

*Л.В. Попова*

*кандидат культурологии,*

*преподаватель кафедры рекламы Международной академии бизнеса и управления*

[pliana@mail.ru](mailto:pliana@mail.ru)

## НОЧНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ФИЛЬМАХ А. ХИЧКОКА

Творчество Альфреда Хичкока достаточно хорошо изучено как в России, так и за рубежом. Целью данного исследования является изучение трансформации художественного языка Альфреда Хичкока. Фильмы А. Хичкока рассматриваются как знаковая система. Творчество А. Хичкока нельзя рассматривать в отрыве от истории мирового кинематографа, не учитывая влияние предшественников. Поэтому большое внимание уделяется связи творчества Альфреда Хичкока с творчеством советских режиссёров (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Кулешов) и немецких экспрессионистов (Ф. Ланг, Ф.В. Мурнау). С немецкими экспрессионистами Хичкока роднит интерес к изображению ночи. Автор исследования подтверждает эту преемственность, анализируя различные источники: научные, публицистические, кинематографические. Особое внимание автор уделяет становлению авторского стиля Альфреда Хичкока, его приемам, методам и творческим находкам, а также его интересу к психоанализу. Именно интерес к психоанализу, а также опыт советских режиссёров позволили Хичкоку разработать свой инструмент воздействия на зрителей. В данной статье применяются различные методы исследования. Сравнительный метод применяется для анализа связей А. Хичкока с немецкими экспрессионистами и советскими режиссёрами. Также применяются психоаналитический и семиотический методы.

Основным выводом данного исследования является то, что становление художественного языка фильмов Альфреда Хичкока во многом обязано его режиссёрскому стилю, особому монтажному построению. Научная новизна данного исследования заключается в применении комплексного подхода к анализу фильмов Альфреда Хичкока, выявлению связей с его предшественниками.

**Ключевые слова:** Альфред Хичкок, Александр Митта, Сергей Эйзенштейн, Франсуа Трюффо, Всеволод Пудовкин, Кристиан Метц, Федерико Феллини, Михаил Ямпольский, Жиль Делез, знак

Alfred Hitchcock's creativity is rather well studied as in Russia, and abroad. A research objective is studying of transformation of art language of Alfred Hitchcock. Much attention is paid to connection of Alfred Hitchcock's creativity with works of the Soviet directors (S. Eisenstein, V. Pudovkin, L. Kuleshov) and the German's expressionists (F. Lang, F.V. Murnau). Makes related interest in image of night with the German expressionists of Hitchcock. The author of a research confirms this continuity, analyzing various sources: scientific, publicistic, cinema. In this article various methods of a research are applied: comparative, psychoanalytic, semiotics.

The main conclusion of this research is that formation of art language of Alfred Hitchcock's films is in many respects obliged to his director's style, special assembly construction. The scientific novelty of this research consists in application of an integrated approach to the analysis of Alfred Hitchcock's films, identification of communications with his predecessors.

**Keywords:** Alfred Hitchcock, Alexander Mitta, Sergey Eisenstein, Francois Truffaut, Vsevolod Pudovkin, Christian Metz, Federico Fellini, Mikhail Yampolsky, Gilles Deles, sign

Творчество Альфреда Хичкока оказало влияние на многих его последователей, особенно режиссёров, работающих в жанрах детективов, приключенческих фильмов, фильмов ужасов, и продолжает оказывать его и в настоящее время. Поэтому интерес к его творчеству никогда не утратит своей актуальности. Творчество А. Хичкока изучали многие философы, проявившие интерес к

истории кино: Ж. Делез, Ж. Лакан, С. Жижек, режиссёры Ф. Трюффо, И. Бергман и многие другие. Альфреда Хичкока называют мастером «саспенса». Он нагнетал обстановку с помощью шумов, заменяя ими музыку, а также с помощью особого построения кадра. Большое влияние на А. Хичкока оказали немецкие экспрессионисты, особенно Ф. В. Мурнау [Акройд, 2016, с. 29], а также советские режиссёры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин [там же, с. 32]. Немецкие экспрессионисты особое внимание придавали изображению ночи, положив начало новым жанрам кино: фильмам ужасов, фильму нуар, вампирским сагам. К экспрессионистам обращались и обращаются за вдохновением многие современные представители авторского и коммерческого кино, в том числе и А. Хичкок. В фильмах немецких экспрессионистов символична смена дня и ночи. Ночь – время тайны, мистики, подсознания. На обыденном уровне восприятия, ночь – время различных происшествий, праздников, ритуалов, превращений, трансформаций.

