

Хичкок о Хичкоке

Однажды, когда мне было четыре или пять лет, отец отправил меня в полицию с запиской. Начальник участка прочел ее и запер меня на несколько минут в камеру, сказав: «Вот так мы поступаем с непослушными детьми». Ума не приложу, что я такого тогда натворил. Я всегда был примерным ребенком. На всех семейных торжествах смиренно сидел где-нибудь в уголке и не раскрывал рта. Смотрел оттуда и многое подмечал. Эта привычка сохранилась у меня на всю жизнь. Я всегда был одинок и не припомню, чтобы у меня когда-нибудь был товарищ. Я играл в одиночестве и сам придумывал себе игры.

Меня очень рано отдали учиться. В колледж св. Игнатия, школу иезуитов, в Лондоне. Наша семья была католической, что для Англии случай из ряда вон выходящий. Наверное, именно там, у иезуитов, во мне развилось чувство страха морального свойства — страха оказаться вовлеченным в нечто греховное. Всю жизнь я пытаюсь избежать этой опасности. Отчего? Может быть, из боязни физического наказания? В мое время для этого служили жесткие резиновые дубинки. Кажется, иезуиты до сих пор ими пользуются. И проделывалось это не как-нибудь, а с толком, в виде судебной инсценировки. Провинившегося направляли после уроков к отцу-настоятелю. Он со зловещим видом записывал фамилию в журнал, после чего следовало томительное ожидание исполнения приговора.

Я получил суровое религиозное воспитание. Вряд ли меня можно припечатать штампом «католический художник», но вполне вероятно, что воспитание в детские годы оказывало влияние на мою жизнь и помогло обуздать инстинкты. Так или иначе, безбожником меня не назовешь, хотя и прихожанин из меня не слишком ревностный.

Я был запуган полицией, отцами-иезуитами, физическим наказанием, множеством других вещей. Это и есть корень моего творчества...

Детям вечно надоедают с расспросами, кем они хотят стать, когда вырастут, и к моей чести следует сказать, что я никогда не мечтал быть полицейским. А когда однажды заявил, что хочу стать инженером, родители приняли мои слова всерьез и устроили в Инженерно-навигационную школу, где я изучал механику, электричество, акустику и навигацию. Одновременно я учился в Лондонском университете, изучал искусство.

В 16 лет я открыл для себя Эдгара Аллана По. Сначала мне попала в руки его биография, и судьба его меня потрясла. Я почувствовал великую жалость к человеку, которому талант не помог стать счастливым.

До сих пор помню чувство, которое овладело мной, когда я закрыл «Убийство на улице Морг». Мало сказать, что мне было страшно. Я понял нечто важное: испытывать страх, находясь в безопасности, — приятно. Пусть у того, кто сидит дома за чтением романа ужасов, бегают по спине мурашки, но раз он пребывает в привычной среде, раз он знает, что это всего-навсего игра воображения, он доволен и спокоен.

Весьма вероятно, что как раз увлеченность новеллами По привела к тому, что позднее я стал делать фильмы саспенса. Не хотел бы показаться нескромным, но, думается, в моих фильмах есть то, что характерно для произведений Эдгара По: оба мы рассказываем совершенно невероятные истории с такой завораживающей логикой, что у читателя или зрителя возникает ощущение, будто нечто подобное буквально завтра может случиться с ним самим. Это ключевой момент: необходимо заставить читателя или зрителя поставить себя на место персонажа, поскольку людям в конце концов интересны только они сами или то, что с ними самими может произойти. Я никогда не пренебрегал этим правилом. И я, как и По, оказался пленником жанра. Если бы я экранизировал «Золушку», в карете искали бы труп...

Я обожаю кино и театр, часто ходил на премьеры, с шестнадцати лет регулярно читал киножурналы. Не массовые издания, а профессиональные. А работа в рекламном отделе компании по производству электрических кабелей помогла мне войти в будущую профессию. Точнее, эта работа стала первой ступенькой на пути к кино.

Хотя я часто хаживал в театр, все же предпочитал кино, и более был привержен американским фильмам, чем английским. Я видел ленты Чаплина, Гриффита, всю продукцию студии «Парамаунт феймос пик-черз», Бастера Китона, Дугласа Фербенкса, Мэри Пикфорд, а также немецкие фильмы студии «Декла-биоскоп», которую потом сменила УФА.

