

## 2 Убивця

**Г**ірке відчайдушне кохання затигло дівчину під воду. З берега здається, ніби вона навмисне віддається небезпеці, аби чоловік, який нею знехтував, кинувся в річку, врятував її й пообіцяв завжди бути поруч. На якусь мить це бажання починає здійснюватися — помітивши, як чоловік їй махає, вона радіє і простягає руки, очікуючи ніжних обіймів. Раптом настає черга жорстокого сюжетного повороту. Стиснувши дівочу потилицю, його руки з немилосердною силою штовхають її вниз і тримають там, аж поки на глибині все застигає — крім волосся й мокрої спідниці.

Надворі літо 1925 року, і Альфред Гічкок щойно скоїв перше вбивство у своєму дебютному художньому фільмі «Сад насолод» — мелодрамі про любовне життя двох лондонських танцівниць. Після початку роботи в британському офісі Famous Players-Lasky життя стрімко набрало обертів. Він освоївся в компанії, що займала приміщення Islington Studios у північному Лондоні, й у вільний час робив начерки власних сценаріїв. За плечима вже була одна невдала спроба зняти фільм («Тринадцятий номер» [Number Thirteen] чи «Міс Пібоді» [Mrs. Peabody]), провалена через брак коштів (гроші Гічкок просив у родини), і режисура комедійної короткометражки «Завжди розкажуй дружині» [Always Tell Your Wife] — бо штатний режисер захворів. На студії він познайомився з Альмою Ревілл — молодою режисеркою, яка згодом стане його дружиною й основною напарницею.

Коли британське відділення Famous Players-Lasky закрили, Гічкок зійшовся з товариством молодих айлінгтонських кіношників під керівництвом режисера Майкла Белкона, якого вразили хлопцеві «пристрасне захоплення кіно й прагнення вчитися»<sup>67</sup>. Працюючи помічником режисера в багатьох картинах, Гічкок брався за будь-яку роботу — хоч сценариста, хоч художнього керівника, хоч костюмера. «Якби він ніколи не підмітав айлінгтонських підлог, він би й за це взявся з охотою»<sup>68</sup>, — казав Белкон.

1924 року Белкон бере Гічкока на свою нову студію Gainsborough Pictures, де той працює з двома спільними англо-німецькими проектами («Падіння доброчесності» [The Prude's Fall] і «Чорний вартовий» [The Blackguard]), які Грем Каттс зняв на кіностудії «Нойбабельсберг» поблизу Берліна. Саме вона була центральним осередком німецького кіноекспресіонізму, й саме там у Гічкока почали зароджуватись ідеї щодо мистецького виміру кіно. Там він спостерігав, як режисер Фрідріх Вільгельм Мурнау працює над «Останнім сміхом» [The Last Laugh]. Ці спостереження допомогли йому засвоїти основи експресіоністичного кіно: використання камери, щоб розповісти історію без слів, передачу суб'єктивного емоційного досвіду персонажів і контрастність чорних провалів та яскравих прожекторів (німецька теоретикія кіно Лотте Айзнер вважає, буцімто цей ефект передає «сутінки німецької душі, виражені похмурими загадковими інтер'єрами чи туманними ілюзорними пейзажами»)<sup>69</sup>.

Його власний керівник виявився далеко не таким оригінальним. Дехто вважає, буцімто Грем Каттс теж використовував у своїй творчості ідеї експресіоністів, але Гічкок зрозумів, що Каттс небагато знає про режисуру, й почав стомлюватись через постійну потребу прикривати начальникову спину, поки той заводив позашлюбні стосунки, що руйнували робочий графік. Коли Каттс відмовився брати участь у зйомках «Чорного вартового», лаючи свого «сучого розумаку-асистента»<sup>70</sup>, Белкон

попросив двадцятип'ятирічного Гічкока завершити процес і невдовзі дав йому можливість самому зняти цілий фільм.

«Сад насолод» знімався в Німеччині та Північній Італії і став класичною ілюстрацією закону Мерфі. Обладнання загубилося, інвентар конфіскували митники, гроші на відрядження вкрали, актори не з'являлись на зйомки ключових сцен — словом, усе, що могло піти не так, ішло не так. Як казав сам Гічкок, «зараз від згадок про ті стреси хочеться сміятись, але тоді це був суцільний кошмар»<sup>71</sup>.