Изобразить ночь в кино возможно через контраст, через противопоставление «день – ночь». Немецкие экспрессионисты использовали для этого важнейший кинематографический элемент – свет. Выдающийся оператор нашего времени В. Стораро видит задачу кино в том, чтобы при помощи камеры «донести до зрителя смысл отношения света и тени» [Стораро, Электронный ресурс]. По его мнению, «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [там же]. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Экспрессионисты использовали цветные светофильтры, игру светотени. Особенно преуспел в этом Ф. В. Мурнау. Примечателен кадр с изображением тени вампира на стене в «Носферату». Игра светотени используется и в изображении ночного города: крыши домов отбрасывают тени на асфальт. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса.

День и ночь следует рассматривать, как длительность, то есть как время. Экспрессионизм изменил отношение к времени в кино. Н. Е. Мариевская в своей работе «Время в кино» выделяет горизонтальное и вертикальное время в произведениях кинематографа, хотя более ранние исследования в этой области принадлежат С. М. Эйзенштейну. Вертикальное время, по Н. Мариевской, – «время развертывания визуального образа в кино» [Мариевская, 2015, с. 270]. Горизонтальное – время развертывания повествования. Н. Мариевская разделяет горизонтальное время на нелинейное и циклическое. Нелинейное время – время фильма, в котором «эпизоды смонтированы с нарушением хронологической последовательности» [там же, с. 82], то есть, это – «всякий фильм, в котором есть flashback» [там же], но нас больше интересует циклическое время, так как мы рассматриваем смену дня и ночи как цикл. По мнению Н. Мариевской, при преобладании циклического времени все «чувственно-конкретное превращается в знак» [там же, с. 123]. Так «лодка становится лодкой Харона, белая птичка, промелькнувшая на черном фоне кроны дерева в летний день, символом отлетевшей души» [там же]. Цикл, по мнению Мариевской, значит «примирение, соединение противоположностей; начала и конца, разлуки и встречи, жизни и смерти» [там же, с. 122]. В фильмах немецких экспрессионистов по ночам совершаются убийства, которые повторяются циклически, вампир охотится на свою жертву, как в фильме Ф. В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса». Ночь также время «двойников». В фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» убийство ночью совершает сомнамбула, а в это время в ярмарочном ящике «спит» его кукла. А днем спит сам сомнамбула, подобно вампиру в гробу.

Один из первых игровых фильмов А. Хичкока, снятый в 1927 г. еще без применения звука, несет черты экспрессионистских фильмов. По сюжету и по построению этот фильм напоминает фильм Ф. Ланга «М» («Город ищет убийцу»). Следует учитывать тот факт, что многие экспрессионисты, прежде всего Ф. Ланг, в 1933 г. после прихода к власти А. Гитлера переехали в Голливуд. Фильм «М» оказал большое влияние на мастеров США, а также режиссёров других стран. Плюс ко всему, А. Хичкок в 1920-х годах работал в Германии и в 1925 году снял свой первый игровой фильм «Сад наслаждений». Годом раньше Ф. В. Мурнау на соседней площадке снял «Последнего человека». Понимание соотношения света и тени роднит Хичкока с немецкими экспрессионистами. Хичкоку принадлежит высказывание: «Нет такой вещи, как лицо, оно не существует, пока на него не упадет свет. Нет такой вещи, как линия – это всего лишь свет и тень» [Хичкок / Трюффо, Электронный ресурс].

Немецкие экспрессионисты создали особый тип героя – психопата, совершающего ночью зверские убийства. Такой убийца представлен и в фильме «М» Ф. Ланга. Это маньяк, похищающий девочек-школьниц и убивающий их. На поиски убийцы выходят все жители, включая преступников, бродяг. Здесь мы также имеем дело с «двойничеством»: вместо убийцы пойман невиновный. Настоящего убийцу узнает слепой продавец надувных шаров по мелодии «В пещере горного короля» из сюиты Эдварда Грига «Пер Гюнт», которую тот насвистывал, когда покупал шары для девочки, найденной мертвой. «М» – метка, оставленная на пальто убийцы одним из воров, с помощью которой общими усилиями ловят убийцу. «М», то есть «Mörder», по-немецки значит «убийца».