Однажды я прочитал в газете, что американская компания «Парамаунт феймос пикчерз — Ласки» открывает филиал в Лондоне. Кроме прочего в планах значилась постановка по какой-то книжке, забыл название. Я ее читал и сделал несколько рисунков, которые могли бы послужить иллюстрациями к титрам. Я показал им рисунки, и меня взяли. Чуть позже я уже возглавлял отдел титров, который входил в редакторскую службу студии. Составление титров завершало работу над фильмом, причем тогда считалось вполне позволительным совершенно менять смысл сценария с их помощью. К примеру, если драма была снята нелепо, вводились соответствующие титры и получалась смешная комедия. Вообще с фильмом можно было тогда делать все, что заблагорассудится — менять местами начало и конец, да что хотите!

Тогда-то я познакомился с некоторыми американскими сценаристами и научился писать сценарии. Иногда мне поручали досъемку второстепенных эпизодов. Тем временем на студии обосновался Майкл Бэлкон. Ему понадобился сценарий, и тут я заявил: «Я хотел бы его написать». — «Ты? А разве ты умеешь?» Я ответил: «Могу кое-что показать». И показал им сценарий, который написал. Он произвел впечатление, и я получил заказ. Шел 1922 год.

В 1925 году я приехал в Берлин, ни слова не зная по-немецки. Это были великие дни немецкого кино. Эрнст Любич снимал Полу Негри, Фриц Ланг ставил «Метрополис», Ф.-В. Мурнау делал свои классические ленты. Студия УФА, на которой я работал, была гигантской, больше, чем нынешняя «Юниверсл». Язык мне все же пришлось учить... Германия стояла на пороге гибели, а кино процветало. Немцы стремились по возможности обходиться без титров. В «Последнем человеке» Ф.-В. Мурнау их почти совсем не было, воображение зрителя дорисовывало все необходимое, и это произвело на меня неизгладимое впечатление.

Первым «настоящим фильмом Хичкока» стал «Жилец», и он же был первой картиной, на которой сказилось мое пребывание в Германии. Я переписал пьесу Беллок Лаундес, как бы увидев события глазами хозяйки дома, обитатели которого подозревают, что новый постоялец — Джек Потрошитель. Я стремился максимально визуализировать действие — фильм ведь был немой. Начали мы с крупного плана кричащей молодой блондинки. Я помню, как это снималось. Я взял кусок стекла, положил под голову девушки и разметал по нему ее волосы, так что они заполнили весь кадр. Потом стекло осветили сзади, и цвет волос таким образом сразу бросался в глаза. Встык с этим кадром дали световую рекламу пьесы «Сегодня вечером — «Золотые локоны» и ее отражение, дрожащее на воде. Девушку утопили. Ее вытаскивают из воды мертвой. Испуг на лицах случайных прохожих говорит о том, что тут имело место убийство. Появляется полиция, затем пресса. Камера следит за молодым человеком, направляющимся к телефонной будке. И дальше я показываю, как распространяется страшная весть.

Вот сообщение появляется на телеграфной ленте; вот его передают по телетайпу. Завсегдатаи клубов читают его в газетах. Звучит объявление по радио. Наконец известие вспыхивает на электрическом табло, вроде тех, что установлены на Таймс-сквер. И с каждым разом мы все больше узнаем о преступнике. О том, что он убивает только

женщин. Всегда блондинок. Неизменно по вторникам. Сколько жертв на его счету. Домыслы по поводу мотивов. Становится известным, что он одет в черное пальто и носит черный портфель. Что в этом портфеле?

Одновременно с тем, как информация расходится по разным каналам, зритель наблюдает эффект ее воздействия. Светловолосые девушки в панике. Брюнетки посмеиваются. Некоторые блондинки подцепляют под шляпки черные локоны.

