинаковым смыслом. Темы «Тристана» сопровождают теперь рассказ о гибельной силе демонической любовной одержимости. Хотя и здесь Вагнер функционально будет противопоставлен венской классике: Моцарт, звучащий в психиатрической клинике как терапевтическое средство, означает заключение в ловушке, тогда как Вагнер – фатальное, но все же – освобождение. Еще пример – фильм «Веревка», в котором «Вечное движение» Пуленка, исполняемое одним из злодеев, символизирует, видимо, попытку вырваться из замкнутого (в прямом и переносном смысле) преступлением пространства.

Стоит заметить, что для 1930-х годов визуально-музыкальная конструкция «Убийства» была еще и головоломной технической задачей. Вот как описывает сложности, с которыми пришлось столкнуться во время работы, сам Хичкок: «В этом фильме нам предстояло раскрыть внутренние мотивы поведения героя, а так как я терпеть не могу вводить лишних, необязательных персонажей и эпизоды, то пришлось прибегнуть к монологу в виде потока сознания. В кино это было в ту пору неслыханным, хотя в театре этой новинке сотни лет, она появилась еще при Шекспире. Этот замысел мы воплотили с помощью новейшей звукотехники. <...> В студии, позади декорации ванной комнаты располагался оркестр из тридцати человек. Звук ведь записывался тогда синхронно, в момент съемки, прямо на площадке»⁵.

2) Музыка как метафора.

В ряде случаев музыка представляет собой акустическую метафору, которая выражает дополнительное или параллельное содержание. Так, за драматичным и глубоким «вагнеровским» эпизодом следует несколько пародийная сцена получения уволенным актером Тедом Маркхэмом приглашения от сэра Джона (00:38:53 – 00:41:33). В комнатухе актера толкуются он, жена и служанка, а на фортепиано мучительно фальшиво играет дочка. (Оператор при довольно подвижной камере ухитрился ни разу не показать ее лица.) Игру никто не слушает, отец благодушно обозначает ритм столовым ножом, в хаотичном разговоре комично соединяются растерянность и имитация самоуважения. Музыка здесь лаконично выражает ситуацию: бессмысленность, фальшь, снобизм, декоративное соблюдение «приличного» хабитуса.

В эпизоде самоубийства преступника (01:30:27 – 01:35:31) музыкальная метафора оказывается более сложной. Само перенесение действие из театрального локуса в более маргинальный цирковой дает эффект остранения. (Современный зритель может даже ощутить легкое веяние атмосферы фильмов Феллини.) Этим достигается смягчение образа злодея, и в оценку его поведения привносится некоторая неоднозначность.

Как выясняется в финале, Фэйн убил актрису, чтобы та не раскрыла Диане, в которую он был влюблен, его «страшную» тайну: он полукровка (half-caste), и в нем течет индийская кровь. Фэйн – человек, которого загоняют в угол обстоятельства и предрассудки, он – вытесняемый из этого мира «другой» (что

также осторожно подчеркивается его некоторой женственностью и странной склонностью к травести). Нельзя сказать, что Хичкок откровенно ему сочувствует, но он позволяет это делать зрителям. Кроме прочего, фильм говорит о поединке двух артистов; их профес-



сиональное мастерство становится своего рода оружием⁶. И Хичкок во всяком случае оставляет преступнику его театральное достоинство. Музыка здесь становится важным дополнительным источником художественного послания.



Сцена самоубийства дана в своеобразной музыкальной рамке. До и после звучит бравурная цирковая музыка, соответствующая шумной возбужденной толпе. Во время исполнения Фэйном акробатического трюка меланхолично звучит лирический вальс. Сразу после самоубийства дирижер энергично приказывает цирковому оркестру играть, чтобы успокоить толпу и создать «звуковую завесу». (Поздним фильмам Хичкока также свойственна двусмысленность использования музыки: и как силы, раскрывающей правду, и — создающей покрывало эмоциональной иллюзии или даже фальшивой декорации.) В финале – когда сэр Джон и Диана оказываются на театральной сцене – звучит шумная оптимистичная музыка, воспринимаемая в духе всей концовки, которая виртуозно подана режиссером с легкой ироничностью.