Начиная с «Жильца», выделяется особая хичкоковская манера отношения к «деталям». Деталь, как определил ее режиссёр Александр Митта, – «определенная крупность в монтаже, самая крупная, крупнее крупного плана» [Митта, 2007, с. 356]. Деталь, в данном случае, мы будем понимать как «вещь», «знак». В данном случае помогает семиотический подход. Хичкоку удается превратить «вещь» в «знак», то есть некий символ, несущий тот или иной смысл. В фильме Ф. Ланга литера «М», воздушный шар, мелодия служат некими «знаками». Хичкок еще сильнее, чем Ланг, заставляет работать «знак». В «Жильце» знаком служит клочок бумаги с надписью «Мститель». Этот клочок бумаги появляется каждый раз после убийства, затем мы видим его в карте города, найденной у подозреваемого в убийстве жильца, где тот обозначил место предполагаемого убийства. И именно этот знак ведет полицейских по ложному следу. Жилец, по описанию очевидицы, похож на убийцу: высокого роста, в шляпе, лицо замотано шарфом. Жилец появляется ночью снять комнату, он отлучается в ночь убийства. Жильца арестовывают и спасают от разъяренной толпы, когда ему удается бежать, тоже ночью. Хичкок применяет трюк, подобный «аттракциону» С. Эйзенштейна в фильме «Стачка», снятом раньше «Жильца», в 1924 г., где человек висит на мосту. Согласно Эйзенштейну, «аттракцион» – всякий элемент, «подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...» [Эйзенштейн, 1964, с. 270]. У Эйзенштейна действие стачки происходит днем, Хичкок разворачивает действие в ночи. Мнимый убийца, перелезая через ограду, цепляется наручниками и повисает так, что его нельзя достать ни сверху, ни снизу. Это обстоятельство и спасает его от расправы жителей города, а также ему помогает подоспевший вовремя полицейский. Мотив обвинения невиновного не раз будет присутствовать в фильмах А. Хичкока («Не тот человек», «Я исповедуюсь», «Поймать вора» и др.). Нечто подобное «аттракциону» С. Эйзенштейна из фильма «Октябрь», снятом в 1927 г., мы видим в фильме А. Хичкока 1932 г. «Номер семнадцать». «Октябрь» известен знаменитой сценой разведения мостов, когда конь с каретой повисают над рекой и падают вниз. В фильме «Номер семнадцать» несущийся поезд врывается в паром. Канаты парома рвутся, паром отходит, вагоны поезда повисают на краю парома, за край вагона держатся главные герои – детектив Бартон и Нора. Название «Номер семнадцать» означает номер дома, где собираются грабители. Фильм снят в экспрессионистической манере, примечателен игрой светотени. В качестве осветительных приборов используются фонари и огонек спички, в результате чего мы видим яркие тени на стене. Хичкок нагнетает атмосферу ужаса с помощью игры светотени и искрометного действия (несущиеся поезд и автомобиль, которые вот-вот столкнутся). режиссёр признавался, что все его старания сводятся к тому, «как нанести клей на зрительские сиденья» [Акройд, 2016, с. 216]. Страх и ужас – основные его методы.

По мнению Ф. Трюффо, хичкоковская уверенность в себе, бравада уживались в нем с его чувствительностью, эмоциональностью и страхом: «Этот человек, лучше других запечатлевший на пленке чувство страха, сам был пуглив, и мне кажется, что успех его фильмов связан и с этой чертой характера. На протяжении всей своей карьеры Альфред Хичкок испытывал потребность защитить себя от актёров, продюсеров, технического персонала, тех, чьи малейшие просчеты или капризы могут нанести ущерб фильму в целом... Он должен был защитить себя еще и от публики. И Хичкок

решил воздействовать на нее страхом, позволяя ей вновь пережить те острые ощущения, которые мы испытываем в детстве...» [Трюффо, 1987, с. 70-71]. Хичкок умел, как никто другой, создавать напряжение и вовлечь зрителя в происходящее, и достигал он всего этого с помощью воображения. Он проникал в глубины человеческой психики. Наиболее показателен в этом отношении его фильм «Завороженный», вышедший на экраны в 1945 г.

В «Завороженном» видится влияние З. Фрейда. В этом фильме получило отражение состояние человечества во время Второй мировой войны. Основоположник семиологии кино К. Метц, соединивший в качестве методов исследования семиотику и психоанализ, увидел связь между фильмом и сновидением, основываясь на трудах З. Фрейда [Фрейд, 2013]. По мнению К. Метца, в фильме «есть что-то от сновидения, что-то от фантазма, что-то от череды взаимных отождествлений и расхождений между вуаеризмом и эксгибиционизмом» [Метц, 2013, с. 23]. При этом он проводит различие между «фильмическим состоянием» и «стадией зеркала» [там же]. Кино, по его мнению, вбирает в себя и приспособливает «более древние фигуры, такие, например, как метафора и метонимия» [там же, с. 23-24]. Под психоанализом К. Метц понимал традицию Фрейда и ее актуальное продолжение, разработки, связанные с трудами Мелани Кляйн и Жака Лакана во Франции.

К методу психоанализа не раз обращались сами режиссёры. Так, например, Ф. Феллини испытал влияние К. Г. Юнга: «Читая Юнга, я чувствую, как избавляюсь, освобождаюсь от чувства вины и комплекса неполноценности, которые всегда порождал во мне этот недостаток» [Феллини, 1988, с. 80]. Фрейд, по мнению Феллини, возможно более одаренный писатель, но он давит своим авторитетом, Юнг же – «товарищ по путешествию», который «подводит нас к дверце бессознательного и представляет нам смотреть и понимать самим» [там же, с. 81]. Юнг более созвучен тем, кто стремится осуществить себя как личность в сфере творческой фантазии: «Фрейд, с его теориями, заставляет нас думать; Юнг же позволяет нам дать волю воображению, помечтать, и когда погружаешься в темный лабиринт собственного бытия, то кажется, что ощущаешь его бдительное, охраняющее присутствие» [там же]. Согласно Феллини, у Фрейда и Юнга разный подход к символу. Для Юнга символ – это средство «хотя бы смутно, выразить невыразимое», для Фрейда – «скрыть то, что не дозволено выражать» [там же, с. 82].