На щастя, картина вдалася. Гічкок продемонстрував глядачам засвоєні в Німеччині стилістичні прийоми і, як сказали б зараз, свої типові атрибути (вуаеризм, провину, чарівних білявок — і вбивство). За наступні п'ятдесят років він відправить на той світ чимало своїх жертв, послуговуючись цілим набором моторошно неповторних сценаріїв. Серед них знайдеться місце для надвечірнього задушення в розкішних мангеттенських апартаментах, удару ножом у спину міжнародного дипломата й стрілянини на вбогій лондонській вуличці. Одне Гічкокове слово — і жінок різатимуть у душі, штовхатимуть із дзвіниці, рубатимуть на дрібні шматки й закопуватимуть у квітниках, а чоловіків спалюватимуть, душитимуть і запрошуватимуть на коротеньку прогулянку, звідки вони вже ніколи не вернуться. У цьому смертоносному світі немає безпечних місць, бо жорстокість підстерігає на фабриках, у школах, церквах, ваннах, спальнях і кухнях, у вітряках, мотелях, кінотеатрах — і навіть на дитячій ярмарковій каруселі. Все життя для Гічкока — вбивство. Хочете зламати гічкоківський код — найліпше почніть саме з моторошного кінця.

Жодна дискусія про Гічкока і його вбивства не обходиться без забризканого кров'ю слона в кімнаті. Душова сцена з «Психо», де Меріон Крейн, яку зіграла Дженет Лі (а нижче шиї — її дублерка Марлі Ренфро), до смерті забиває ножом Норман Бейтс, стала емблемою післявоєнної поп-культури. На неї постійно

посилаються, її пародіюють та оснащують новими інтерпретаціями. Цей фільм народився з Гічкокового бажання зафіксувати на телеекрані молодше покоління, виховане телевізором та рок-н-ролом, і спробувати підняти жанр слешеру до висот його режисерської досконалості. Гічкок заздрісно відгукувався про захоплену реакцію критики на фільм француза Анрі-Жоржа Клузо «Дияволиці» [Les Diaboliques] (1955) — психологічний горор, де теж знайшлося місце душовій жорстокості. Без сумніву, Клузо відчував на собі Гічкокові впливи, хоча його фільм був авангарднішим, ніж стрічки самого Гічкока в середині 1950-х — у пору кольорового ескапізму з Кері Грантом, Джеймсом Стюартом і Грейс Келлі. Даючи своєму керівникові в руки найновіший роман Роберта Блоха «Психо», де фігурували деталі справжніх злочинів серійного вбивці Еда Гейна, Гічкокова асистентка Пеггі Робертсон підозрювала, що нестандартність описаних звірств, перевдягання й табуйовані сексуальні фетиші не залишать його байдужим. Вона не помилилася — режисер був у захваті, особливо від «раптовості вбивства в душі, що з'являється, мов грім серед ясного неба»<sup>72</sup>.

Після першого ж перегляду чимало критиків не лишили від фільму каменя на камені — мовляв, як це Гічкок міг змарнувати свій талант на такі дурнички? Один знехтував режисеровими проханнями тримати сюжетні повороти в таємниці, сказавши, що мусить попередити всіх, хто зібрався дивитися це кіно, що на них чекає «згнилий труп у пледі, маніяк у перуці й любовно смакований камерою процес віддраювання ванної, де розпанахали Дженет Лі»<sup>73</sup>. Попри форкання й стогони критиків, «Психо» миттю став хітом і приніс велетенські доходи, легко відбивши 800 000 витрачених доларів, які Гічкок узяв із власної кишені, бо його тогочасна студія Paramount відмовилася фінансувати настільки ризикований проект.

