

Дванадцять життів Альфреда Гічкока. Історія короля саспенсу

Про книгу

Біографія культової особистості світового кінематографа, творчість якого наганяє мурахи на ось уже кілька поколінь глядачів. Фільми Гічкока напружені, загадкові і при цьому надзвичайно глибокі. Самого режисера вважають класиком саспенсу, а жанр трилер став його візитною карткою. Та ким насправді була людина, яка створила таку значущу кіноспадщину? Едвард Вайт досліджує 12 аспектів життя Гічкока, проводячи читача шляхом життя загадкового кінорежисера, починаючи із самого дитинства генія. Автор дає змогу зазирнути за лаштунки його творчості та розкриває нам таємничі сторони його персони.

Едвард Вайт

ДВАНАДЦЯТЬ ЖИТТІВ
АЛЬФРЕДА ГІЧКОКА



ІСТОРІЯ
КОРОЛЯ САСПЕНСУ

Перекладач



Олександр Стукало

Дванадцять життів
Альфреда Гічкока

Edward White

The Twelve Lives of Alfred Hitchcock

An Anatomy of the Master of Suspense

W. W. Norton & Company
New York
2021

Едвард Вайт

Дванадцять життів Альфреда Гічкока

Історія короля саспенсу

Переклав з англійської
Олександр Стукало

Лабораторія
Київ
2022

УДК 926:791Гічкок
В12

Вайт Едвард

В12 Дванадцять життів Альфреда Гічкока. Історія короля саспенсу / пер. з англ. Олександр Стукало. — К.: Лабораторія, 2022. — 320 с.

ISBN 978-617-7965-81-6 (м'яка обкладинка)

ISBN 978-617-8053-08-6 (електронне видання)

ISBN 978-617-8053-09-3 (аудіокнига)

Хто він — культовий кінорежисер, який виховав ціле покоління глядачів? Хлопчик, який не міг вирости? Шоумен? Новатор? Жінколюб? Чи все разом? Дванадцять різних сторін Альфреда Гічкока розкриває біограф Едвард Вайт.

Як хлопчик з католицькою освітою став королем саспенсу? Чи залишався Гічкок до актрис і чи просив секретаря «еротично розважати» його? Чи справді його стосунки із дружиною були платонічними? Книжка, в якій геній Гічкока розібраний на атоми, відкриє найпотемніші двері в життя геніального митця і стане гідним доповненням бібліотеки кіномана.

УДК 926:791Гічкок

Перекладено за виданням: Edward White. *The Twelve Lives of Alfred Hitchcock: An Anatomy of the Master of Suspense* (New York: W. W. Norton & Company, 2021; ISBN 978-1-324-00239-0). Бібліографію і примітки до українського видання цієї книжки подано онлайн на сайті видавництва: <https://cutt.ly/hTDdWR>.

Літературна редакторка Ірина Ніколайчук. Коректорка Алла Кравченко. Верстальниця Олена Білохвост. Технічний редактор Микола Климчук. Художня редакторка Оксана Гаджій. Дизайн обкладинки АбоАбо. Завредакції Катерина Малько. Відповідальний за випуск Антон Мартинов. Дякуємо Вікторії Дзюмедзій за люб'язну допомогу в роботі над цим виданням.

Підписано до друку 22.11.2021. Формат 60×90¹⁶. Друк офсетний. Тираж 2000 прим.
Замовлення № 603474. Надруковано в Україні видавництвом «Лабораторія» у ТОВ «Конві Прінт», вул. Антона Цедіка, 12, м. Київ, Україна, 03680.
Свідоцтво ДК № 6115 від 29.03.2018. Термін придатності необмежений.

ТОВ «Лабораторія», пр. Степана Бандери, 6, м. Київ, Україна, 04073,
тел. (097) 975-52-23, info@labogatoriya.pro. Свідоцтво ДК № 7100 від 14.07.2020.
Висновок Держ. сан.-епідем. експертизи № 12.2-18-1/28536 від 17.12.2020.

Науково-популярне видання

ISBN 978-617-7965-81-6 (м'яка обкладинка)
ISBN 978-617-8053-08-6 (електронне видання)
ISBN 978-617-8053-09-3 (аудіокнига)

Усі права застережено. All rights reserved
© 2021 by Edward White
© Стукало О., пер. з англ., 2021
© ТОВ «Лабораторія», виключна ліцензія на видання, оригінал-макет, 2022

Зміст

[1. Хлопчик, який не міг вирости](#)

[2. Убивця](#)

3. Кіномитець

4. Жінколюб

5. Товстун

6. Денді

7. Сім'янин

8. Підглядач

9. Шоумен

10. Новатор

11. Лондонець

12. Божий чоловік

Подяки

Скорочення

Фільмографія Альфреда Гічкока

Вибрана бібліографія

Список використаних текстів

Примітки

Навесні 1921 року Альфред Гічкок розпочав свою кінокар'єру. За кілька місяців до того він прочитав, що американська продюсерська компанія Famous Players-Lasky збирається відкривати філію в його рідному Лондоні й шукає дизайнерів інтертитрів — кадрів із діалогами й коментарями до німих фільмів. Одержимий кінематографом Гічкок, якому ледь виповнилося двадцять, — ідеальний кандидат на цю посаду, адже він кілька останніх років працював художником у рекламному відділі W.T. Henley's Telegraph Works Company й має всі необхідні навички.

Першим продуктом Famous Players-Lasky мала бути кіноадаптація роману «Спокута сатани». Гічкок купив книжку, разом зі ще кількома колегами-рекламниками створив інтертитри — й одразу дістав відкоша: в кінокомпанії сказали, що виробництво фільму закривають.

Молодий кандидат на посаду дизайнера йде — щоби повернутися з новими інтертитрами для фільму, яким вирішили замінити «Спокуту сатани». Вражені кмітливістю й наполегливістю хлопця директори вирішили час від часу давати йому підробітки. Грошей вони приносили небагато, тому молодий Гічкок суміщав їх зі своєю основною роботою, віддаючи управителеві частку зароблених грошей, аби той дивився на це крізь пальці. Показав він себе добре, тож Famous Players-Lasky згодом запропонували йому повну ставку. Судячи з усього, його останній робочий день у Henley's припав на 27 квітня 1921 року. Втрата телеграфної компанії стала набутком світового кінематографа⁽¹⁾.

Ця історія, яку розказав сам Гічкок, ніби анонсує все, що оприявниться за його шістдесятирічну кінокар'єру: нестримні амбіції, жваву візуальну фантазію, охоту до ощадливих розповідей, повагу до першоджерел і залучення інших героїв,

аби досягнути фірмового фіналу⁽²⁾. Мабуть, передусім Гічкок розказував їй, щоби показати власний підхід до життя — життя аутсайдера, котрий уникав труднощів із притаманними йому талантом, запалом і чарівливістю.

За шість років у Famous Players-Lasky проворний новачок перетворився на легенду. 1927 року, після успіху перших трьох фільмів («Сад насолод» [The Pleasure Garden], «Гірський орел» [The Mountain Eagle] і «Квартирант» [The Lodger]), про непересічність Гічкока заговорили. Втім, кіновиробництво було лише одним із його талантів. Сам режисер розповідає, що тогорічного різдвяного ранку декому з його друзів і родичів Санта Клаус приніс дивний подарунок — крихітну мозаїку, з якої складався профіль вундеркінда. Намальований дев'ятьма мазками автопортрет у витонченому стилі ар-деко був типово гічкоківським — як і рішення подарувати його на Різдво. Відтоді Гічкокове фізичне тіло стало рекламним інструментом і твором мистецтва, живим, матеріальним логотипом колись згаданої критиками «гічкоківської манери», яку можна назвати ще й «брендом» — гримучою сумішшю його особистої міфології з мотивами, естетикою й атмосферою його фільмів. За наступні пів століття особистість Гічкока стала активним компонентом найвідоміших із його п'ятдесяти трьох картин⁽³⁾ — так само, як особистість Вайльда в його п'єсах і Воргола в його мистецтві. У голлівудському каноні він такий один — режисер, чия особиста міфологія затьмарює геніальність його незліченних фільмів, що давно стали класикою.

Нині Гічкока називають однією з ключових постатей свого медіа. За словами історикіні Паули Маранц Коген, його кар'єра — «ощадливий спосіб вивчити історію кінематографа від самих її початків»⁽⁴⁾. Його творчість охоплює всі епохи — німу, звукову, чорно-білу, кольорову і 3D. Серед його стилів — експресіонізм, нуар і соціальний реалізм, трилери, ексцентричні комедії 30-х і фільми жахів, стрічки часів Ваймарської республіки, Золотої доби Голлівуду, початків телебачення й буремних 60-х та 70-х, що дали світові Кубрика, Спілберга та Скорсезе.