Таким образом, эмоционально искренней личностной музыкой эпизода оказывается именно вальс, сопровождающий смерть Фэйна. Визуальным соответствием вальса – метафоры жизненного тупика и краха – оказывается ритмичное качание трапеции, вращение тела акробата и – затем – покачивающаяся веревка с трупом. В фильмах Хичкока циклические движения обычно символизируют тупик, ловушку, источник зла. Здесь, кроме того, мы сталкиваемся с лейтмотивом фильма – качанием маятника, символизирующего неумоли-



мость рока. Бой часов и «удары» Пятой симфонии начинают эстафету символов, которая продолжается монотонно расхаживающей надзирательницей в «тюремной» сцене и заканчивается висельником. В «Убийстве», однако, вальс не только входит в эту цепочку циклических символов, но и оказывается эмоциональным прорывом к сочувствию, избавляющим образ Фэйна от плоской однозначности. Надо отдать должное композитору фильма Джону Рейндерсу (John Reunders)⁷: он оказался в рискованном соседстве с классиками, но выполнил задачу, поставленную режиссером.

3) Семантика музыкальных жанров.

Нередко у Хичкока за видимым сюжетом скрывается невидимый: рассказ не о событиях, а об идейных или культурных мирах. В «Убийстве!» скрытая тема – это театр⁸. Но и музыка здесь не обойдена вниманием режиссера. Неявным предметом рефлексии становится диалог (или даже противостояние) жанров. Симфония предстает в качестве носителя безличной и беспощадной логики событий; опера символизирует собой встречу музыкальной стихии с разумным и волевым человеческим началом; вальс – эмблему губительного тупика субъективности. Увертюра к «Тристану» воспринимается прежде всего как симфонический фрагмент, в целом не репрезентирующий жанр оперы; и что важно, голосом, естественно входящим в поток музыки, оказывается «внутренний монолог» героя. Судьба бетховенскими звуками постучалась в его дверь, и он открыл ее, выйдя из клаустрофобического пространства фатума в вагнерианскую длительность. Театральность оперы оказалась родной средой для сэра Джона – актера и режиссера, более того – сделала его эмоционально и умственно «зрячим», тогда как реалии жизни и ее автоматизм – ослепили.

А. Зупанчич выделяет в легенде о Тристане и Изольде три момента, которые проясняют отношения между Дианой и сэром Джоном: 1. «Механически» вызванная приворотным зельем любовь. 2. Недоступность Изольды – женщины из «другого мира», невесты короля Марка – для Тристана. 3. Возможность соединения с ней только посредством ее «подобия» – Изольды

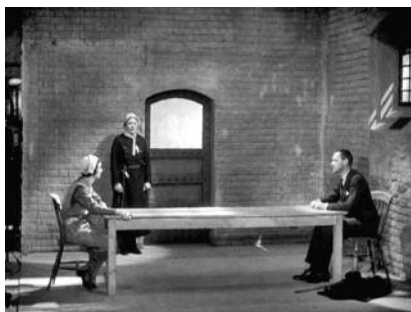
Белорукой. Зупанчич полагает, что в соответствии с той же парадигмой выстраиваются взаимоотношения между обвиненной актрисой и сэром Джоном, который влюбляется в героиню тогда, когда начинает «театрализовать» ее историю. Она недоступна для него, поскольку отделена и невысоким статусом в мире театра, и статусом приговоренной к смерти преступницы. Соединиться с нею он может лишь тогда, когда создает ее театрального двойника – Диану из «пьесы», которую конструирует своим расследованием⁹. Однако Зупанчич не раскрывает тему «зелья», каковым оказывается именно драматическая составляющая оперной музыки. Прелюдия к «Тристану» играет роль своего рода «среднего термина» силлогизма, который соединяет эмоциональный горизонт, раскрывшийся сэру Джону, и личность Дианы, «перереформатированную» в персонаж мира искусства.

4) Музыка как идеологема.