Камера следит за одной из девушек, спешащей домой, где ее ждет семья и возлюбленный, детектив из Скотланд-Ярда. Над ним подтрунивают: «Что же вы не арестуете Джека Потрошителя?» Внезапно атмосфера резко меняется: свет заметно слабеет. Мать оборачивается к мужу: «Газ кончается. Брось шиллинг в счетчик». Теперь уже окончательно темнеет. И раздается стук в дверь. Мать идет открывать. (Здесь вмонтирован кадр: в счетчик бросают шиллинг.) Открывается дверь, ярко вспыхивает свет, на пороге стоит мужчина, указывающий на табличку «сдаются комнаты».

Итак, через 15 минут после начала фильма я ввел главного героя.

Его провожают в свободную комнату.

Отец резко встает со стула, который, падая, производит громкий шум. Новый жилец резко реагирует на этот шум, что вызывает к нему подозрение. Он меряет шагами комнату. Напомню, что фильм немой, и, чтобы зритель мог наблюдать за поведением жильца, мы сделали пол в его комнате из стеклянной плитки, поэтому, когда он ходил взад-вперед по своей комнате, люстра в гостиной внизу раскачивалась. Сегодня, когда в нашем распоряжении есть звук, необходимость в таких зрительных приемах отпала сама собой. И вообще стиль стал скупее.

В финале наш герой пытается перелезть через ограду, его хватают, надевают на него наручники. Наручники несут с собой глубокий психологический подтекст. Состояние прикованности к чему-либо... Обратите внимание, как пресса любит показывать людей, сопровождаемых в тюрьму в наручниках! Есть тут и сексуальный оттенок смысла. В Парижском музее криминалистики я обратил внимание на сексуальный символизм в инструментарии насилия. Он бросается в глаза в ножах, в гильотине.

Напряженность «Жильца» обеспечивалась темой обвинения невинного. К тому же легче отождествить себя с подобным персонажем, чем с настоящим преступником, скрывающимся от погони. А я всегда принимаю во внимание реакцию аудитории.

Кстати, в «Жильце» я впервые сам появился на экране. Задача была вполне утилитарная: заполнить кадр. Потом это превратилось в суеверный предрассудок и наконец в гэг. Правда, в последнее время этот гэг стал причинять немало хлопот; я стараюсь показаться на экране в первые 5 минут, чтобы дать людям спокойно посмотреть фильм, не выискивая меня в толпе статистов¹.

После показа фильма на студии был вынесен вердикт: невероятно слабая картина.

И ее положили на полку, а все предварительные заключенные контракты расторгли. Несколько месяцев спустя решено было вновь посмотреть фильм и сделать в нем некоторые поправки. Я согласился на две. Когда же его выпустили на экраны, оказалось, что это величайший из всех английских фильмов, поставленных к тому времени.

Мой первый звуковой фильм — «Шантаж». Я использовал там одну забавную штучку, это стало своеобразным прощанием с немым кино. На немом экране злодеев принято было изображать с усами. Мой был гладко выбрит, но медный подсвечник бросал такую тень, что над верхней губой явственно различалась стрелка устрашающих усов.

¹ Последнее экранное «камео» Хичкока — его силуэт в картине «Семейный заговор» (1975), мелькнувший за стеклянной дверью с надписью «Регистрация рождения и смерти». — Прим. переводчика.

Немое кино — самая чистая форма кинематографа. Ему, конечно, не хватало звука человеческого голоса и шумов. Если раньше недоставало только звука, то с его введением мы лишились всех достижений, завоеванных чистым кинематографом. Например, пьеса Шона О'Кейси «Юнона и Павлин» сама по себе отличная; я снимал ее со всем присущим мне воображением, отзывы на фильм были самые благоприятные, но я испытывал стыд, потому что к кино это не имело никакого отношения. У меня было такое чувство, будто я совершил бесчестный поступок, украл. Возьмись я за «Преступление и наказание» Достоевского, из этой затеи тоже ничего хорошего бы не вышло. Романы Достоевского очень многословны, и каждое слово несет свою функцию. И чтобы эквивалентно перенести роман в экранную форму, заменяя письменную речь визуальной, нужно рассчитывать на 6 — 10-часовой фильм. Иначе романисту не следует браться за переложение собственной вещи для экрана. Драматургу в этом смысле легче. Но и у него возникают на этом пути трудности. Он привык писать пьесы, рассчитанные на то, чтобы удержать зрительское внимание в течение трех актов, прерываемых антрактами, во время которых публика отдыхает. В кино же необходимо удерживать ее внимание два часа или более, причем беспрерывно. Это диктует необходимость нарастающего развития сюжета и создания захватывающих ситуаций.