Утім, знаковість Гічкока виходить далеко за межі кіномистецтва. Багато в чому його можна назвати ключовим митцем двадцятого століття — не конче найталановитішим чи наймайстернішим, але точно дуже впливовим. Адже його життя і творчість стали яскравими ілюстраціями всіх ключових мотивів західної культури — від «гримучих двадцятих» до «буремних шістдесятих». Гічкокова історія — це також історія становлення культурної гегемонії Сполучених Штатів, активного поширення фемінізму, зміни ролей сексу, жорстокості й релігії в популярній культурі, всепроникного впливу психоаналізу, розквіту реклами як нової культурної сили та зникнення бар'єру між мистецтвом і розвагами. Він і його твори стали наріжними каменями кіно, телебачення, мистецтва, літератури й реклами, знайомими кожному від глядачів «Сімпсонів» до критиків венеційської бієнале. Емоційні рушії його фільмів — тривога, страх, параноя, провина й сором; об'єкти його одвічної цікавості — нагляд, змови, недовіра до влади й сексуальне насильство. І те й інше дуже відгукується нинішнім глядачам. У 1960-ті його фільми стали об'єктами інтересу кінознавців. Зараз таким об'єктом став сам Гічкок. Його досліджує ціле гроно розмаїтих дисциплін: гендерні студії, квір-студії, урбаністичні студії, студії, присвячені зайвій вазі, релігії й карному законодавству. За життя він міг здаватися загубленим у часі викопним вікторіанцем у товщі двадцятого століття. Тепер, через кількадесят років після смерті, він живе поміж нас у всіх своїх незліченних іпостасях.

У цій книжці показано дванадцять його «життів» — дванадцять великих портретів, зроблених із різних ракурсів, кожен з яких наголошує на одній засадничій рисі свого героя, створеного ним власного публічного іміджу й міфологічного персонажа, на якого він перетворився. Ця книжка — про життя Гічкока, про ролі, які він грав і в які вживався, про індивідуальні риси, які він проєктував на публіку сам і які проєктували на нього інші. Серед дванадцяти розмаїтих іпостасей ми побачимо невгамовного жартуна, самотнього наляканого малюка, кмітливого інноватора, громадянина світу, який ніколи не покидав Лондона, й митця, котрий черпав натхнення з джерел трансгресивності й хаосу.

Гічкокові друзі, які на нього впливали і йшли його слідами, час від часу виринатимуть у цій історії, а потім зникатимуть за обрієм. Важлива складова Гічкока як бренду — ідея всемогутнього деміурга кінематографічного всесвіту. В ній порівну правди й вигадки. Гічкоків талант годі заперечити, але без внеску співтворців, журналістів, публіцистів і нас, глядачів, ніякого загальновідомого «Гічкока» не існувало б.

Кожне з дванадцяти життів охоплює по кілька десятиліть і поєднує молодого митця зі зрілим і старим. Поп-культура запам'ятала Гічкока таким, яким він був на піку успіху — в 1950-х і на початку 1960-х. Але задовго до моторошного дядечка, котрий зняв «Психо» [Psycho], існував зовсім інший Гічкок — молодий легковажний денді епохи джазу, який ловив на кіноплівку міжвоєнний Лондон і з бездоганною точністю фіксував ідеї та імпульси, що лягли в основу пізніших і величніших картин. Економіст Девід Гейленсон колись висловив припущення про два полюси геніїв. На одному з них стоїть плодовитий ранній вундеркінд Пікассо, на іншому — повільний пізній Сезан, який постійно топчеться на одному місці. Гічкок — можливо, єдиний яскравий митець останнього століття, в чий творчості можна знайти переконливі елементи обох моделей розвитку⁽⁵⁾.

Парадоксально, але, мабуть, закономірно, що ця іконічна постать була єдиною й неповторною. Його публічний імідж, розтиражований у численних медіа, ніс на собі відбиток вікторіанських естетів, артистів із едвардіанських мюзик-холів, голлівудських магнатів і європейських авангардистів. Він привернув увагу громадськості своїм виразно англійським модернізмом. Занурений у національну культуру ностальгії й традиційності, він став прихильником інновацій та новітніх технологій і синтезував із мейнстримом усе табуйоване, експериментальне й маргінальне. Інтерпретатор модерності й урбанізму, Гічкок невпинно наголошував на важливості техніки й технології. За допомогою камери, павільйонних декорацій та інструментів монтажу він грався з рухом, швидкістю й часом. Як істинний модерніст він захоплено рвав шаблони й епатував

поважну публіку. Він був гульвісою й міфотворцем, сприймав саморекламу як самоціль і став не лише кінорежисером, а й імпресаріо, артистом і творцем вистав, чиїм джерелом була його власна міфологія. Що масивнішою ставала ця міфологія, то частіше Гічкоку її використовував, аби нас подразнити (герметичними жартами, іронією й самопародією). Коли почалися культурні революції 1960-х, модерністський вундеркінд уже давно перетворився на хитрого старого циніка і йшов дорогою постмодернізму.

Сам Гічкоку часто називав себе дуже простим і невибагливим хлопцем, але його складний характер досі захоплює й бентежить. Гігантське его сусідило в ньому з браком упевненості в собі, а всеохопна самоогіда врівноважувалася самоповагою. Попри надзвичайну впевненість у власному таланті й світогляді, він постійно потребував підтримки — як від найближчих друзів, так і від цілковитих незнайомців у кінозалі. Неперевершена здатність передавати емоційні переживання не допомагала йому осмислювати власні почуття: здавалося, Гічкоку завжди в чомусь підозрював інших людей і відчував від них загрозу. Він стимулював взаємосуперечливі враження від самого себе — спершу переконував, що опинився на межі нервового зриву, потім змушував повірити у власну холоднокрівну незворушність. Пишаючись власною мудрістю й вишуканістю, він невтомно намагався приборкати свої апетити. Його окриляла й жахала власна маскулінність. Ім'я цього нібито спільника жінок у їхній боротьбі за права стало синонімом чоловічого хижацтва й авторитарності. Зарекомендувавши себе як людину знань, досвіду та контролю, він жив і помер розгубленим від власного «я» й переляканим від усього, що дізнався про цей світ і чого не знав про той.

Конфлікти й суперечності спричинилися до неймовірно багатого асортименту інтерпретацій. Гічкоку — сласна потвора сусідить у ньому з Гічкоком-підкаблучником, а Гічкока — понурого митця врівноважено Гічкоком-балагуром. Непривітний мізантроп, яким дехто вважає режисера, контрастує з безнадійним романтиком, якого відкривають для себе ті, хто

заглиблюється в його фільмографію. Відколи він помер, довкола його імені все ростуть і ростуть, мов ті бамбукові ліси, різномасті рецептивні стереотипи — але насіння для цих лісів садив він сам. Люди десятками років невтомно питають: «Хто ж такий справжній Альфред Гічкок?» — але часом здається, що доречніше було би поміркувати, який із Альфредів Гічкоків — *ваш* Альфред Гічкок.

Усі розділи цієї книжки, мов лінії відомого профілю на автопортреті, присвячені якимось компонентам Гічкокової особистості. Повна картина складеться, лише якщо сприймати їх комплексно. В основі кожного з них — портрет тієї самої людини з її пристрасною любов'ю до всіх граней світу рухомих картинок, до найдрібніших деталей виробництва, до використання музики та звуку, до процесу створення сценарію, до невловної хімії взаємин добре підбраного акторського колективу, до трансформацій, на які здатна зміна освітлення, й до магії вправного володіння ножицями в процесі монтажу. «Я не бачив людей, які люблять робити кіно сильніше, ніж Гіч, — сказав якимось його близький друг і колега Норман Ллойд. — У нього до фільмів душа лежить. Це і є зразок гідного життя — з любов'ю і душею»⁽⁶⁾. Чи можна (й чи треба) наслідувати котресь із численних Гічкокових життів — досить провокативне запитання.

1. Хлопчик, який не міг вирости

За півтора року, що минули після Першої світової війни, лондонці звикли до примар. Неживі оживали на всіх вулицях столиці — рано загинувши, вони не завершили своїх земних справ і тепер полохали тих, хто лишився на цьому світі. Джеймс Баррі, творець «Пітера Пена» й найвідоміший драматург свого часу, теж мучився думками про втрату: війна забрала в нього друга на ім'я Чарльз Фромен (бродвейського продюсера, що відіграв ключову роль у його театральній кар'єрі) й Джорджа Луеліна Дейвіса — одного з братів, які стали прообразами Загублених хлопчиків.

У квітні 1920 року Баррі відвідав прем'єру своєї нової п'єси «Мері Роуз» у королівському лондонському театрі «Геймаркет». На відміну від Пітера Пена, її юна героїня, чиє ім'я ми бачимо в назві, *хоче, але не може* вирости. Якось пропавши, вона матеріалізується через три тижні, що видались кількома годинами, й живе далі без пригод, хоч і лишається на диво дитинною. Доросла Мері Роуз іще раз зникає — і з'являється лиш через кількадесят років, не постарівши ані на день. Дізнавшись від родини, що її немовля тим часом стало дорослим чоловіком і пропало десь на фронтах Великої війни, шокована Мері Роуз помирає, а її примара — миле дівча, яке застрягло в часі ще не поруйнованої невинності, вертається й жахає мешканців родинного маєтку, невтомно шукаючи сина. Жодна із загадково-надприродних історій Баррі ще не здавалася читачам такою реалістичною.