Основной концепт фильма: театр и жизнь в их конфликте и союзе. В эпизоде заключения делового союза сэра Джона и Маркхэма, главный герой произносит монолог, раскрывающий суть его метода. «У нас как артистов – две функции: мы пользуемся жизнью, чтобы создать искусство, и мы используем искусство, чтобы... как бы это сказать – критиковать жизнь. [...] Но всегда ли мы выполняем обе эти функции? Не слишком ли мы заняты жизнью для целей искусства, забывая другую функцию?» (00:42:06 – 00:42:45). Сэр Джон предлагает на вызов жизни отвечать «вызовом актера» (call in the actor) с его умением прочесть невидимый сценарий событий. Собственно, с этой же целью Хичкоком в фильме «вызвана» музыка и вообще – звуковой строй картины. Музыка, как уже отмечалось, в равной мере способна и к раскрытию истины, и к ее сокрытию. Если уметь ее слушать, она так же высветит внутреннюю историю событий, как и театрализация.

5) Маркировка социального пространства акустикой.

В фильме изобильно представлены и звучащие пространства (улица, помещение суда, квартиры, кабинет, театр, цирк), и мол-



чащие (место преступления, тюрьма). Хичкок дает хорошо обдуманную акустическую характеристику этих пространств. Кабинет сэра Джона – это место сценической речи, предельно насыщенной смыслом и звучащей на фоне тишины. Звуковая семантика публичных пространств – это шумовая завеса истины, не исключая, впрочем, возможности расслышать в шуме нечто важное. Особый эффект производят молчащие локусы. Так, место преступления – это пространство оцепенения и полной тишины, подчеркнутой медленным движением камеры, остановленной на орудии убийства. Тюрьма мастерски представлена как место гробовой тишины, которая подчеркнута не только ритмичными движениями фигур и теней, но и – парадоксально – голосами, которые скованы средой тишины.

б) Музыкально-ритмический аспект голосов.

Самостоятельным элементом акустики фильма являются человеческие голоса: а) женский голос изначально подан как улика (ложная, как выясняется со временем), и рассуждения о голосе проходят через весь фильм; б) женственный голос преступника оказывается уликой, но также – неоднозначной характеристикой, говорящей и о двуличности злодея, и о его инокуль-

турности (Восток), и о душевной хрупкости; в) голос судьи за кадром в сцене суда присяжных дает впечатляющий эффект отчуждения: голос-невидимка подчеркивает бездушие судебной машины; г) взволнованный и одновременно задумчивый внутренний голос героя в «вагнерианской» сцене позволяет изобразить достоверный «поток сознания»; д) мелодичная скороговорка – эмоциональная, искренняя, фрагментарная, но при всем этом всегда артистичная – рисует более полный и точный психологический портрет героини, чем тривиальное содержание ее речи; е) само название фильма с его восклицательным знаком – это не номинирующее существительное, а голос-восклицание.

7) Антимузыка.

Хичкок виртуозно и с большим семантическим разнообразием использует полярные музыкальные акустические эффекты: шумы, крики, техногенные звуки, перкуссионные элементы, фальшивую игру. Как правило, они играют роль смыслового акцента и своеобразной «пунктуации» фильма. Особый случай (но весьма характерный для эстетики и поэтики Хичкока) – это истина, спрятанная в шуме. Шум толпы как ложь и хаос – достаточно тривиальная метафора. Но зачастую Хичкок сценами шума призывает зрителя к терпеливому вниманию. В «Убийстве!» такая сцена – гвалт детворы и их тараторящей мамы вокруг проснувшегося сэра Джона (01:04:18 – 01:07:46). Необходимость переночевать в доме полицейского (не слишком убедительно мотивированная в сценарии) и смиренное общение героя с шумной, но милой ордой, позволили ему расслышать в потоке слов ключевую для расследования информацию. Хичкоковский императив, проходящий через все его картины: «Умей смотреть и слушать!» Absurdus буквально означает «неблагозвучие»; Хичкок же любит играть с неожиданными инверсиями музыки и сумбура. А в борьбе с абсурдом едва ли не решающим «оружием» оказывается умение расслышать музыку.