В Америке в 1940-е гг. было популярно учение З. Фрейда. Действие фильма А. Хичкока «Завороженный» происходит в психиатрической клинике, использовавшей методы Фрейда, поэтому следует рассмотреть его более подробно. В клинику прибывает новый главврач доктор Эдвардс, который должен сменить действующего главврача доктора Мерчисона, но сотрудники клиники замечают у доктора признаки амнезии. На следующий день доктор Эдвардс сбегает из клиники, а влюбленная в него доктор Констанс Питерсен следует за ним. Она находит его в отеле и пытается провести собственное расследование. Доктор признается, что он – не доктор Эдвардс, настоящий доктор Эдвардс мертв. Амнезия мнимого врача вызвана тем, что он стал свидетелем убийства доктора Эдвардса на лыжном курорте. Убийца доктора неизвестен. Констанс находит своего учителя Александра Брюллова, и они пытаются вместе найти разгадку в кошмарных снах пациента. Констанс с Брюolloвым записывают сон в дневник. Сцена сна была поставлена Сальвадором Дали, но вошла в фильм не полностью, из-за разногласий с продюсером Д. Селзником.

По отношению к фильму, сон – «текст в тексте», «интертекст» [Ямпольский, 1993]. Констанс с Брюлловым записывают сон в дневник. Пациент постепенно вспоминает свое имя: его зовут Джон Баллантайн. Он видит себя во сне в игорном доме, полном людей, которые играют чистыми картами, сам же Баллантайн играл нормальными картами. Вместо стен в доме шторы, на которых нарисованы огромные глаза. Баллантайн играл с бородатым человеком, то есть Эдвардсом в «21». Баллантайну выпадает крестовая семерка. Бородатый человек произнес «Двадцать одно». Пришел хозяин заведения, лицо которого было скрыто за белой маской, и обвинил бородатого в шулерстве: «Не позволю жульничать! Это моя территория! Я тебя убью!». Баллантайн и Эдвардс оказались на покато́й крыше. Эдвардс прыгнул с крыши. Баллантайн заметил хозяина заведения, который

прятался за трубой крыши и держал в руке колесо, которое бросил вниз, когда Эдвардс прыгнул с крыши. Баллантайн бежит вниз по крыше, за ним гонятся два крыла.

Постепенно Констанс приходит к разгадке. Сон метафоричен: игорный дом во сне Баллантайна – психиатрическая клиника. «Двадцать одно» означает еще одно место действия – клуб «Двадцать одно» в Нью-Йорке. Глаза на шторах – охрана психиатрической клиники. Хозяином в маске оказывается действующий главврач психиатрической клиники – доктор Мерчисон. Брошенное им колесо с крыши – не что иное, как револьвер, из которого он убил доктора Эдвардса. Баллантайна раздражает снег, выпавший за окном и след от лыж. Констанс вспоминает, что его раздражала белая скатерть и похожие полосы на ней. След от лыж означает лыжный курорт, на который Баллантайна пригласил доктор Эдвардс, и где Баллантайн стал свидетелем его убийства. Остается выяснить название курорта. Оно должно быть связано с крыльями. Баллантайн вспоминает название – «Долина Гавриила». Гибель доктора потрясла Баллантайна, который в детстве стал причиной смерти брата, который сорвался с крыши. Воспоминание об этом событии наложило на смерть Эдвардса и вызвало амнезию у Баллантайна. Поэтому во сне он видит крышу и падающего человека. Но Баллантайн схвачен как убийца Эдвардса. Констанс не верит в его виновность. Доктор Мерчисон случайно проговорился, что знал Эдвардса и не любил его. Констанс понимает, что Мерчисон есть убийца и, что именно он внушил Баллантайну, что он – Эдвардс. Мерчисон убивает себя из того самого револьвера, из которого застрелил Эдвардса.

В «Завороженном» также присутствует атрибут ночи «двойничество»: Баллантайн невольно выдает себя за доктора Эдвардса. И здесь также присутствует мотив обвинения невиновного: Баллантайна обвиняют в смерти Эдвардса.

Таким образом, мы видим, что сон – особая кинематографическая реальность, «интертекст», особая знаковая система.