Серед глядачів прем'єри був і Альфред Гічкок — художник рекламного відділу телеграфної компанії, який мріяв про світ кіно. Мандрівка до Вест-Енду на ніч театральних видовищ і чудес була для молодика однією з найбільших насолод. До війни

він часто бував тут із батьками, а тепер зазвичай приходив сам — у пошуках усеохопних вражень, що збагачували його розмаїтий внутрішній світ.

Баррі певною мірою можна назвати Гічкоковим попередником у мистецтві. Досліджуючи терени одвічних пристрастей, обидва розповідали темні історії про надприродне — складніші й тривожніші, ніж здається на перший погляд. Рецензії на баррівську «Мері Роуз» дуже нагадують відгуки на Гічкокові фільми. «Ця потойбічно-химерна й красива п'єса, — пише один лондонський оглядач, — змушує глядача ціпеніти, а від згадки про неї по спині ще довго біжить мороз»⁽⁷⁾.

Автор не шкодує в'їдливості для чванькуватих буркотунів, котрі вернуть носи від вистави Баррі, й для всіх, хто прочісує рядок за рядком у пошуках прихованих сенсів, — «тих, котрі бачать метафори у шибеничних стовпах і символи у вугільних відрах». Мине час, і деякі критики так само дорікатимуть надто діткливим глядачам Гічкокових фільмів. Ще один захоплений рецензент назвав «Мері Роуз» «шматком апетитного пирога»⁽⁸⁾. Гічок перейняв порівняння й потім часто хвалився: мовляв, поки інші режисери творять шматки життя, він робить шматки пирога.

«Мері Роуз» запала йому в серце на все життя — створюючи своє «Запаморочення» [Vertigo] (1958), він навіть знайшов оригінальну музику до цієї п'єси й попросив композитора Бернарда Германна скористатися нею для натхнення⁽⁹⁾. Ще через кілька років Гічок написав сценарій кіноадаптації, але він надто не вписувався у продукцію студії і так ніколи й не став фільмом. Із «Мері Роуз» режисера ніби єднали якісь невидимі, проте міцні зв'язки — театральне очуднення, магічна невагомість Фей Комптон у головній ролі й спустошеність, що лишається після розриву кокона дитинства. У серці юного Гічка, як і багато в кого з тогочасної публіки, жили біль утрати й гризька тривога. Цим сильним емоціям не судилося вийти з кадру. Як і Мері Роуз, Гічок у чомусь назавжди лишився дитиною — адже, за його власними словами, «чоловік нічим не різниться від хлопчика»⁽¹⁰⁾.

Гічкокові складно давалися фінали. «Психо» [Psycho] з його раптовим екскурсом у вікову психологію, насамкінець доданим до сценарію, аби пояснити вбивства Нормана Бейтса, — хрестоматійний приклад такої складності. Часом проблеми виникали через тонкі почуття цензорів, інколи — через непоступливість докучливих продюсерів. Подеколи Гічкова стримувала аудиторія, що потребувала простого гладкого сюжету. З початками значно легше — надто з початками історії про те, як Альфред Гічкок став «Альфредом Гічкоком».

Ключові факти його дитинства досить прості. Народився він 13 серпня 1899 року над батьковою овочевою крамницею в будинку номер 517 на Гай-роуд у Лейтонстоуні (графство Ессекс), на схід від Лондона. Перш ніж на світ з'явився Альфред, Емма Гічкок уже народила своєму чоловікові двох дітей — Вільямові, названому на честь батька, було дев'ять, а Еллен (Неллі) — сім. Гічкок-старший повністю відповідав поширеному уявленню про Англію дев'ятнадцятого століття як про «націю крамарів»: він пишався, що нікому не служить, і вважав моральною чеснотою вміння робити з одного пенні два — хоча, здається, чимало тих пенні осіло в кишенях власників його улюблених пабів. Вільямів молодший брат Джон вів шляхетніше життя — мережа прибуткових продуктових крамничок давала йому змогу утримувати п'ятикімнатний будинок зі скромною прислугою в пристойному лондонському районі Патні. Приязна веселунка Емма була суворою володаркою родини й наполягала на дотриманні чистоти й порядку в домі, бо вважала, що зовнішня пристойність — дзеркало внутрішньої доброчесності. «Дивовижна... дуже владна особистість, — згадувала про бабусю Гічкова донька Патриція. — Не дивно, що діти її боялися... Всі в неї навшпиньках ходили»⁽¹¹⁾.

Попри шану до працелюбності й дисципліни, пуританами Гічкоки не були.

Окрім театрів, родина відвідувала класичні концерти, ходила на ярмарки і в цирк, часто їздила Темзою на човні, гуляла ессекськими околицями й проводила вихідні на морському

узбережжі Кліфтонвіля в графстві Кент, де дядько Джон ви-
наймав великий літній будинок.

Коли Альфредові було шість чи сім, родина переїхала в Лайм-
гауз на Темзі, в серці традиційного Іст-Енду. Вільям придбав дві
рибні крамниці на Селмон-лейн, 175 — над однією з них і
оселилися Гічкоки. Обоє мали ірландське коріння. Вільяма
виховували в дусі англіканства, Емма росла набожною
католичкою. Взявши шлюб, Вільям теж став католиком.
Католиками виховували й дітей. Церковні догми та ритуали
відігравали в житті родини важливу роль. Цитуючи Перше
послання Апостола Петра, Гічкок-старший лагідно називав
Альфреда своїм «непорочним і чистим ягням»⁽¹²⁾, а Емма (якщо
можна довіряти Гічкоковим спогадам) щоночі змушувала
наймолодшого сина стояти в головах свого ліжка й сповідатися.

Дев'ятирічного Альфреда батьки відправили в бетерсійський
Салезіанський коледж — школу-інтернат із такою суворою
дисципліною й нестравною їжею, що вже за тиждень сина
довелося забрати додому й перевести до Говра-гаузу,
монастирської школи, якою керували черниці з ордену Вірних
Ісусових супутниць. Коли хлопцеві виповнилось одинадцять, він
почав навчатися в єзуїтському коледжі Святого Ігнатія в
Стемфорд-Гіллі на північ від Лондона, названому на честь
засновника Товариства Ісусового — дипломата й військового
Ігнатія Лойоли, який у шістнадцятому столітті написав
надзвичайно впливову книгу «Духовні вправи», де обґрунтовував
доктрину християнського лицарства, що веліла чоловікам
боротись на славу Божу, не шкодуючи сил і життя⁽¹³⁾. Єзуїтські
школи славилися своєю суворою дисципліною — на думку
Гічкока, цілком заслужено. Учнів коледжу Святого Ігнатія (як,
зрештою, і багатьох інших тогочасних єзуїтських шкіл) карали,
б'ючи по руках короткою гумовою палицею, обтягнутою в шкіру.

Такі покарання, пригадував Гічкок, були «дуже
драматичними», бо «учні самі могли вирішити, коли відбувати
екзекуцію, й відкладали той похід скільки могли, аж під вечір уже
приходили до особливої кімнатки, де сидів священник чи й

простий чернець, котрий карав прибулих, — чисто тобі страта в мініатюрі»⁽¹⁴⁾. Біль від таких езекуцій був справді нестерпним, і якщо комусь призначали дванадцять ударів, їх доводилося «розтягувати на два дні, бо одна рука могла витримати лиш три за раз»⁽¹⁵⁾.

Саме з цих каральних процедур згодом народились Гічкокові повага до ритуалів і страх перед владою. Його ровесники могли б зауважити, що тілесні покарання такого типу були поширені в усіх англійських старших школах, ба більше: в навчальних закладах інших релігійних спільнот (скажімо, братів-християн) порядки бували суворіші й деспотичніші. Хай там як, єзуїтський коледж лишив у серці майбутнього кінорежисера слід на все життя. Сам він розказував, що його стиль корениться в страху перед священниками з їхніми виховними методами⁽¹⁶⁾. Настане день, коли він (навмисно чи випадково) передасть свій страх жорстокої покари маленькому підопічному. Семирічний Білл Мамі зіграв головну роль в одній із серій сьомого сезону дуже популярного в 1950–60-х роках телесеріалу «Альфред Гічкок представляє» [Alfred Hitchcock Presents] під назвою «Бабах! Ти вмер» [Bang! You're Dead]. Наприкінці довгого знімального дня втомлений Мамі вже нікого не слухався й метушився, попри прохання сісти й не швендяти туди-сюди. Гічкок рвучко встав зі стільця й кількома кроками перетнув майданчик. Мамі досі згадує, як над ним нависла вбрана в чорно-білу сутану велетенська постать. Спітнілий режисер, важко відсапуючись, прошепотів просто на вухо малому: «Якщо зараз же не заспокоїшся — візьму цвяхи й поприбиваю ними тобі ноги, щоби кров з них текла, немов молоко, — тому *сядь негайно*»⁽¹⁷⁾. Мамі до смерті перелякався й через багато років, коли вони з Гічкоком працювали в одному корпусі студії Universal, боявся навіть проходити повз двері його офісу. «Той страх запав мені в душу на цілих п'ятдесят років, — казав актор 2013-го, — й закарбувався в підсвідомості». Гічкокові контакти з авторитетами теж тиснули на нього все життя.