Поки фільм бив касові рекорди й підносив свого творця до нових висот культурної значущості, дехто почав замислюватися, що ховається в голові людини, яка зрежисувала ті п'ятдесят

дві секунди кривавої вакханалії. Розмовляючи з психіатром Фредеріком Вертамом, занепокоєним екранною жорстокістю, Гічкок наполягав, буцімто бідолашна Меріон Крейн нічим не відрізняється від Червоної Шапочки — ще однієї білявої панночки, вбитої вовком у бабусиному вбранні. Сцена вбивства, клявся він, «жодним чином не відображає ані мого особистого життя, ані особистого мислення»<sup>74</sup>. Жорстокість, гнів і будь-які конфлікти для нього — абсолютне табу, запевняв режисер. Задовго до «Психо» він уже висловлювався щодо несмаку стрічок, що вдаються до «садизму, збочень, звірств і потворності», щоби викликати в аудиторії сильніші емоції, й засуджував таку тактику як «докорінно хибну, зловісну й небезпечну»<sup>75</sup>. Дехто з його персоналу згадував, як іще в 1960-х режисер кулею вилетів із проєкційної зали, бо рекомендований йому фільм містив неочікувану сцену жорстокого поводження з тваринами, яке Гічкок вважав неприпустимим<sup>76</sup>. Чимало співробітників засвідчили, що через надзвичайну нелюбов до конфліктів він ладен був піти на що завгодно, аби лиш не «влаштувати сцен» (страх таких сцен можна сміливо додавати до списку фобій). Замалим не пишаючись, режисер розповідав, як реагував на нестриманість Інгрід Бергман під час складних зйомок «Під тропіком Козерога» [Under Capricorn] (1949): «Я зробив те, що завжди роблю, коли поряд починають сваритися, — розвернувся й пішов додому»<sup>77</sup>. Такі історії мали підкреслювати його незворушність; усім своїм слухачам (найчастіше журналістам) він розказував, що ніколи не втрачав самовладання, бо завжди тримав себе в руках. Це неправда. Гічкокова гнівливість дуже часто виходила на яв — але в дещо згладженій подобі понурості й вовкуватості. Втеча від конфліктів свідчила не про спокійний характер, а про вічну нездатність давати раду зі (своїми й чужими) складними емоціями.

Гічкок часто стверджував, що охоче знімав би фільми без саспенсу й трупів, — от тільки публіка не дозволить. Якби він

створив фільм про Попелюшку, «люди й там би зразу шукали трупів»<sup>78</sup>. Однак ті, хто вважають, буцімто жорстокість і вбивства стали для нього звичайними побічними продуктами режисерських буднів (як вугілля для шахтаря), без сумніву, помиляються. Гічкокові точно бракувало відповідних душевних нахилів, але злість і жорстокість вабили його завжди — і живили його творчу натуру.

У страхітливих злочинах він розбирався так само, як і в багатьох інших речах, — читаючи, фантазуючи й мовчки спостерігаючи. «Мене вже довго захоплюють злочини й система правосуддя»<sup>79</sup>, — сказав він 1977-го. В чотирнадцять Гічкок читав зоряних авторів британського кримінального жанру Гілберта Честертона й Джона Бакена, а також «усі описи реальних злочинів, які міг дістати». За багато років він зібрав чималу домашню детективну бібліотеку й докладно вивчив біографії кількох страхітливих серійних убивць. Багатьом своїм сценаристам і виконавцям головних ролей режисер роздавав для натхнення й занурення відповідну літературу, а сам замолоду часто бував на засіданнях Олд-Бейлі — центрального кримінального суду Англії та Уельсу. Ці відвідини суду для нього стояли в одному ряду з численними походами в театр і кіно. «Я хотів би стати кримінальним юристом, — якось сказав він. — Подумайте, скільки б у мене з'явилося можливостей сяяти в суді»<sup>80</sup>.

Персонажі кількох його стрічок поділяють любов свого творця до затишних детективних історій і люблять убивства як ескапістські фантазії. Ізабель, прямолінійна авторка детективних романів із фільму «Підозра» [Suspicion] (1941), докладно пояснює Кері Гранту, як скоїти досконале вбивство; персонажі «Тіні сумніву» [Shadow of a Doubt] (1943) Герб і Джо розслабляються після довгого дня за приємною розмовою про отруєння й побиття до смерті, наче теревенять про бейсбол чи знаменитостей. В одному з випусків телесеріалу «Альфред Гічкок представляє» режисер пожартував про зв'язок вигаданих убивств

і внутрішніх прагнень їхніх творців. Героїня серії, мила авторка кривавих детективів із передмістя, міркує про свою найновішу жертву так: «Бідолашна. Сором мені, що мусила з нею так покінчити. Психіатри, напевно, вказали б на мої приховані смертоносні нахили... Хтозна, чи я б сама вже когось не вбила, якби не спрямовувала їх у детективи».