В фильме «Человек, который знал слишком много» (1956) конвокация оптики и акустики в образной системе осуществляется на более глубоком уровне, поскольку спасительной силой в этом случае является не театр, а музыка (точнее – песня).

Синопсис фильма таков: американская семья – доктор Бенджамин МакКенна, его жена Джо (в прошлом оперная певица) и сын Хэнк – отдыхает в Маракеше, где они вроде бы случайно знакомятся с общительным французом Луи Бернаром и пожилой супружеской четой Дрейтонов из Англии. Во время прогулки смертельно раненный араб (переодетый Бернар), бросается к доктору и шепчет, что скоро в лондонском Альберт-холле будет совершено убийство. Доктор не может обратиться в полицию: Дрейтоны похищают его сына и вынуждают его молчать. Супруги перед дилеммой – найти сына или предотвратить убийство. В ходе серии лондонских приключений выясняется, что в Альберт-холле во время исполнения кантаты «Грозные облака» должны застрелить знатного политика из Швейцарии. Выстрел должен совпасть с ударом тарелок – с кульминацией кантаты. Джо наблюдает за событиями, но не может вмешаться из-за сына. В решающий момент ее крик ужаса срывает покушение. Затем, проникнув в посольство Швейцарии, где спрятались похитители с ее сыном, она громко исполняет для гостей песню, на которую свистом откликнулся спрятанный сын. Отец вырывает его у преступников. (В нашем случае можно уклониться от традиционного сравнения этого фильма с одноименным фильмом 1934 г. Несмотря на схожесть фабулы и одинаково важную роль музыки, это два разных фильма.)

Как всегда у Хичкока, в сюжетной оболочке присутствуют скрытые темы. Здесь их по крайней мере две: 1) столкновение различных музыкальных миров, несущих в себе злую магию или, напротив, спасительную силу и 2) преодоление семейного диссонанса, возникшего из-за того, что муж-врач не понимает художественных устремлений жены-певицы, несколько опечаленной и недостатком внимания со стороны мужа. Конфликт лишь намечен легким пунктиром, но именно из-за него, в соответствии с хичкоковской метафизикой зла, вокруг супругов сгущается атмосфера зла, и они попадают в лапы заговорщиков. Интересно строение вводного эпизода фильма, который, как это часто бывает у Хичкока, является своеобразной киноувертюрой, эпиграфом, в котором намечены основные темы. Название фильма отсылает нас к циклу рассказов Честертона, лейтмотив

которых – несвязанность политики моралью. Титры идут на фоне исполняемой оркестром кантаты «Грозные облака». Эта тревожная многозвучная романтическая музыка будет далее символом фатальной необходимости (вкупе с картинами хора и оркестра).

Титры завершаются ударом тарелок и фразой «Рассказ о том, как один удар тарелок перевернул жизнь одной американской семьи», произнесенной с интонациями циркового шталмейстера, что на секунду вносит в патетичную музыку вроде бы неуместную, но потом повторяющуюся тему балагана. Впрочем, тарелки (cymbals) паронимичны слову символ (symbol), и это дает микрорассказку зрителю. Далее начинается сцена в автобусе, которая незаметно сомкнута с предыдущей. Дж. Салливан пишет: «Тарелки продолжают звучать в следующей сцене, превращаясь в шум автобуса. Скоро этот звук перевернет жизнь героев, но сейчас он – сублиминальное шипение. Как отметил Хичкок в указаниях по вводной части фильма, “в самом начале звон тарелок надо перенести в ноющий звук покрывшейся на дороге”. Благодаря этому тончайшему звуковому монтажу, слушатели уже подготовлены к тому, что произойдет»¹⁰.

Зрительно колесо в какой-то момент расположено так же, как тарелки в руках музыканта. Следующий кадр дает нам оптический эпиграф: ребенок между чинно сидя-





щими родителями обозначает центр, вокруг которого будет вращаться все действие; мусульманки с закрытыми лицами символизируют загадочный и чужой Восток, надпись на заднем стекле «аварийный выход» подсказывает, что

лучше бы повернуть назад.