Малий Альфред випустився зі школи за кілька тижнів до свого чотирнадцятого дня народження, як часто робили діти його соціального прошарку. Зацікавленість наукою, технікою й механікою привела його в Лондонський університет, на факультет військово-морських інженерів. Уже через рік, у листопаді 1914-го, він починає працювати за фахом, влаштувавшись у W. T. Henley's Telegraph Works Company, де спершу довго й нудно міряє діаметр і напругу електродротів. Згодом його переводять у рекламний відділ. Вечорами новоспечений рекламник відвідує лекції про мистецтво в Голдсмітському коледжі Лондонського університету. Саме тоді, у старшому підлітковому віці, починається його творче життя.

На цей скелет із фактів про своє дитинство Гічкок нарощує історії, що збереглися в його спогадах. Самому собі він здається скромною, самотною, але не сумною дитиною, якій більше подобається роль глядача, ніж активного учасника. Спортом, грубими іграми й борюканнями він не цікавився. «Не пригадую, щоб я з кимось грався»⁽¹⁸⁾, — каже він. Щоб ув'язуватися хвостиком за старшими братами й сестрою, він був іще замалий. «Хлопцем я ріс сумирним», — каже Гічкок (утім, один з біографів пише, буцімто однокласники вважали його диваком і дражнили за рибний сморід)⁽¹⁹⁾. Через брак друзів він (може, й охоче) тікає у світ книжок і мап, до останку віддається захопленню мандрями, вчить напам'ять розклади руху поїздів і водить пальцем по океанських корабельних маршрутах. До восьмирічного віку він, за власними словами, проїхав усіма маршрутами лондонської General Omnibus Company.

Його найяскравіші спогади (принаймні оприлюднені) пов'язані зі страхом, який згодом став рушійною силою кінематографічного колоса. Він буцімто боявся чи не всього на світі — полісменів, незнайомців, кермування, самотності, натовпів, висоти, води й будь-яких конфліктів. Усе це його доглибно жахало. «Будильник, що от-от задзвонить, — цими словами він описав самого себе легендарній голлівудській хронікерці Гедді Гоппер. — У нього всередині дуже багато всього відбувається»⁽²⁰⁾. «Ці його страхи

дивовижні, — каже Роберт Бойл, художник стрічок “На північ через північний захід” [North by Northwest] (1959), “Птахи” [Birds] (1963) і “Марні” [Marnie] (1964), — і не тому, що в усьому, чого боявся Гічкок, було щось дурне чи чудне, а через його здібність передавати власний фізичний та емоційний досвід страху нам усім. «Його страх влади й висоти особливий, бо він умів зобразити цей страх на екрані»⁽²¹⁾, — каже Бойл, а біограф Гічкока Дональд Спото називає свого підопічного «візуальним поетом тривоги і катастроф»⁽²²⁾.

Можливо, наслідки його неспокійного характеру, які досить точно підпадають під опис недуги, котру сучасні фахівці називають генералізованим тривожним розладом, вийде пояснити генетикою чи набутими навичками поведінки. Гічкок згадував, буцімто його батько Вільям міг розслабитися хіба в театрі. «Гадаю, він часто переживав. Продаж продуктів, які от-от можуть зіпсуватися, дуже вимотує нерви»⁽²³⁾. Шукати елементи мелодрами в життєвому циклі сардинок — дуже по-гічкоківськи; навіть будні продавця риби, фруктів та овочів пронизані напругою.

Самому Гічкокові було до душі простіше й водночас оригінальніше пояснення: джерелом усіх його дорослих тривог стали особливі події дитинства, про які лишилися фрагментарні, однак потужні спогади. Переважно це були спогади-емоції, різьблені яскраві кадри, що котилися кубиками історій з десятиліття в десятиліття. Найвідоміші складаються в таку собі історію становлення героя й пояснюють, коли в його житті вперше з'являються страх влади та самотності й жаске почуття провини та свавільної несправедливості. Саме ці бурхливі емоції б'ють через край в усіх його найвідоміших стрічках. «Мені тоді було років чотири-п'ять, — розповідав він товаришеві — кінорежисерові Франсуа Трюффо. — Батько відправив мене в поліцейний відділок із запискою. Тамтешній начальник прочитав її й замкнув мене в камері хвилин на п'ять-десять, сказавши “ось що ми робимо з неслухами”»⁽²⁴⁾. Офіційний біограф Гічкока Джон Рассел Тейлор заявляє, буцімто Гічкокова сестра Неллі

підтвердила правдивість цієї розповіді, але не наводить власної версії подій⁽²⁵⁾.

Певні протиріччя між різними версіями цієї історії змушують замислитися, чи справді Гічкок усе пам'ятав так чітко, як стверджував. Зазвичай він казав, нібито був тоді п'яти- чи шестирічним малюком, але в розмові з Трюффо припустив, що міг бути ще молодшим (чотирирічним), а журналістці Оріані Фаллаці розповів про себе одинадцятирічного⁽²⁶⁾. В інтерв'ю одній австралійській газеті режисер висловився про це так: «Мені розказували, що малим мене злякав полісмен, — може, тому я й став любителем гострих відчуттів»⁽²⁷⁾. Отже, є підстави припускати, що цей спогад Гічкок перейняв від родичів, котрі розказували про історію з поліцією, й лиш потім, ретроспективно, уява оформила його як власний. Дуже ймовірне припущення для людини з таким багатим і насиченим внутрішнім життям. Часом він стверджував, що взагалі не розуміє, за які порушення дисципліни опинився за ґратами. Бувало, припускав, що в усьому винна його любов ходити трамвайними рейками, — замислився про пригоди й романтику мандрів, загубився, не зміг повернутись додому в темряві — от батько, мовляв, і попросив посадити повернену йому дитину за ґрати, бодай ненадовго. Така реакція вражає, але точно не свідчить про черствість і жорстокість. Гічкок якимось жартовував, що батька роздраконило вимушене спізнення на вечерю, — а потім додав: «Мабуть, він сердився, бо переживав за мене»⁽²⁸⁾. Більш ніж через сорок років аналогічна історія сталася з уже літнім Гічкоком — і його тодішня реакція була дуже схожа на давню батькову. Дружина тоді спізнилася на вечерю, бо потрапила в затор після недільного заміського пікніка з Енн Бекстер — виконавицею головної ролі у фільмі «Я сповідаюся» [I Confess] (1953). «Вертаємось — а він скаженіє, мов той Зевс-громовержець, — згадувала Бекстер сердитого знервованого чоловіка, який їх зустрів. — Тієї запізнилої вечері він іще довго не міг мені пробачити»⁽²⁹⁾.

Інші, схожі історії про дитячі травми стали наріжними каменями зіркового фольклору. Прокинувшись однієї ночі, малий Альфред виявив, що батьків нема вдома, — ті пішли в паб, лишивши його сам на сам із жахом покинутості⁽³⁰⁾. Сильний чуттєвий спогад уже дорослого Гічкока: він стоїть сам-один у темній кухні, ридає, чекаючи батьків, і натужно запихається шматками холодного м'яса, марно намагаючись заспокоїтися. Оповідючи про це публічно, режисер додавав, що тодішня ситуація вселила йому страх перед темрявою (дивний, як для людини, по вуха закоханої в кіно) й нездоланну огиду до м'ясних нарізок. Ще одна його улюблена дитяча історія пояснює, що пристрасне бажання лякати публіку народилося в немовлячому серці, коли мати нахилилась над колискою й грізно сказала «Бу!»⁽³¹⁾. Звісно, серйозно її сприймати не варто — вона просто доводить, що любов до страшного і моторошного живе в нашому мозку з дитинства й усі ми в глибині душі назавжди лишаємося плаксивими немовлятами. Це й були робочі механізми його життя в кіно.

Газетярі й телеведучі невтомно підсовували Гічкокові нагоди знову й знову ділитися знайомими байками, а голлівудські публіцисти пильнували, щоб ці байки з'являлися в його офіційних біографіях, розісланих у медіа з нагоди виходу чергової кінострічки, — й кожна прем'єра ніби ставала повторним переживанням дитинства, даючи ще один шанс зобразити кінозасобами страх, що вперше народився всередині маленького хлопчика. Поля Сезана вертала в минуле гора Сен-Віктуар, Альфреда Гічкока — темні нутрощі порожнього дому з терасою й брязкіт дверей в'язничної камери.