Тут мы подходим к понятию саспенса.

Для саспенса, как правило, необходимо, чтобы публика была хорошо осведомлена обо всех происходящих на экране событиях. По моему разумению, тайна редко обеспечивает саспенс. В классическом детективе, например, саспенса нет, там всего лишь загадка для ума. Детектив вызывает любопытство, лишенное эмоциональной окраски, а саспенс без эмоции немислим. Вот вам пример. Некий субъект проникает в чужую комнату и начинает рыться в вещах. Хозяин дома поднимается по лестнице — камера это показывает, а потом возвращается в комнату. В этот момент в душе зрителя наверняка шевельнется предостережение: внимание, сюда идут! То есть даже если речь идет о малосимпатичном человеке, публика все же будет волноваться за его судьбу. А уж если персонаж привлекателен, как, например, Грейс Келли в «Окне во двор», — зрительские симпатии усиливаются.

Часто путают саспенс и потрясение, хотя они имеют между собой массу различий. Поясню, что я имею в виду.

Представьте, что мы с вами вот так мило беседуем. А под столом, за которым сидим, пристроена бомба. Все тихо-мирно, и вдруг — взрыв! В этот момент публика поражена, но перед этим ее эмоции были совершенно нейтральными, потому что ей про бомбу ничего не было известно. А вот как будет выглядеть ситуация с саспенсом. Бомба опять под столом, но теперь публика об этом знает. Может быть, мы показали ей, как ее туда подкладывает какой-нибудь анархист. Известно и то, что бомба взорвется в час дня, и на экране появляются часы. Видно, что они показывают без четверти час. В этих обстоятельствах самый невинный разговор становится многозначным, из души каждого зрителя рвется крик: «Хватит трепаться о пустяках! Сейчас бабахнет!»

Отсюда заключение: публику следует информировать как можно полнее.

Я обычно избегаю детективов, потому что самое интересное там сосредоточено в самом конце. Один из немногих, что я поставил — «Убийство» по роману Клеменс Дейн из театральной жизни. Там был своего рода вызов — в финальной сцене убийца явно выглядит «голубым», признаваясь, что убил свою жертву из опасения, что она расскажет невесте о его особой склонности. А в «Богатых и странных» была сцена, в которой молодой человек купается с девушкой, и она расставляя в воде ноги, предлагает ему проплыть между ног. Парень ныряет, а она внезапно зажимает его голову ногами, и видно, как из его рта вырываются к поверхности воды пузырьки воздуха. Наконец она его освобождает, и когда он выныривает, жадно глотая воздух и выкрикивая: «Ты чуть не

утопила меня!»), она отвечает: «Разве эта смерть не была бы прекрасной?» Сегодня эту сцену цензура не пропустила бы².

Вообще там было много выдумок. Когда корабль с путешественниками молодоженами достиг Дальнего Востока, он потерпел крушение. Их подобрала китайская джонка. Китаец подал еду. Вкусно, ничего подобного они не пробовали. Покончив с ней, молодожены прогуливаются по палубе и вдруг видят кошачью шкурку, пришилленную для просушки. Ее содрали с корабельного кота, вместе с которым они спаслись. Приступ тошноты бросает их к борту.

Жаль, что прокатная судьба «Богатых и странных» оказалась не такой счастливой, как хотелось бы. Никто всерьез не принимал того, что я делаю. Мне пришлось привыкать к роли судьи самого себя, беспристрастного и самокритичного. И оставаться достаточно твердым, чтобы не хвататься за предложения, в отношении которых у меня не возникало абсолютной уверенности в результате. Я бы сравнил это со строительством дома. Я имею в виду не архитектуру повествования, а общий замысел. Если главная идея основательна, фильм получится. Каким он будет — другой вопрос, но фундамент должен быть прочным, иначе он просто рухнет.