Последующие диалоги и эпизод с нечаянно сдернутым покрывалом сообщают нам, что «это не настоящая Африка. Это французское Марокко»; что «мусульманская религия не допускает случайностей»; что американцы скептически относятся к обычаям Востока (и зря, как мы скоро узнаем); что мальчик ближе к матери, чем к отцу (он знает ее настоящее имя); что отец освободил Африку во время войны и работал в Касабланке. Наконец мы узнаем, что вся сцена могла быть подстроенной Бернаром и что Джо весьма встревожена: «Ты не знаешь об этом человеке ничего, зато он знает о тебе всё». Эта цепочка символических сигналов – эмбрион всех будущих событий. В один узел связаны музыка, судьба, восточный фатализм и коллективизм, циклическое движение, круг, хитрая манипуляция. В другой – семейная солидарность (со своими проблемами), культурная солидарность (с французом), сорванная с истины вуаль, мужчина-воин (Бенджамин), мужчина-разведчик (Бернар), женщина, которая видит чуть больше, чем мужчины. Но есть элементы, общие обеим группам. Бернар – это друг, но он также включен в сложные интриги, в которые впутывает семью МакКенна. Музыка – знак судьбы, а позже даже – инструмент насилия. Но она же и союзник. Касабланка – это аллюзия на культовый фильм, в котором песня соединяет героев. Точно так же, как в этом фильме. Что касается мотива знания, то он постоянно меняет знак и семантическую окраску, присутствуя и в силах добра, и в силах зла.

Такое же символическое сгущение мы находим в эпизоде подготовки к обеду в восточном ресторане. П. Боницер детально описывает структуру сцены, отмечая ее зеркальность и парность, центром которой оказывается ребенок¹¹. Здесь впервые круговое движение фатума (тарелки, колеса, пластинка с записью кантаты) получает оппозицию – круговое движение вальса, который танцует мать с сыном. Это движение как бы изолирует их от опасного силового поля зла, которое прочерчено парными линейными связями врагов и друзей. Здесь же впервые звучит песня «Que Sera, Sera», которая спасет героев в финале. Сама по себе песня имеет любопытную историю, и ее появление в фильме не было случайным выбором режиссера, которому авторы (Дж. Ливингстон и Р. Эванс) предложили несколько вариантов¹². Рефрен песни: «Будь, что будет»¹³, хотя вряд ли в контексте фильма это – призыв к безличной покорности. Речь, скорее, о способности прислушаться к голосу судьбы, обращенному лично к тебе. Ливингстон встретил фразу «Che sarà sarà» на искаженном испанском в фильме Манкевича «Босоногая графиня» и преобразовал ее в название своей песни. Но интересно, что в литературный контекст ее ввел Марло в своем «Докторе Фаустусе» (акт 1, сцена 1), где есть строчка «Che sera, sera / What will be, shall be». Для Хичкока – знатока английской литературы – это могло иметь значение. Песня «Whatever Will Be, Will Be (Que Sera, Sera)» не только смогла сыграть роль катартического центра фильма; она также стала неумирающим хитом и принесла ее композиторам «Оскара». (Хичкоку не всегда так везло. В финале его ленты «Окно во двор» в качестве психологического «разрешения» ситуации должна была звучать песня, которую мучительно сочинял молодой композитор по ходу событий фильма. Но неудачная поп-песенка лишила замысел Хичкока довольно важной составляющей, и только через несколько лет этот прием удался.) Важно, что среди разнообразных типов внутрикадровой и закадровой музыки именно простая песня, исполненная живым материнским голосом, смогла сделать то, чего не сделали героические усилия мужчин¹⁴.

Конфликтный диалог музыкальных жанров продолжается и в следующей сцене в ресторане. Закадровая ориентальная музыка

сопровождает обед в восточном стиле и так же обволакивает героев, как и мягкие сидения, которые вызывают раздражение доктора. Пара заговорщиков в свою очередь обволакивает обходительностью пару МакКенна, и злодей Дрейтон походя ругает модный стиль би-боп (bebop). Однако, бибоп – стиль, с которого начинается поворот джаза к серьезной сложной музыке; к импровизациям, работающим с гармонией и ритмом, а не с мелодией; к музыке, не потакающей привычкам слушателей. Поэтому вряд ли Хичкок выступает на стороне попсы против симфонической сложности. Скорее мы видим здесь – как и в фильме «Убийство!», как и в «Вертиго» – конфликт музыки, замыкающей человека в своем пространстве, и музыки, прорывающей оболочки инертной среды и привычки.