Реальність багатьох із цих дитячих байок неможливо перевірити. Надмір досконало гічкоківських деталей не дозволяє вважати їх правдивими історіями — ба навіть стартовими точками кар'єри короля похмурих жахів. Батьки навчили його в усьому цінувати акуратність. Іншим він говорив, що абсолютне щастя для нього — це «відкритий горизонт і відсутність причин хвилюватися»⁽³²⁾; підтримка «чистого розуму»⁽³³⁾ була метою,

якої він щодня прагнув. Втім, емпірична достовірність цих спогадів менш важлива, ніж їхня емоційна палітра. Гічкок розповідав, що дитинство для нього пов'язане зі страхом, непевністю, сум'яттям і вервечкою доленосних моментів.

Ширше кажучи, Гічкок вважав, що в глибині душі лишився дитиною на все життя. Внутрішня дитинність стала не лише основою його неординарного характеру, а й джерелом невичерпної творчості, завжди постачала провідні теми фільмів і підтримувала рідкісний дар, що давав змогу оригінально й легко їх досліджувати. «Мені здається, вміння візуалізувати в людей інтуїтивно, але з віком ця інтуїтивність зникає», — пояснював він, вважаючи себе винятком. «Моя уява схожа на дитячу — вона оперує картинками»⁽³⁴⁾. Така собі інверсія традиційного романтичного міфу дитячої геніальності. Замість демонструвати незвичну для юних років дорослість Гічкок, за його власним переконанням, зберіг у собі дитинні риси, що вповні виявилися в зрілому віці. Справді, певну дитинність у ньому помічало чимало співрозмовників. Рассел Мелоуні з журналу *New Yorker* спостеріг, буцімто Гічкок працював зі «свідомістю кмітливої дитини, яка сердиться, коли пригодицька історія зав'язує в балачках про любов, обов'язок та інші абстракції»⁽³⁵⁾. Інші зауважували дитяче почуття гумору, що лишалось при ньому навіть у вісімдесят. «Ми з Гічкоком були дуже близькі, — казав якимось Артур Лоренц, сценарист «Мотузки» [Rope] (1948). — Він був дитиною — знаєте, такою дуже чорнокомедійною дитиною»⁽³⁶⁾.

У Гічкокових спогадах дитинство й дорослість поєднує не в'юнка стежина, а рівний, мов стріла, автобан. «Дружина каже, що робота — це і є моє життя. Може, це й правда, бо я змалку планував свою роботу»⁽³⁷⁾. Письменники, драматурги й митці, якими він буцімто захоплювався в школі, впливали на його дорослу кар'єру; він ніколи засоромлено не відвертався від своїх давніх юнацьких кумирів. В одному ряду з Баррі серед визначних культурних орієнтирів своєї юності Гічкок назвав автора шпигунських романів Джона Бакена, чимало середньовічних англійських авторів і Едгара Аллана По, якого відкрив для себе в

шістнадцять — прочитавши біографію. До писань По він навернувся через «життєву печаль», спричинену дитячою самотністю. Прочитавши їх, юнак збагнув істину, на якій потім побудував усю свою кар'єру: людям хочеться — і, можливо, треба — безпечного переляку. «Дуже ймовірно, — міркував згодом режисер, — що саме через захоплення прозою Едгара По я почав знімати трилери»⁽³⁸⁾. Впливи По можна помітити й у фільмі Д. В. Гріффіта «Помста сумління» (1914), що дуже вразив Гічкока-підлітка⁽³⁹⁾.

Може, це й є чесна оцінка власного характеру — характеру людини стійких смаків і незворушних емоцій. У двадцять років Альфред Гічкок заснував і став редагувати журнал телеграфного агентства Henley під назвою Henley Telegraph, де вийшло кілька його оповідань — переважно мелодраматичних із комічними поворотами, дуже схожих на пізніші фільми. Були серед них і фрагменти, публіковані під справжнім іменем у масових літературних журналах. Дитяче захоплення транспортними розкладами, картами й машинами теж його не полишило. Під час написання сценаріїв у 1970-х, в останнє десятиліття його життя, Гічкок виснажував і дивував своїх авторів, чіпляючись за буцімто незначні дрібниці транспортної системи в Затоці Сан-Франциско й відстані між лондонськими пам'ятками чи довго вибираючи глухий фінський полустанок, де належало зняти якусь зі сцен⁽⁴⁰⁾.

Іронічно, що, хоч Гічкок і пов'язував своє кінорежисерство з внутрішнім маленьким хлопчиком, на піку слави він називав себе людиною, яку годі уявити молодою. З дітьми йому було важко — він не вмів робити поправку на їхній вік, наче зовсім не уявляв, чим і як вони відрізняються від дорослих. Дехто з гостей його родинного дому зауважував, що з маленькою Пет поводяться як з дорослою, а не як із дитиною. Всі гості його знімальних майданчиків розказували те саме про юних акторів⁽⁴¹⁾. Якось під час зйомок «Чоловіка, який забагато знав» [The Man Who Knew Too Much] (1956) із Дорріс Дей і Джеймсом Стюартом у головних ролях один колега висловився про це дуже прямолінійно: «Твоя проблема, Гіч, у тому, що ти не знаєш, як режисувати дітей. Із

Крісом [Олсеном, дитячим актором] ти говориш тими самими словами, що з Джиммі, Доріс чи будь-ким іншим»⁽⁴²⁾. На нараді, присвяченій сценарію «Птахів» [The Birds], відомого фільму про те, як мешканців млявого каліфорнійського містечка раптом починають атакувати зграї зловісних пернатих, Гічкок поцікавився, чи реалістично буде, якщо донька Бреннерів Кеті обніме героїню Тіппі Гедрен, дякуючи за подарунок на іменини. «Чесно кажучи, я небагато знаю про їхню поведінку. Вони що, справді кидаються обійматися?»⁽⁴³⁾ — спитав режисер про дітей, ніби про бачених лише здалеку екзотичних тварин, хоч сам на той час уже був поважним дідусем трьох малих онучок.

Така дистанційованість від дітей і певний дискомфорт сприйняття власного дитинства може пояснити брак сентиментальності в зображенні дітей на телеекрані. Кривдження невинних малят — одвічний сюжет як кінофільмів, так і популярної чи народної культури загалом. У Гічкоковому дитинстві, на зорі кінематографа, було знято цілий пласт шалено популярних фільмів, де немовлят і малюків просто знімали відкритою камерою — часом знервованих і сумних. Один з них — «Коли сваряться немовлята» [When Babies Quarrel], власне, німий попередник фільму «Чарлі вкусив мене за палець» [Charlie Bit My Finger]. Ще один — «Плач, маля» [Cry Baby]. На афіші пояснено, що бачать глядачі. «Милий, опецькуватий малюк сидить на високому стільці. З виразу кругленького личка помітно, що він чекає чогось смачненького. Зрозумівши, що йому нічого не перепаде, малюк швидко переходить від розчарування до горя. Плачучи, він тре очі пухкенькими ручками, а по його щоках котяться великі сльози. Дуже реалістично»⁽⁴⁴⁾. Гічкок реагував на суспільний запит: людям хотілося підриву дитячої невинності — осердя всіх казок братів Ґрімм. Класичний приклад — фільм «Птахи». Учні молодших класів з містечка Бодег'а-Бей тікають вулицями від оскаженілої воронячої зграї. Вочевидь, це не лише найвідоміше зображення нажаханих і зраних дітей у кіно, а ще й найтривожніше: звісно, персонаж фільму «Піф-паф-ой-ой-ой»

[Chitty Chitty Bang Bang] на ім'я Ловець дітей замикав своїх жертв, але ніколи не намагався видзьобати їм очі.

Гічкок неодноразово наражав дітей на небезпеку. 1934-го він зняв «Чоловіка, який забагато знав»; голлівудський римейк із Доріс Дей і Джеймсом Стюартом — теж його робота. Сюжети обох версій обертаються довкола викрадення дитини, але саме викрадення є лише в оригіналі — Гічкок зблизька показує лице дванадцятирічної Бетті (Нови Пілбім) та широко розплющені сповнені відчаю очі, коли чоловіча рука затуляє їй рот. Тоді, 1934-го, ці кадри точнісінько так само тривожили глядача, як і нині. В обох фільмах дітей засмоктує дорослий світ, де панують підступність, зрадливість і жорстокість, — утім, самі діти теж не стають сентиментальними уособленнями чистоти й добродеті. Навпаки: одразу після зникнення початкових титрів вони починають сіяти хаос. В оригінальному фільмі Бетті провокує нещасний випадок на змаганнях зі стрибків із трампліна на лижах — і в сніг одне за одним падають дорослі тіла. Генків переступ менш видовищний, але шокує сильніше. В напхому автобусі, що їде марокканськими дорогами, він ненароком зриває з мусульманки паранджу, чим гніває решту пасажирів і спричиняє першу зустріч своїх батьків зі шпигуном, котрий потім пустить їхні життя під укіс. У всіх своїх кінострічках, де головну роль грають діти, Гічкок перетворює їх на призвідників біди. Вони всіх ображають і все ускладнюють, руйнуючи дорослі перспективи чи говорячи те, про що старші радше мовчатимуть. За влучним спостереженням критика Майкла Вокера⁽⁴⁵⁾, дітей у Гічкокових фільмах можна порівняти з шекспірівським Паком зі «Сну літньої ночі» — життєрадісним вільним чарівним створінням, що вносить дрібку безладу в позасвітнє королівство свого володаря. З-поміж численних Гічкокових камео тут доречно згадати його появу в «Шантажі» [Blackmail] (1929), де режисер постає перед глядачем в образі пасажира лондонського метро, якому зустрічний хлопчисько натягує капелюха на самі очі. Роздратований Гічкоків герой тупцяє на місці, бо йому невтямки, що робити: дитину бити не

можна, просити малого триматися в дорослих рамках пристойності теж зась, лишається одне: надувати щоки й пирхати, втрачаючи гідність. Утім, здебільшого клопоту, спричинені гічкоківськими дітьми, ненавмисні, й у цьому вони схожі на баррівського Пітера Пена з Загубленими хлопчиками, чії бешкети народжуються з наївності, а не зі злості.