Замість замислюватися про власний психологічний портрет Гічкок здебільшого називав свій інтерес до вбивств неминучим виявом культурної спадщини. «Чимало англійських літературних класиків одвіку цікавилися вбивствами, — пояснював він докторові Вертаму. — В нашій літературі дуже високий рівень аналізу цих явищ. Здається, це просто англійська особливість»<sup>81</sup>. Він вірив у певну «злочинну містику» Англії, яка проникає в душу всім без винятку<sup>82</sup>. В популярній культурі його молодості жорстокість була повсюдною. Підлітком він, вочевидь, зачитувався копійчаними жахастиками й ще дешевшими газетами, де юнацтво й молодь знаходили страхітливі історії про нібито справжні вбивства і звірства — кожне собі до душі.

Війна принесла спустошливу жорстокість просто до Гічкокового порога. У перші повоєнні роки нація читала популярну пресу й здригалася від стрибка повсякденного насилля. «Публіку, вочевидь, зворохобила новочасна хвиля злочинності, що котиться країною», — писалося в одному з матеріалів Guardian за січень 1920 року про «серію особливо злісних і нелюдських убивств та жорстоких пограбувань, що сталась упродовж кількох минулих тижнів»<sup>83</sup>. Саме в цьому світі Гічкок почав свою кінокар'єру.

У нього навіть були особисті зв'язки з Ідіт Томпсон, однією з найкривавіших британських убивць 1920-х років: до її батька майбутній режисер ходив на уроки танців<sup>84</sup>. Томпсон стратили 1923 року: жінка підбурила коханця до вбивства свого чоловіка. Саме такі дивні й заплутані історії завжди вабили Гічкока. Справа Томпсон набула в той час великого розголосу, хоча зараз її звинувачення вважають кричущою судовою помилкою.

Гічкок був переконаний, що англійців (які для нього часто були взаємозамінні з британцями) убивства ваблять не просто так — природу англійської жорстокості можна вважати джерелом національної ідентичності. У першому Гічкоковому звуковому кіно «Шантаж» [Blackmail] є одна показова сцена, де родина обговорює новину про ножове вбивство. Одного з персонажів вона просто-таки жахає. «Пристойний, чистий, чесний удар цеглиною по голові — зрозуміла річ. У ньому навіть є щось специфічно британське. Але... ножі? Ні, ножі — це непристойно». В одному з інтерв'ю для *New York Times* Гічкок висловлює думку, буцімто, на відміну від американських відверто брутальних і тому нудних убивств, англійські відображають загальнонаціональну скромність, чемність і «вроджене расове відчуття драматизму»<sup>85</sup>, закорінене ще в Шекспірових п'єсах. Його не цікавили американські гангстери й професійні вбивці зі своїми клінічно вогнепальними смертями, бо всі вони були фаховими злочинцями, тоді як в основі найзахопливіших історій завжди лежить чесна джентльменська етика аматорів<sup>86</sup>. Він пояснював, що в Британії фактично не існує культури вогнепальної зброї: оскільки нею рідко користується поліція, «злочинці від неї теж шляхетно відмовляються»<sup>87</sup>. Втім, вогнепальні вбивства таки з'являються в Гічкокових стрічках (кульмінацією «Чоловіка, який забагато знав» (1934) стає тривала стрілянина) — хоча, звісно, дуже нечасто. Після того як у фільмі «На північ через північний захід» Ів (Ева Марі Сейнт) убиває Роджера Торнгілла (Кері Грант), виявляється, що її пістолет було заряджено холостими. У Штатах, казав Гічкок, «людей увесь час стріляють. У мене є власний стиль»<sup>88</sup>.