Музыка в фильме дана в тесной связи с акустической средой, которая столь же двусмысленна. Шум восточного базара (квинт-эссенцией которого оказывается «оркестр» швейных машинок) скрывает истину, но шум надоедливых (но живых, приятельских)



голосов, в котором слышалось ключевое слово «капелла», открывает для Джо ее ошибку. Песнопения в протестантской церкви, где держат похищенного ребенка, скрывают правду, а колокол этой церкви помогает герою.

Эта ситуация – достаточно сложная. Родители приходят в капеллу и начинают вместе со всеми петь псалмы. Мать –

профессиональная певица, поэтому она поет так, что все вздрагивают и оборачиваются: тем самым это заколдованное пространство прорвано, и начинается контакт героев с храмом. Но горизонтально-социальное пространство не удалось покорить: доктора оглушили, бросили на пол; он очнулся, ухватился за какую-то веревку и выполз наверх.

Веревка оказалась веревкой колокола, и это второй случай сакрального, как и пение псалма, звука: и в прямом, и в переносном смысле сакральная вертикаль оказалась спасительной. Бесчеловечная плоскость тарелок (cymbals) побеждена антропоморфным объемом церковного колокола (bell).

Кульминация сюжета происходит в Альбертхолле на фоне музыки «Грозных облаков». Здесь слой визуальной динамики предельно плотно увязан с сонорикой. Весь этот длительный эпизод проходит без разговоров, – фильм уже показал, что слова и тексты обманы-





вают, а звуки спасают. Или же гудят: кантата зловещим образом соединяет музыку, слова, знаки партитуры. Но основой является именно по-вагнериански возбуж-

денное крещендо, которое, как кажется зрителю, уже ни чем не остановить.

И здесь опять в игру вступает материнский голос: теперь уже не песня, а крик. Именно он окончательно разрывает музыкальный мираж. В финале откликнувшийся на песню ребенок наконец освобожден; почти незаметно звучит вторая песня, слова которой намекают на вернувшуюся семейную гармонию: этот мелодраматический хэппи-энд несколько заслоняет метафизику звука, которая составляет скрытое сообщение фильма.

В самом деле, Хичкок здесь собрал все мыслимые виды присутствия музыки в кино. Закадровая и внутрикадровая музыка; тишина; шумы и звуки; противостояние типов и жанров, голоса и инструмента. Музыка как профессия и судьба. Музыка как миф и метафизика. Сакральное и профанное в музыке. Центральная идея также связана с музыкой: поющий голос матери оказался единственной силой, способной осуществить прорыв в реальность из разнообразных измерений иллюзии (в том числе – музыкальных), тогда как рациональность и воинственность отца привели его к гротескной битве с фальшивыми чудовищами в мастерской таксидермиста. Но, по Хичкоку, сам мир – не иллюзия, но искаженная **реальность**. Иллюзия – продукт самих обманутых, что и продемонстрировал отец, который, как оказалось, знал не слишком много: его благородная и рациональная, но бесполовая активность все делала невпопад, поскольку он не мог прислушаться к подсказкам судьбы. Здесь нужен был не только голос, но и музыкальный слух Джо.

Резюмируя, следует сказать, что строение фильмов Хичкока обнаруживает своеобразную «философию символических форм», которую можно интерпретировать как художественный опыт спасения классических ценностей рационализма и морали, осуществленный в полемике с эстетикой модернизма. Предпринятый в данной работе морфологический анализ работ Хичкока позволяет понять его поэтику как ансамбль оптических, акустических и нарративных техник, создающих сложно символическое целое. Идейная основа его фильмов, скрытая за нарративно-образными репрезентациями, – это классическая традиционная мораль. Визуальные образы Хичкока – система динамичных и статичных «иероглифов», использующих арсенал классической живописи. Музыка в его фильмах – параллельный, но самостоятельный и активный текст со сложным контрапунктом и использованием парамузыкальных и акустических элементов. Музыкальные символы включаются в сложные синтагмы с другими образами и символами (создавая собственно саундтрек как часть автономного художественного мира) и так же, как и другие элементы его поэтики, указывают путь к восстановлению духовной целостности личности.