Гічкок захоплюється хоробрістю дітей, визнає їхній комедійний потенціал і знає про природну співчутливість, але остерігається здатності збивати полуду дорослої «цивілізованості». Дідусь Гічкок в іншому своєму камео («Розірвана завіса» [Torn Curtain] (1966)) сидить у лобі вишуканого готелю з дитиною на руках — і раптом ця дитина дзюрить йому на коліна. Беручи до уваги режисерову заклопотаність житейськими дрібницями й наполегливе прагнення усунути всі непевності з особистого та професійного середовища, неважко зрозуміти, чому його могла страшити дитяча непередбачуваність. Утім, Гічкок нечасто переступав межу між кривляннями над дитячою непорочністю й справжньою відвертою злістю. 1972 року, під час інтерв'ю з кінокритиком Рексом Рідом, який і сам частенько озвучував те, про що варто помовчати, розмова звернула на тему серійних убивць. «Я був у захваті від аудіозаписів, зроблених болотяними вбивцями», — каже Гічкок, маючи на увазі Єна Брейді та Міру Гіндлі, які в 1960-х позбавили життя п'ятьох ланкаширських дітей. — Вони записували крики похованих живцем дітей... класні штуки»⁽⁴⁶⁾. У цьому контексті його в'їдливі жарти, покликані шокувати нашого внутрішнього добропорядного Волтона, виглядають бездушно й інфантильно.

За тридцять шість років до того його вже звинувачували в чомусь подібному. Герой фільму «Саботаж» [Sabotage] (1936, в американському прокаті йшов під назвою «Самотня жінка» [The Woman Alone]), дванадцятирічний Стіві, гине від вибуху бомби, яку, ні про що не підозрюючи, несе на прохання сестриноного чоловіка, котрий потім виявляється терористом. Гічкок розправляє з м'яким і позитивним персонажем до болю рано — а разом з ним помирає й сама ідея дитячої невинності.

Наступного разу режисер піде на такий крок лише через чверть століття — коли героїню «Психо» [Psycho] Меріон Крейн порубають на шматки в душі.

Малому Стіві віддають бомбу, замасковану під контейнер для кіноплівки, й просять віднести на станцію метро «Пікаділлі» перед 13:45 (саме тоді має статися вибух). Він біжить на смертельне завдання, жваво й весело петляючи вулицями центрального Лондона, мов лабрадор, що шукає кинутий тенісний м'ячик. Саме його внутрішня дитинність — життєрадісна, легковажна й непередбачувана — зрештою призводить до трагедії. Замість послухатися вказівок і бігти зразу до місця призначення Стіві спиняється коло балакучих базарувальників, захоплено розглядає солдатський марш на шоу Лорда-мера й стає випадковим добровольцем, на якому демонструють дива нової зубної пасти. Він спізнюється — а ми весь цей час знаємо те, чого не знає він: у нього під пахвою заведена бомба сповільненої дії. За всіма законами модернізму плин часу порушено, але не знехтувано; Гічкок розтягує секунди й стискає хвилини, однак стрілки все ж рухаються вперед. Що ближче призначений час, то сильніша напруга. Стіві застрибує в автобус. Поки він усміхається якійсь пані поряд і гладить її пса, фонове цокання тривожно гучнішає. Камера спиняється на циферблатах у вітрині; Стіві нервово барабанить пальцями по пакунку. Нам здається, що смерть ось-ось відкладуть на потім — але коли стрілки годинника показують 13:45, лунає вибух і в кадрі з'являються задимлені уламки автобуса.

Ця сцена не закарбувалась на підкірці мозку всіх кіноманів, але в ній — увесь концентрований Гічкок: неймовірно точно сплановане повільне наростання напруги безпосередньо пов'язує його фільми вісімдесятирічної давності з нинішніми голлівудськими блокбастерами. Британські оглядачі всі як один звернули увагу на кадри з бомбою. Були серед них і такі, що дивилися фільм із Гічковою оптикою і хвалили режисера, бо тому стало духу струсонути наші нерви чимось справді нелюдським. «Бомба безмежно “бомбічна”, — пише один з

критиків про сцену в автобусі, — а всі герої занурені в блаженне незнання... Чого ще треба любителю напружених фільмів?»⁽⁴⁷⁾

Утім, сам Гічкок звернув більше уваги на тих, хто гадав, ніби він скоїв непробачний злочин. Провідна тогочасна критикиня Каролін Лежен зауважила, що «такі видовищні вбивства все ж підкоряються певним правилам, і Гічкок їх порушив»⁽⁴⁸⁾, знищивши дитину, якій повністю симпатизували й співчували глядачі. Можливо, саме під впливом рецензії Лежен, яка завжди була його великою поціновувачкою, режисер почав вважати смерть Стіві монструозною помилкою. Але для нього проблема цієї смерті була не моральною, а технічною. Він переплутав напругу з несподіванкою. Гічкок тисячу разів пояснював усім журналістам: напруга виникає, коли (як у «Саботажі») глядач знає, що в контейнері бомба, а несподіванкою стане вибух цієї бомби без попередження. «Якби глядачам не показали справжній уміст контейнера, вибух став би для них абсолютною несподіванкою. Мені здається, що заціпеніння після такого шоку могло б убезпечити їх від такої глибокої емоційної травми»⁽⁴⁹⁾. Гічкок позбавив публіку розрядки після напруження, якої вони чекали й потребували. Смерть Стіві, за словами Гічкока, була не так непродуманою, як погано спланованою: «Ситуація, в якій діяв хлопчик, забезпечила йому надто палку симпатію глядачів, тому коли його вбило вибухом, публіка образилася. Гомолка [Оскар Гомолка, виконавець ролі терориста] мав би застрелити його просто в кадрі»⁽⁵⁰⁾.

Гічкок не поводився з дітьми по-дитячому — може, тому й був серед них такий популярний. Багато в чому завдяки своєму телешоу «Альфред Гічкок представляє», що почало виходити в 1950-х, він стає першим втіленням тренду формування спільних дитячо-дорослих культурних інтересів — хоча, на відміну від нинішньої ситуації, коли дорослі просто починають поділяти дитяче захоплення магією й супергероями, Гічкок був дорослим, який навчився спілкуватися з дітьми. Режисера Ґаса Ван Сента пов'язує з Гічкоком його римейк «Психо» 1998 року, але цікавість до старшого колеги почалася ще в дитинстві, у 1960-х, — саме з

перегляду шоу «Альфред Гічкок представляє». Їх із сестрою причарували Гічкокові насмішкуваті, часом мультяшні врізки на початку й у кінці кожної серії, а напружені сюжети не давали відірватись від телевізора⁽⁵¹⁾. Програму «Альфред Гічкок представляє» ніколи не планували робити дитячим серіалом, але в багатьох випусках помітні ознаки, властиві більшості вічної дитячої літературної класики. Сценарії шести серій було створено за мотивами оповідань Роальда Дала. Ключові елементи Далових дитячих романів чи збірки «Неслухняні вірші» можна помітити в багатьох Гічкокових фільмах: неймовірна підступність зривається з ланцюга й плутає всі карти, але її врешті долають завдяки повсюдним моральним повчанням, які нерідко озвучував наприкінці сам режисер — наче шкільний учитель перед учнями.