В «Завороженном» А. Хичкок меняет схему убийства, которое происходит не ночью, а днем, но именно ночь выдает нам тайну убийства. В первом цветном фильме Хичкока «Веревка», снятом в 1948 г., убийство также происходит днем, в самом начале действия фильма. Фильм снимался в системе «Техниколор». Хичкок ставил перед собой новую техническую задачу, делал упор на «точное воспроизведение пятидесятикилометровой линии горизонта Нью-Йорка, подсвеченной восемью тысячами ламп накаливания и двумя сотнями неоновых вывесок» [Акройд, 2016, с. 128], для которых потребовалось 150 трансформаторов. Из окна квартиры видится постепенная смена времени суток. Как справедливо заметил П. Акройд, после «естественного сияния заката квартира наполняется разноцветными отблесками неоновых вывесок и уличных фонарей, что отражает и усиливает драматизм действия» [там же]. В фильме проглядывает моральная позиция автора, критикующая фашизм, а также ницшеанскую и другие теории, которые представляют опасность для неподготовленных умов, особенно теория де Куинси. Двое студентов, наслушавшись новомодных теорий, душат веревкой своего товарища с целью получить от убийства эстетическое удовольствие. Труп приятеля упаковывают в сундук, после чего решают зайти еще дальше: пригласить друзей на пир, а в качестве стола использовать сундук с трупом. Сундук, таким образом, символизирует жертвенный алтарь, на котором совершается, магический обряд. Отсюда отсылка к «черной мессе». Студенты произносят хвалебные речи в пользу вышеуказанных теорий, своего рода, молитвы. На торжестве присутствуют отец покойного и невеста, которые думают, что тот опаздывает. На торжестве появляется преподаватель Руперт Кеделл, который внушил эти теории молодым людям. Он начинает понимать опасность этих теорий. В фильме мы наблюдаем хичкоковскую манеру работы с «вещью», знаком. Этими знаками выступают сундук и веревка. Именно веревка, торчащая из кармана пальто одного из студентов, наводит Кеделла на мысль, что совершено убийство, а сундук приводит к разгадке.

У Хичкока «вещь» рассказывает о человеке. Информацию мы получаем не из речи, а из видеоряда. Так и в фильме «Ребекка», снятом еще в 1940 г. по роману Дафны Дюморье. Ребекка давно мертва, но она словно присутствует в кадре: ее вещи говорят о ней. Хичкок использует

чисто кинематографические средства в сюжетных целях. В фильме «Окно во двор», снятом в 1954 г., мы видим человека, одна нога которого закована в гипс. Движение камеры переходит на стол, на котором лежит сломанный фотоаппарат и стопка журналов, на стене висят фото переворачивающихся автомобилей. Мы понимаем, что герой – фотокорреспондент, получивший травму во время репортажа гонок. Фотокорреспондент Эл Би Джеффрис вынужден сидеть у окна и смотреть во двор. Его иногда навещают сиделка Тельма и подруга-модель Лиза. Джеффрис – человек, привыкший смотреть на мир через объектив. Он смотрит во двор через объектив фотокамеры, делает снимки двора. Хичкок представляет нам целую галерею различных типов людей: девушка-балерина, которая любит раздеваться на публике; пожилая пара, единственный ребенок которой – их собачка; одинокая дама; музыкант, у которого постоянно собираются компании; коммивояжер с большой женой. Жена коммивояжера, прикованная к постели, является, своего рода, «двойником» Джеффриса. По мнению Ф. Трюффо, речь здесь идет о «моральной позиции автора, взирающего на мир с крайней суровостью чувственного пуританина» [Трюффо, 1987, с. 82], хотя Хичкок был по вероисповеданию католиком [Акройнд, 2016, с. 8]. Из беседы Ф. Трюффо и А. Хичкока мы видим, насколько Хичкок ценил опыт советских режиссёров, причем не только С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, но и Л. Кулешова. Хичкок констатировал: «Как Вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эксперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы видите крупный план русского актёра Ивана Мозжухина. Сразу следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице Вы прочитываете сострадание. Тогда Вы убираете мертвого ребенка, и на его место ставите тарелку супа, и вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным. То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стюарта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в корзине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего открытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стюарту, то на сей раз он покажется грязным, старым пошляком» [там же, с. 84]. В фильме «Окно во двор» Хичкок возвращается к схеме убийства, происходящего ночью. По сюжету, однажды Джеффрис замечает, что еще вечером жена коммивояжера была в постели, а утром она исчезла. Он также видит, что коммивояжер отправляет в багаж огромный чемодан. Джеффрис предполагает, что коммивояжер убил свою жену и спрятал тело в чемодан. В данном случае идет перекичка с «Веревкой», где тело убитого прячут в сундук. В фильме «Окно во двор» много различных «знаков». Прежде всего, сундук, затем сумочка с драгоценностями жены коммивояжера, в которой коммивояжер что-то искал. Джеффрис перебирает снимки двора и видит, что цветы на клумбе с краю другого цвета, чем на снимке, который он сделал ранее от скуки: их кто-то пересаживал. Следующая улика-знак – убитая собачка одинокой пары, которая что-то пыталась откопать в клумбе. Особенно примечателен кадр с огоньком от сигареты курящего в темноте коммивояжера в тот момент, когда все решили, что он уехал. Именно этот огонек и выдает присутствие коммивояжера. Телефонный справочник тоже «знак», с его помощью узнают телефон коммивояжера. Но главная улика – кольцо жены коммивояжера, которое находит Лиза в квартире коммивояжера, проникнув через балкон. Особо зрелищной является сцена схватки между коммивояжером и Джеффрисом в ночи, когда Джеффрис ослепляет коммивояжера вспышкой фотокамеры. Джеффрис выпадает из окна и ломает вторую ногу, но Лиза, детектив и полиция спешат на помощь, убийца схвачен. По мнению П. Акройнда, фильм «похож больше на сон или, возможно "видение, видение"», которое «сильнее разума или логики» [там же, с. 215].