Під «власним стилем» він мав на увазі отруєння, задушення чи скидання з даху в дусі своїх улюблених англійських убивств — дивних, ексцентричних злочинів, що виносили на поверхню проблеми статі, класу й кипучих пригнічених емоцій у житті зовні поважних людей (нерідко — лондонців зі знайомих йому соціальних прошарків, емоційно стриманих, як



і він сам). Саме такі були справи доктора Кріппена (де фігурували перелюб і кросдресинг) чи Джона Крісті (чоловіка з некрофільськими фантазіями, який полював за молодлицями, живучи з дружиною в пристойному будиночку на Ріллінгтон-плейс, 10). Але улюбленою Гічкоковою історією (як він сам неодноразово підкреслював) була історія Едвіна Бартлетта, лондонського бакалійника (очевидна паралель із його власним життям), котрий помер в останній день 1885 року, отруївшись хлороформом. Молоду красуню-дружину небіжчика Аделаїду арештували за підозрою у вбивстві, а під час суду було оприлюднено подробиці її скандальної інтрижки з місцевим священником (Бартлетт про все знав і потурав). Внаслідок немислимого віражу долі Аделаїду виправдали, бо судмедексперти не уявляли, як хлороформ міг потрапити в організм жертви, не спричинивши важких опіків горла.

Очевидний зв'язок справи Бартлеттів із багатьма темами, які не можна було обговорювати в пристойному товаристві, веде нас до питання, про що ж насправді говорили Гічкоку та його співвітчизники, говорячи про вбивство. По-перше, акт убивства ставав зручним містком до табуваної теми сексу. Декого з нинішніх молодих глядачів досі збуджує духова сцена з «Психо», але найперший епізод цього фільму, де ми бачимо розмову напівголених Джона Гевіна й Дженет Лі в готельному номері, їх навряд чи схвилює. 1960 року, коли фільм уперше вийшов у прокат, цей епізод спричинив майже таке саме суспільне обурення, як і сцена в душі. Кінокритик Бослі Кроутер із *The New York Times* написав Гічкокові особистого листа, де попросив пояснити, чому «Психо» починається настільки відвертою сценою, бо саме готував матеріал про «очевидне тяжіння до статевої поміркованості в наших голлівудських фільмах»<sup>89</sup>. Алюзії на секс у мить смерті (й навпаки) можна знайти в багатьох Гічкокових стрічках — «Психо» не виняток. На героїню фільму «У разі вбивства набирайте М» [*Dial M for Murder*] (1954), котру грає Грейс Келлі, нападає

незнайомець, який збирається вбити її на прохання її ревнивого чоловіка. Притиснута до столу своїм кривдником, жінка намагається вивільнитись, урешті хапає ножиці й заганяє їх йому в спину. Глядачі, які досі не зрозуміли, що дивляться фільм про вбивство, могли побачити в цій сцені спробу зґвалтування, а обізнані з класикою — ще й вловити відсилку до «Шантажу» [Blackmail], де молода жінка ножем відбивається від ґвалтівника. Інші Гічкокові вбивства теж сповнені асоціацій із табуйованими сексуальними практиками — задушенням, зв'язуванням, гомосексуальністю, трансвестизмом та інцестом. Усі вони захоплювали режисера і збуджували його уяву, але особистого досвіду в цих царинах він (майже) зовсім не мав.

Гічкок був далеко не першим англійським культурним діячем свого покоління, який за допомогою вбивств досліджував природу особливої «англійськості». 1927 року, коли його перші кінокартини вийшли в широкий британський прокат, на строкатих сторінках *The Royal Magazine* уперше з'явилась міс Марпл. Саме про милих літніх паній, які розслідують злочини у своїх маєтках і будиночках сільських священників, писав Орвелл у своїх есеях «Занепад англійського вбивства» і «Раффлз та міс Блендш», де назвав традиційні «англійські» душогубства — спричинені класовими конфліктами й сексуальною невдоволеністю, скоєні з застосуванням благопристойності й швидкодійної отрути — маркерами особливої англійськості, яку глушать горлопаністі американці. Від початку й аж до середини двадцятого століття популярні англійські письменники та митці використовували вбивство для підкреслення своєї культурної ідентичності. Вочевидь, їх зігрівала думка про те, що міцний англійський середній клас може ошляхетнити навіть найжахливіші вияви сучасної вульгарності, наблизивши їх до звичаїв усе віддаленішої золотої доби, що панувала, доки почали даватися взнаки сучасні американські впливи. Ясна річ, усі ці фантазії про англійську шляхетність затуляли

значно мерзеннішу дійсність. Орвелл визнав, що «на нашій пам'яті... забивання своєї дружини до смерті» могли назвати «типово англійським убивством»<sup>90</sup> через раптовий спалах домашнього насильства, яким цікавився й Гічкок.