Після кіно Ван Сент відкрив для себе гічкоківські детективні антології та журнал Alfred Hitchcock Mystery Magazine. Черга фільмографії настала значно пізніше⁽⁵²⁾. Судячи з фанатських листів, які Гічкок отримував від 1950-х і далі, це був шлях багатьох молодих шанувальників. Видавці журналу отримували так багато дитячих листів, що мусили організувати офіційний фанклуб. За п'ятдесят центів усі члени цього фан-клубу щокварталу діставали фото розміром 20×25 сантиметрів, коротку біографію кумира (з епізодом дитячого ув'язнення) й бюлетень із найсвіжішими новинами. Зіркова привабливість Гічкока сягнула таких масштабів, що видавці дитячих книжок домовилися про використання його прізвища в назві циклу. Серія «Альфред Гічкок і троє детективів» [Alfred Hitchcock and the Three Investigators] у США розтягнулась аж на тридцять випусків і з успіхом видавалась в Європі й Азії. Гічкок, ніби антипод Санта Клауса, отримував послання від дітей цілого світу. Одним хотілося вказати на сюжетні помилки в його фільмах, інші просили пояснити сюжетні ходи. Багато було прохань надіслати фото з автографом (Гічкоків офіс справді розсилав такі знімки цілими партіями). Дехто, піддавшись впливу харизми свого героя, відправляв кумирові похмуро-зловісні віньетки, що, певно,

лоскотали нерви й лякали секретарок, котрі читали зіркову пошту. Один п'ятнадцятирічний техаський хлопчина написав, буцімто розробив спеціальну шибеницю, на якій Гічкока можна врочисто відправити в потойбіччя. Він усе точно розрахував, тому впевнений, що його пристрій не схибить: «стрибка з висоти 1 метр 15 сантиметрів вистачить, аби зламати вашу поважну шию»⁽⁵³⁾.

Того року, коли Гічкок з'явився на світ, Зигмунд Фройд саме працював над однією з найважливіших книжок двадцятого століття. «Тлумачення сновидінь» (1900) кардинально змінило роль сну й сновидінь у культурах Заходу. Певно, саме цей текст найдужче сприяв перетворенню теорій про несвідоме на елемент масової культури та їхньому обігу навіть між тими, хто не прочитав ані слова з Фройдової спадщини. З-посеред усіх елементів аналізу сновидінь дослідників найбільше вабить сконструйоване й закорінене в дитинстві динамічне несвідоме, що збурює кожен людський розум. Сни, на думку Фройда, — не що інше, як вираження зазвичай заборонених чи пригнічених дитячих прагнень. З плином часу психіатр видозмінив чимало своїх ідей, а висновки, яких він дійшов, із різних поглядів критикували — серед найвідоміших критиків був його протеже Карл Юнг, котрий сформулював кілька власних цілісних теорій про психологічну роль сну й сновидінь. Утім, культурну значущість «Тлумачення сновидінь» таки важко переоцінити. За яких двадцять років по виходу книжки Фройдове уявлення про сні як портали в дитяче несвідоме набуло широкої популярності, перетворилось на чільний мотив сучасного мистецтва й неабияк вплинуло на фільми Альфреда Гічкока.

Багато Гічкокових близьких знайомих називало його дуже начитаним і здатним авторитетно висловлюватися на теми психології, політики, філософії й майже всіх видів мистецтва. Важко сказати, чи багато він читав Фройда. У кількох його фільмах є елементи психоаналізу, але переважно взяті поверхово, бо він, зрештою, робив півторагодинні розважальні продукти для масової аудиторії. Втім, ідея, буцімто сні можуть

допомогти нам зрозуміти свою внутрішню дитину (несвідомість), йому відгукувалася. Давні спогади, які Гічкок називає причинами своєї тривожності (звучить дуже по-фрейдистському), можна легко переплутати з переказуванням сновидінь, схожих на записані й розтлумачені під час прийомів у лікаря Фрейда. Більшість Гічкокових фільмів вирізняється певною сновидністю (академічна критика вживає термін «онейричність»). Персонажі Джеймса Стюарта («Запаморочення») й Кері Гранта («На північ через північний захід») зненацька опиняються в незрозумілих моторошних обставинах і долають зловісні долини (ще один відгомін фрейдизму), сподіваючись поставити світ із голови назад на ноги. Помітивши цю рису, Трюффо спитав Гічкока, чи не спричинена вона його власною сновидністю. Завжди, коли співрозмовник надто наближався до закритого периметра, режисер діставав заздалегідь наготоване відро вербальної води. «Не сказав би, — відповів він, — мої сни дуже раціональні»⁽⁵⁴⁾. Під «раціональністю» він мав на увазі приземлені сни поважних людей, у яких, звісно, не було місця сексу чи насильству, що жахають ночами його персонажів. Мало хто з його близьких знайомих міг би з цим погодитися. Десь через рік після цієї розмови з Трюффо Гічкок розказав одному зі співробітників, що часом бачить у снах свій кришталевий пеніс, який, на його превеликий жаль, дружина постійно намагається розбити⁽⁵⁵⁾.

Сновидіння, марення й галюцинації стають ключовими елементами наративу Гічкокових фільмів. Його четверта картина «Під укіс» [Downhill] (1927) містить кадри, якими режисер сподівався розбити стереотип: сон там подано в «чітких нерозмитих картинах»⁽⁵⁶⁾, жвавих і енергійних, дуже відмінних від традиційної сонної віддаленості й блідості, — так, наче ці засадничо дивні видіння насправді реальніші від життя наяву. Ту ж таки неприємну гостроту можна побачити у «Завороженому» [Spellbound] (1945), де докторка психіатрії Констанція Пітерсен (Інґрід Берґман) за допомогою тлумачення сновидінь допомагає персонажеві Греґорі Пека Джонові Брауну зрозуміти, хто він насправді такий, і очиститися від звинувачень в убивстві. Для

цієї стрічки Сальвадор Далі на прохання Гічкока створив розкадровку сну, що нагадувала одну з його картин у динаміці. Після того як він вислухав детальний аналіз свого сну, Браунові стає легше виявити жорстоку дитячу травму, супроводжувану комплексом провини, яка й блокує його спогади. Коли блокування знято, душевні муки завершуються, пацієнт пригадує своє справжнє ім'я (Джон Баллантайн) і розуміє, що його звинувачено в злочині, якого він не коїв. Чари розбивають закляття, принц і принцеса возз'єднуються й живуть довго і щасливо.

Схожу кінцівку глядач бачить і в «Марні» [Marnie] (1964), заключній частині триптиху, куди входять іще й «Психо» (1960) з «Птахами» (1963). Сюжети всіх трьох фільмів обертаються довкола дитячих травм, схованих глибоко в підсвідомості головних персонажів, та втрати невинності, що провокує жорстокість, непокірність та емоційну затримку в дорослому віці. Причину kleptomанії, нав'язливої брехливості й, вочевидь, сексуальних розладів Марні, головної героїні однойменного фільму, знаходять у її нічних кошмарах. Розв'язка настає, коли Марні витягує на яв загнаний углиб дитячий спогад про те, як убила чоловіка, котрий платив її матері за секс.

Коли давно пригнічена травма фонтаном б'є на поверхню, Марні фізично вертається до свого дитячого «я», скулюється на підлозі й кричить писклявим голосом маленької дівчинки: «Хочу до мами!»⁽⁵⁷⁾.

Роль Марні виконує Тіппі Гедрен, яка раніше вже зіграла вередливу Мелані Деніелз у «Птахах». Якраз перед першою масштабною пташиною атакою (на дитячому дні народження) Мелані зізнається Мітчю (Род Тейлор), що вона — покинута дитина. «Мама? — гірко відповідає вона на запитання про свою родину. — Не марнуйте часу! Вона кинула нас, коли мені було одинадцять». У прикінцевих сценах, коли її атакує хижка пташина зграя, мати Мітча виявляє до неї так давно очікувану ніжність. У першій версії сценарію цю метафору якнайзрозуміліше заземлили: Мелані, як і Марні, впадала в дитинство й кликала

відсутню матір. Головний герой «Психо» Норман Бейтс постійно вертається до травматичного юнацького спогаду, коли вбиває, перевдягнувшись матір'ю («Нормою»), яку сам позбавив життя, піддавшись сексуальним ревнощам.

Годі сказати, чому давня Гічкокова цікавість до внутрішньої пригніченої дитини так активно впливла на поверхню саме в цьому тріо дуже похмурих фільмів. Можна лише припустити, що до зосередження на власній смертності й невирішених проблемах минулого призвели серйозні побоювання подружжя Гічків (Альфреда і його дружини Альми) за власне здоров'я наприкінці 1950-х. Сценарист «Психо» Джозеф Стефано, вочевидь, захопив свого режисера від самого початку співпраці, коли сказав, що відвідує психотерапевта. «Я приходив до нього в офіс просто з кушетки й щиро про все розповідав, — пояснив Стефано. — Він дуже мною цікавився й радів — мабуть, бо я відрізнявся від усіх тварин, із якими досі доводилося працювати»⁽⁵⁸⁾.

Відрізнявся, але, певно, не дуже; доти Гічкок уже встиг дуже продуктивно попрацювати з Беном Гехтом, «голлівудським Шекспіром», який написав сценарій «Завороженого» й так само цікавився психоаналізом, а продюсер цього фільму Девід Селзнік навіть найняв свою терапевтку (докторку Мей Ромм) консультанткою. Втім, Стефано був представником молодшого голлівудського покоління, для якого ідеї й термінологія психоаналізу стали невід'ємною частиною особистості. Впродовж роботи над сценарієм «Психо» Стефано охоче ділився нетривіальними фактами про свої стосунки з матір'ю, докладаючись таким чином до формування бейтсівської батьківсько-дитячої динаміки. «Одного дня я сказав Гічкокові: “Я міг убити свою матір. Бували дні, коли я знав, що на це здатний”». Режисера захоплювали такі розмови — почасти бо він не був здатен на таку емоційну чесність навіть із самим собою, не кажучи вже про ледве знайомих сторонніх людей. Усупереч поширеній думці, Стефано вважав, що Норманову дитячу травму, яка призвела до пізніших кривавих убивств, спричинили

не інцестуальні стосунки з матір'ю, а її сексуальне залицяння до сина. «Я уявляв, як вона з ним заграє, а потім б'є по руках», — описував Стефано вигаданий сюжет для цього героя⁽⁵⁹⁾.