Ночное действие разворачивается и в фильме «Психо», снятом в 1960 г. Секретарша Мэрион Крэйг крадет из компании, в которой работает, огромную сумму денег и уезжает из города. По пути она останавливается в гостинице, хозяин которой Норман Бейтс – маньяк-убийца, страдающий раздвоением личности. Убийства он совершает в состоянии аффекта, представляя себя собственной матерью, которая ревнует Нормана к молодым женщинам, вызывающим у него вождление.

Опомнившись, Норман топит машину, на которой приехала Мэрион, в болоте вместе с ее трупом. В «Психо» мы также сталкиваемся с «двойничеством»: Норман – мать. Мэрион и Норман тоже представляют, своего рода, пару двойников. Мэрион в состоянии аффекта похищает деньги. Она влюблена в Сэма Лумиса, хочет за него замуж, но он боится ответственности и мечтает о богатстве. Деньги – то, чего нет у Мэрион с Сэмом. Деньги овладевают сознанием Мэрион. Она их крадет. Деньги здесь, пожалуй, самая знаковая фигура, «знак». Ночью в гостинице происходит переоценка происходящего. Мэрион ведет подсчет того, что потратила, собирается вернуть оставшуюся сумму, но ее собственная гибель мешает. Мэрион решает принять душ, ее там убивает женщина с закрытым лицом, то есть переодетый матерью Норман. Клочок бумаги от конверта с деньгами остается единственным «знаком», указывающим на то, что Мэри была в этой гостинице. Сестра Мэри Лайла и Сэм начинают ее разыскивать, они находят этот листок. По мнению С. Жижека, «Мэрион уже становится Норманом еще до встречи с ним» [Жижек, 2017, с. 52], так как перед тем как попасть в мотель Бейтса, она «слышит воображаемые голоса своего босса и покупавшего дом миллионера» [там же], подобно тому, как Бейтс слышит голос своей покойной матери.

В «Психо» сцена в душевой до сих пор считается одной из самых выдающихся. По мнению Ж. Делеза, для Хичкока характерны «четкие границы кадра», «устранение закадрового пространства», он «обычно работает с короткими планами» [Делез, 2015, с. 230]. Создается эффект молниеносного действия, повергая зрителя в шок. Ритм в картинах Хичкока очень быстрый. В «Психо» Хичкок меняет цепь повествования. По мнению Ф. Трюффо, гениальная находка Хичкока состоит в том, что он осмелился дать «самую зверскую сцену с убийством в начале, рассчитывая настолько потрясти публику, что в дальнейшем подобной жестокости не потребуется» [Трюффо, 1987, с. 251]. При показе следующего убийства «достаточно одних намеков, ибо само воспоминание о первом испуге вновь должно вызвать страх» [там же]. В сцене убийства детектива Арбогаста, которого наняли Лайла и Сэм, реакция зрителей оказывается уже подготовленной.

У Хичкока ни один предмет, «знак» не присутствует в кадре просто так. В момент появления Мэрион в вестибюле гостиницы Бейтса мы видим висящие на стене чучела птиц, его увлечение, он – таксидермист. Именно он изготовил чучело матери, которую убил вместе с любовником, после чего испытывал фрейдистский «комплекс вины». Он убивал девушек, к которым испытывал влечение, так как это, якобы, не нравилось его матери. Литературной основой «Психо» явился роман Роберта Блоха. Автор романа вспоминал: «Тогда, в конце пятидесятых, теория Фрейда была чрезвычайно популярна, и, несмотря на то, что мне больше нравился Юнг, я все же решил развивать историю в направлении Фрейда. Большое внимание этот психолог уделял эдипову комплексу, поэтому я решил, что, допустим, убийца должен страдать именно этим заболеванием...» [Ребелло, 2013, с. 26]. Таким образом, А. Хичкок вновь обратился к психоанализу.