На думку Орвелла, «золота, або, сказати б, елизаветинська доба англійського вбивства, здається, тривала з 1850-го й по 1925 рік»<sup>91</sup> — тобто скінчилась якраз тоді, коли Гічкок переїхав своє перше вбивство на целюлозу. Своїми вбивствами він поєднав дві речі, які Орвелл вважав несумісними. Його фільми 20–30-х років за допомогою німецького мистецтва й голлівудської пристрасті перенесли традицію англійських душолюбств у нову епоху швидкості, машин і сенсацій. Озброєний мовою тогочасних модерністів (серед яких чимало підносило жорстокість і руйнність як культурні сили) режисер обстоював думку, буцімто насильство та небезпека на кіноекранах не знечулювали його публіку, а відновлювали її зв'язок із неприкрашеною дійсністю людського існування. «Я збираюсь добряче розворушити мізки своїх глядачів, і це піде їм тільки на користь, — казав він, — бо без струсів і заворушень усі модерні спільноти млявішають і ледачішають»<sup>92</sup>... але наша цивілізація так надійно нас берегла й леліяла, що спізнавати сильні струси на власній шкірі стало непрактично»<sup>93</sup>. Ніби ставлячи нашу нинішню логіку з ніг на голову, Гічкок обстоював думку, що найліпше зараз чинить той, хто надовго поринає в морок і сидить, утупившись в екран.

Режисерові хотілося, щоб його кіновбивства руйнували буденну сірість середнього класу й вражали глядачів так само, як його самого завжди вражала література про улюблених британських душолюбів. Упродовж американського періоду творчості ця настанова нікуди не зникла: в тодішніх фільмах загін фатально харизматичних чоловіків шляхетного походження теж прагне за допомогою вбивств підігнати світ під свої про нього уявлення. «Я безмірно захоплююсь людьми, здатними на вчинок», — каже Роберт Вокер (Бруно) у фільмі «Незнайомці

в потягу» [Strangers on a Train] (1951), плануючи вбивство, що має піднести його над сірими посередностями. Симпатичний тенісист Гай жахається, коли Бруно пропонує кожному когось убити, а Бруно у відповідь прорікає: «Що таке пара якихось життів? Деяким людям краще б умерти». Допомагаючи Джо-зефові Коттену вжитися в роль серійного вбивці («Тінь сумні-ву»), Гічкок пояснює його просту логіку. «Для Коттена, — каже він, — убивство своїх вдів — свята справа й важливий соціоло-гічний внесок в історію цивілізації. Пам'ятаєте, коли Лінколь-нів убивця Джон Вілкс Бут стрибнув на сцену театру Форда, вже зробивши свій фатальний постріл, то дуже розчарувався, бо йому не почали плескати?»<sup>94</sup>. Може, Гічкока й жахали ре-альні злочини, та він розумів чуже прагнення здобути публіч-не визнання власної зухвалої майстерності, розбити підвали-ни дійсності й почути собі в нагороду захоплені зойки публіки.

Сцена з убивством у душі стала мистецьким відлунням по-дії, що сталася шістдесят шість років тому. Коли ілюстрації Обрі Бердслі до п'єси Оскара Вайльда «Саломея» вийшли дру-ком, світ уперше вжахнула відрізана голова Івана Хрестителя, з якої на молочно-білу сторінку спливали товсті патьоки чор-ної крові. До речі, в романі Роберта Блоха теж немає шквалу ударів, який ми бачимо у фільмі, — голову жертви там відрі-зає лезо Бейтсового різницького ножа.

Вайльд і Бердслі були видатними представниками поколін-ня митців кінця дев'ятнадцятого століття, які відкидали реалістичне зображення довколишнього світу на користь фанта-зій, снів і нічних жахів, бачачи красу в хаосі й дисонансі. Їхня творчість живила похмурих чудовиськ німецького експресіо-ністичного кінематографа, який, своєю чергою, підставово вплинув на Гічкокові фільми. Режисер публічно визнав свій борг, сказавши, що в юності був такий вражений символізмом (мистецьким напрямом, у якому творили, зокрема, Поль Гоген і Ґустав Клімт), що полотна символістів являлись йому у снах<sup>95</sup>.