Гічкок часто підкреслював, що ніколи не переживав проривних епізодів-одкровенень, які доводилось пережити його персонажам — Марні Едґар чи Джонові Баллантайну. Попри чітку визначеність дитячих травматичних інцидентів, які стали джерелами дорослих страхів (вечір за ґратами, прокидання в порожньому будинку й жорстокі священники шкільної пори), його вже в дорослому віці часто кидало в холодний піт від поліції чи дивних звуків у темряві. Ясна річ, казкова логіка кіно не працює в реальному світі: виявити травму найлегше, жити з нею — значно тяжче. Заінтригований теоріями, він усе ж сумнівався в ефективності психоаналізу. «Здається, в мене забагато власних дурнуватих гіпотез про самого себе, аби ще й слухати чужі»⁽⁶⁰⁾, — сказав він одній знайомій. Утім, така позірна зневага могла бути способом захиститися від психоаналітичних прочитань його похмуріших картин. Хай там як, ліпше все-таки сприймати суб'єктивну значущість цих (нехай навіть правдивих) спогадів зі здоровим скепсисом — особливо на тлі значно важливіших (і майже замовчаних) подій юності — раптової смерті батька й трагічних лондонських сторінок Першої світової.

Коли почалася Велика війна, йому було чотирнадцять, коли скінчилася — дев'ятнадцять. Важко знайти відомих європейських чи американських митців його покоління, яких би вона не змінила докорінно. Якщо Гічкок колись і ділився своїми думками та відчуттями з приводу початку глобального конфлікту 1914 року, час їх не зберіг. Може, вона на нього не вплинула; мало хто тоді уявляв усі прийдешні жахіття, багато європейців спершу сприймали війну як жваве патріотичне дійство, здатне очистити й оновити розхлябаний модерністю континент. «До Різдва впораємося», — буцімто казали одне одному британці про конфлікт із Німеччиною. Якщо в юного Гічкока й були схожі ілюзії, вони мали хутко розвіятися з наростанням кількості жертв. 12 грудня 1914 року помер від хронічної емфіземи батько.

П'ятнадцятирічного Альфреда, який лише місяць пропрацював у Henley's, життя раптом викинуло в дорослий світ. Емоціями від батькової смерті, на відміну від дитячих переживань за ґратами, Гічкок ніколи публічно не ділився. Найближчі до першої особи свідчення подано в його авторизованій біографії Джона Рассела Тейлора, що побачила світ за два роки до режисерової смерті. Почувши трагічні новини від брата, Гічкок побіг до сестри Неллі. Та крикнула «Ти знаєш, що твій батько помер?» — і в хлопця, за словами Тейлора, «почалося сюрреальне відчуття дисоціації»⁽⁶¹⁾. Такі психологічні катаклізми він згодом досліджуватиме у своїх фільмах.

За лічені тижні по смерті Вільяма Гічкока у війні стався драматичний перелом. Німеччина розпочала бомбардувати Англію. У травні 1915-го настала черга Лондона. Велетенські дирижаблі повзли небосхилом, наче смертоносні чорні хмари, а з землі за ними заворожено спостерігали столичні мешканці. Ніхто не міг собі уявити повітряної війни — що вже й казати про бомбардування мирного населення. Ціллю найпершого рейду став Гічкоків район в Іст-Енді. Серед жертв трапилося двоє дітей, які загинули, вертаючись додому з кінотеатру. Так почалися три роки травм і кошмарів. Найгірше сталося прегарного сонячного ранку в червні 1917-го, коли бомбардувальники Gotha накрили своїм вогнем усе місто зі сходу на захід і вбили 162 мирних жителів, поміж яких було 18 дітлахів зі школи на Горішній Північній вулиці в Попларі, за кількасот метрів від Гічкокового будинку і ще ближче від його інженерного факультету. Поранені солдати, які верталися з фронту, стали звичним елементом міського пейзажу. Ті, хто прийшов додому в останній рік війни, принесли з собою пандемію грипу. З вересня по грудень 1918-го від цієї хвороби померло 1600 лондонців⁽⁶²⁾. Найбільше жертв припало на залюднені східні райони.

Гічкока не могла не зачепити глобальна бійня, що вирувала просто-таки за дверима. Один з військових істориків написав, буцімто «ненаситна утроба війни поглинула з головою майже

всіх лондонців; війна цілковито підкорила собі все міське життя й докорінно його змінила»⁽⁶³⁾. Проте найкатастрофічнішими були не фізичні руйнування, а чотири роки «постійного хаосу й дедалі сильнішої напруги, що наростала день за днем»⁽⁶⁴⁾ — саме така гризька розмита тривога стане фірмовим прийомом дорослого Гічкока.

Усім інтерв'юерам (включно з Тейлором) режисер повідомляв, що війна, як і батькова смерть, «не надто на ньому позначилася»⁽⁶⁵⁾. Це дуже малоймовірно — особливо з урахуванням його психічних особливостей. Родина Гічкоків кілька разів опинялася на волосину від смерті (сам режисер згодом згадував ці випадки з гумором). Потішаючись над, вочевидь, кошмарними подіями, він згадував, як одного дня, повернувшись додому після бомбардування й артобстрілу по сусідству, застав у спальні охоплену панікою матір: жінка відчайдушно натягувала весь одяг, що був під рукою, просто на нічну сорочку. Цей спогад режисер перетворив на комедійну сцену у фільмі «Вбивство!» [Murder!] (1930), де одна з героїнь так само намагається похапцем убраться, бо її вулицею вже шириться чутка про вбивство сусідки й прибуття поліції на місце злочину. «Птахів» теж можна трактувати як мистецьке переосмислення жаху авіаційних нальотів: усі діти без розбору стають жертвами в школі чи на майданчику; Бреннери ховаються від атак удома; глядачам пропонують неймовірний повітряний кадр птахів, що кружляють над містом, де влаштували криваву бійню; Мелані (в ранній версії сценарію) плаче, бо чекає втішення й захисту від матері, котра її покинула.

Такій тривожній людині, як Гічкок, не могли не зворохобити душу події 1914–1918 років. Альфредове раннє дорослішання почалося зі втрати батька й руйнувань рідного міста зовсім новою, доглибно жахною зброєю. Йому не дарма запала в душу «Мері Роуз» із мотивами безоглядної смерті й молодій невинності, зруйнованої абсурдною трагедією. Важко вважати простим збігом те, що 1964 року Гічкок почав просувати свої плани кіноадаптації п'єси Баррі одразу після завершення циклу з

трьох фільмів про придушені травми дитинства. З цього погляду логічно, що він завжди ухилявся від теми власного переживання війни, з'їжджаючи на п'ять нестерпних хвилин у поліції, що принесли стільки душевних мук. Для людини, яка вирішила ніколи не зазирати надто глибоко у власну душу й над усе цінувала «внутрішній спокій», переспрямування своїх відчуттів покинутості й свавільної несправедливості в інші, зручніші історії видається надзвичайно продуманим кроком — надто якщо ці історії такі візуально захопливі, що ідеально вписуються в публічний портрет майстра саспенсу.

Дитинство пробуджувало в душі Гічкока сильні й неоднозначні емоції. Саме там коренилися його страх, непевність і часом ізольованість, саме там громадилося все темне й невирішене — але ніде-інде не було такого творчого потенціалу, такої грайливості, захвату, новизни й несподіваності. У дітей є нестримний потенціал — проте їхня вразливість сусідить із непередбачуваністю, а радість — з тривогою. Якраз ця дуальність знайшла своє вираження в історії про коротке ув'язнення: на думку самого Гічкока, його могли покарати за відважну мандрівку трамвайними коліями до самого обрію. Відгомони цих переживань лишилися з ним назавжди. Уже шістдесятитрирічним літнім чоловіком він записав одинадцятихвилинне відео з 18-го павільйону лос-анджелеської студії «Юніверсал-сіті» для крихітного кіноклубу у Весткліффі — приморському курортному містечку в графстві Есекс, де він малим колись відпочивав. Вибити час із напруженого графіка на цей вияв доброти й люб'язності його спонукав «ностальгійний настрій», пояснив Гічкок зі стандартно кам'яним виразом обличчя. Згадуючи таку близьку й водночас далеку юність, він відмахнувся від запитання, скільки ж років уже відтоді минуло. «Давайте тільки без оцих здогадок, — беземоційно протяг режисер. — Я молодший, ніж здається»⁽⁶⁶⁾.

2. Убивця

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.

ridmi
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

КУПИТИ