Ирония Хичкока затронула и сам психоанализ, как мы видим на примере иронического детектива «Поймать вора», снятом еще до «Психо», в 1955 г. Весь Лазурный берег охвачен ужасом от ограблений – по ночам у богатых людей крадут драгоценности. Хичкок затевает игру со зрителем с первых кадров. Газеты сообщают, что ограбления совершает Джон Роби по кличке «Кот». В кадре мы видим темную ночь, крышу, по которой бродит черный кот. Кот выступает здесь как «знак» преступника. Следующий кадр показывает яркий солнечный день. Мы видим газету с этим же сообщением, обведенным карандашом, которая лежит на стуле, на котором расположился черный кот. Это кот Джона Роби, сам Джон Роби поливает цветы на балконе. Фамилия героя выбрана говорящая, от английского «rob» – «огрбить». Джон Роби, бывший вор, затем участник движения Сопротивления, который оставил воровские дела и поселился в Ницце, но о нем вспоминают в полиции и подозревают в воровстве. Единственный способ отвести от себя подозрение – поймать настоящего вора. Он знакомится с представителем страховой компании Хьюссоном, который дает ему список потенциальных жертв, то есть тех, кто застраховал драгоценности. В фильме «Поймать вора» Хичкок иронизирует по поводу учения З. Фрейда. Хьюссон пытается понять, почему Роби стал вором. Для этого он восстанавливает его биографию. На вопрос Хьюссона, не бросила ли Роби

мать в раннем детстве, тот отвечает: «Нет, я работал в американском цирке. После того, как он распался, я использовал свою сноровку по другому назначению». Роби поясняет, что шесть лет участвовал в движении Сопrotивления, испуив тем самым вину перед родиной. В этом фильме мы также имеем дело с «двойничеством». Во время очередной кражи убивают официанта Фруссара, но Фруссар – хромой, и потому не может быть вором. Оба – и Фруссар, и владелец ресторана Бертани – товарищи Роби по движению Сопrotивления. Роби знакомится в казино с богатыми американками, Джесси Стивенс и ее дочерью Фрэнсис, которые также владеют драгоценностями. Джону Роби удается вычислить следующее место действия. Им должна стать вилла, где ночью будет проходить костюмированный бал, все приглашенные должны прибыть в костюмах эпохи Людовика XIV, включая официантов и полицейских. Бал-маскарад – еще один атрибут ночного действия, «двойничества». Двух американок сопровождает мужчина, переодетый негром. Полицейские думают, что он и есть Роби, но это не Роби, а страховой агент Хьюссон. Джон Роби в это время дежурит на крыше, ему удается поймать вора. Им оказывается Даниэль, дочь Фруссара, а организатором ограблений оказывается Бертани.

Многие режиссёры подражали Хичкоку, некоторые, наоборот, не принимали его методов построения повествования фильма. Таков М. Антониони [Попова, 2017], который считал, что, хотя фильмы Хичкока удивительно режиссёрски выстроены, в них нет никакой правды: «В жизни всегда есть паузы, есть какая-то смазанность, нечеткость (как может быть нечеткой фотография), и ко всему этому надо относиться с уважением» [Антониони, 1986, с. 232]. Кадры Антониони отличались долгими планами, длинными панорамами, так как считал, что в кино должно быть все, как в жизни. Но Хичкок ставил перед собой другие задачи. Он хотел показать скорость человеческой реакции, когда мы поставлены в критические ситуации жизни и смерти. В эти моменты мы действуем молниеносно. Поэтому и ритм Хичкока очень быстрый, он словно застигает нас врасплох и повергает в шок.

Таким образом, мы видим, что особое отношение Альфреда Хичкока к изображению ночи роднит его с немецкими экспрессионистами, а изучение опыта советских режиссёров позволяет изобрести свой собственный стиль монтажа и особый режиссёрский почерк. Благодаря природной интуиции, логике, интересу к глубинной психологии он проникал в глубины человеческой психики. Альфред Хичкок – один из немногих режиссёров, которому удалось свои собственные страхи, ночные кошмары превратить в искусство. Внимание Хичкока к деталям, как к «знаку», превращает его фильмы в особую знаковую систему.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Жилец / *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927, реж. А. Хичкок, Великобритания), игр.
2. Завороженный / *Spellbound* (1942, реж. А. Хичкок, США), игр.
3. М / М (1931, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
4. Не тот человек / *The Wrong Man* (1956, реж. А. Хичкок, США), игр.
5. Носферату. Симфония ужаса / *Nosferatu. Symphony of horror* (1922, реж. Ф.В. Мурнау, Германия), игр.
6. Окно во двор / *Rear Window* (1954, реж. А. Хичкок, США), игр.
7. Поймать вора / *To Catch a Thie* (1955, реж. А. Хичкок, США), игр.
8. Психо / *Psycho* (1960, реж. А. Хичкок, США), игр.
9. Ребекка / *Rebecca* (1940, реж. А. Хичкок, США), игр.
10. Стачка (1924, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
11. Я исповедуюсь / *I Confess* (1953, реж. А. Хичкок, США), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Антониони М. Антониони об Антониони. – Москва: Радуга, 1986.
2. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – Москва: АСТ: Зебра Е, 2007.