Данное научное исследование (№ проекта 14-01-0017) выполнено при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2014/2015 гг.

- 1 Сам режиссер указывает на это: «Помните мое правило об использовании шоколада, если дело происходит в Швейцарии, и ветряков – в Голландии?» (Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 150); «Я превратил в правило принцип использования элементов, которые связаны с персонажем или местом действия. Если я не использую их максимально, мне кажется, что я что-то упустил» (Там же. С. 128).
- 2 Там же. С. 31–32.
- 3 Хронометраж дается по полной версии фильма, длящейся 1 ч. 40 мин. На отечественных DVD часто встречается произвольно сокращенная версия.
- 4 Sullivan J. Hitchcock's music. New Haven, 2006. P. 11.
- 5 Трюффо Ф. Указ. соч. С. 38.
- 6 См. обстоятельный анализ театральной темы в кн.: Rothman W. Hitchcock: The Murderous Gaze. Cambridge, 1982. (Глава «Murder!»).

- 7 Рейндерс сотрудничал с Хичкоком также в фильмах «Шантаж» и «Богатые и странные».
- 8 «Это был фильм о театре», – сказал Хичкок (см.: *Трюффо Ф.* Указ. соч. С. 39).
- 9 *Зупанчич А.* Лучшее место для смерти: театр в фильмах Хичкока // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2004. С. 71.
- 10 *Sullivan J.* Op. cit. P. 196.
- 11 *Bonitzer P.* The Skin and the Straw // Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock) / Ed. S. Žižek. L., 2010. P. 178–184.
- 12 См.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Que_Sera,_Sera_\(Whatever_Will_Be,_Will_Be\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Que_Sera,_Sera_(Whatever_Will_Be,_Will_Be)), а также: *Pomerance M.* The Future's Not Ours To See: Song, Singer, Labyrinth in Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much* // Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music. Durham; L., 2001.
- 13 Que sera, sera
Whatever will be, will be
The future's not ours to see
Que sera, sera
- 14 Хичкок не был бы Хичкоком, если бы не вывернул эту тему наизнанку, изобразив инфернальное присутствие голоса матери в сыне в фильме «Психоз».

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

С.Ю. Неклюдов

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ АЛЕКСАНДР ДЮМА И ЛЕГЕНДА О ДЕВИЧЬЕМ КУРГАНЕ

1

Совершая в 1858–1859 г. поездку по России (Санкт-Петербург, Москва, далее по Волге до Астрахани и на Кавказ), Александр Дюма описал ее в путевых очерках, которые сперва публиковались в журнале «Монте-Кристо», затем появлялись в виде отдельных книг и, наконец, были собраны вместе в одном издании¹; по выражению Андре Моруа, он вообще «любил путешествия и умел возвращаться домой с объемистыми рукописями»². В гл. LXVI своих очерков («Степи и соленые озера») писатель несколько страниц посвятил Стеньке Разину³. Часть его рассказа о знаменитом разбойнике, «настоящем легендарном герое, как Робин Гуд, Жан Сбогар и Фра Диаволо», который «мог бы стать великим человеком и знаменитым завоевателем, если бы родился князем», представляет собой развернутую историческую справку о событиях, зато другая часть является изложением чрезвычайно любопытного предания о Девичьем Холме (*Dévitchei Kolm* 'colline de la Jeune-Fille'), источник которого, как и в прочих случаях, автор не указывает⁴.

Вообще количество рассказов о России, изложенных путешественником, сильно превышает возможности того, что он мог прочитать о ней по-французски (а это прежде всего вольтеровская «История Российской Империи в царствование Петра Великого»⁵); русским же языком писатель не владел. Хотя ему специально делали переводы некоторых текстов, скажем, в качестве подстрочников для последующего художественного переложения