3. *Трюффо Ф.* Трюффо о Трюффо. – Москва: Радуга, 1987.
4. *Стораро В.* Живопись светом (видеозапись) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.multsonline.ru/2014/02/12/zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with.htmlv> (дата обращения 30.11.2015).
5. *Феллини Ф.* Феллини о Феллини. – Москва: Радуга, 1988.
6. *Хичкок А.* Хичкок / Трюффо (видеозапись) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tl35tTF7ffY> (дата обращения 18.09.2019).
7. *Эйзенштейн, С.* Избранные произведения в 6 т. Т.2. – Москва: Искусство, 1964.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Акройд П.* Хичкок. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016.
2. *Делез Ж.* Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
3. *Жижек С.* Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. – Екатеринбург: Гонзо, 2017.
4. *Мариевская Н.* Время в кино. – Москва: Прогресс-Традиция, 2015.
5. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
6. *Попова Л.М.* Антониони, Ж. Виго и Д. Вертов: опыт диалога / Л. Попова // Культура и искусство. 2017. № 7. С.57-66. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22254. URL: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_22254.html](http://e-notabene.ru/pki/article_22254.html) (дата обращения: 18.03.2018).
7. *Ребелло С.* Ужас, порожденный «Психо». – Москва: Эксмо, 2013.
8. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – Москва: Эксмо, 2013.
9. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – Москва: РИК «Культура», 1993.

#### SOURCES

1. Antonioni, M. *Antonioni ob Antonioni* [Antonioni about Antonioni]. Moscow, Raduga, 1986.
2. Mitta, A. *Kino mezdu adom i raem: kino po Jezzenshtejnu, Chehovu, Shekspiru, Kurosave, Fellini, Hichkoku, Tarkovskomu...* [Cinema between hell and paradise: cinema according to Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Tarkovsky ... ]. Moscow, AST, Zebra E, 2007.
3. Truffaut, F. *Truffaut o Truffaut* [Truffaut about Truffaut]. Moscow, Raduga, 1987.
4. Fellini, F. *Fellini o Fellini* [Fellini about Fellini]. Moscow, Raduga, 1988.
5. Eisenstein, S. *Izbrannye proizvedeniya v 6 t. T.2* [Elected of the work to 6 vol. Vol. 2]. Moscow, Iskustvo, 1964.
6. Storaro, V. *Zhivopis' svetom (videozapis')* [Painting by light (online)], *Available at:* <http://www.multsonline.ru/2014/02/12/zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with.htmlv> (accessed: 30.11.2015).
7. Hitchcock, A. *Hitchcock / Truffaut (videozapis')* [Hitchcock / Truffaut], *Available at:* <https://www.youtube.com/watch?v=Tl35tTF7ffY> (accessed: 18.09.2019).

#### REFERENCES

1. Akroyd, P. *Hitchcock* [Hitchcock]. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 2016.
2. Delez, Zh. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
3. Zhizhek, S. *Kinogid izvrashhenca: Kino, filosofija, ideologija* [Kinogid of the pervers: Cinema, philosophy, ideology]. Yekaterinburg, Gonzo, 2017.
4. Mariyevskaya, N. *Vremya v kino* [Time at cinema]. Moscow: Progress-Tradicija, 2015.
5. Metz, C. *Voobrazhaemoe oznachajushhee. Psihoanaliz i kino* [Imagine meaning. Psychoanalysis and cinema]. St. Petersburg, Izd-vo Evropejskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2013.
6. Popova, L. M. *Antonioni, Zh. Vigo i D. Vertov: opyt dialoga* [ M. Antonioni, Zh. Vigo and D. Vertov: experience of dialogue]. *In:* [Culture and art], 2017. No. 7. pp. 57-66. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22254 (online) *Available at:* [http://e-notabene.ru/pki/article\\_22254.html](http://e-notabene.ru/pki/article_22254.html) (accessed: 18.03.2018).
7. Rebello, S. *Uzhas, porozhdennij "Psiho"* [Horror generated by "Psikho"]. Moscow, Jeksmo, 2013.
8. Freud, Z. *Tolkovanie snovidenij* [Interpretation of dreams]. Moscow, Jeksmo, 2013.
9. Yampolsky, M. *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf* [Memory of Tiresiy. Intertekstualnost and cinema]. Moscow, RIK "Kul'tura", 1993.