Правдоподобие не занимает меня совершенно. Требовать от рассказчика, чтобы он строго придерживался фактов жизни, столь же смешно, как настаивать на том, чтобы живописец сохранял верность натуре. Во что в конечном итоге выльется такая живопись? В цветную фотографию. Существует жесткое различие между созданием художественного и документального кино. В документалистике исходный материал создан Господом Богом, а в художественном кинематографе бог — сам режиссер. Но чтобы работать по своей воле, нужна абсолютная свобода, не ограниченная вплоть до тех пределов, в которых можно творить, оставаясь нескучным. Критик же, толкующий о правдоподобии, навевает на меня безысходную тоску.

Видите ли, когда режиссер получил от критиков не один ушат холодной воды, когда он чувствует, что к его работе относятся с непростительной легкостью, ему остается искать признания у публики. Конечно, если кинематографист думает только о кассовом успехе, он обречен на производство поточных фильмов, а это ужасно. Но на этот путь его иной раз толкают именно критики; это они вынуждают режиссеров ставить фильмы, которые, что называется, принимает народ. Нет, я не собираюсь снимать «куски жизни»; удовольствие такого рода люди могут в избытке получить дома, на улице, да и в любом кинотеатре. Но зачем за это платить деньги? Правда, я избегаю и безудержной фантазии, потому что зрители должны иметь возможность отождествлять себя с персонажами. Создать фильм — это прежде всего рассказать историю. История может быть невероятной, но ни в коем случае не банальной. Она должна быть драматичной и человеческой. А что такое драма, если не сама жизнь, освобожденная от своих наиболее скучных подробностей?

...Знаете, стержень большинства шпионских историй Киплинга составляет охота за какими-нибудь секретными бумагами — то, что стали называть Мак Гаффином. Теперь этим термином обозначается любой предлог для разработки сюжета. Бесполезно пытаться постичь природу Мак Гаффина логическим путем, она неподвластна логике. Вам, может быть, интересно узнать, откуда взялось это слово. Есть такой шотландский анекдот. В поезде едут два человека. Один спрашивает: «Что это там на багажной полке?» Второй отвечает: «О, это Мак Гаффин». «А что такое Мак Гаффин?» — «Ну как же, приспособление для ловли львов в Горной Шотландии». — «Но ведь в Горной Шотландии львы не водятся». — «Тогда, значит, и Мак Гаффина никакого нет». Так что Мак Гаффин

² В прокатных копиях этот эпизод отсутствует. — Прим, переводчика.

— это, в сущности, ничто. Мой лучший, а для меня это означает — пустейший, незначительнейший и даже абсурдный — Мак Гаффин тот, что использовался в фильме «На север через северо-запад». Это шпионский фильм, и главный вопрос, на который нужно ответить, — за чем же охотятся шпионы. В чикагском аэропорту человек из ЦРУ спрашивает, чем занимается его коллега, и ему отвечают, что, мол, вопросами экспорта и импорта. «Но что же он продает?» — «Государственные тайны». Вот видите, Мак Гаффин предстает здесь в своем чистейшем выражении — он не представляет собой ровным счетом ничего!

В Англии я привык сотрудничать с фигурами первой величины, с тончайшими кинодраматургами. В Америке поначалу все обернулось по-другому. Толпы «звезд» и заносчивые сценаристы, воротившие нос от фильмов моего жанра, буквально смяли меня. Поэтому так отраднo было узнать, что один из самых выдающихся американских драматургов Торнтон Уайлдер не погнушался работать со мной над фильмом «Тень сомнения» и что он всерьез относится к этому предприятию. А над сценарием «Дурной славы» мы работали с Беном Хектом и начали с поиска Мак Гаффина. Основной замысел определился сразу. Ингрид Бергман предназначалась роль героини, Кэри Гранту — сотрудника ФБР, который сопровождает ее в Латинскую Америку, где она внедряется в шпионскую нацистскую сеть для выяснения их замыслов. Поначалу мы предполагали ввести в фильм правительственных чиновников, полицейских агентов и целые группы немецких иммигрантов, занимающихся в секретных лагерях Латинской Америки созданием армии. Но мы терялись перед перспективой того, что же последует в результате формирования такой армии. И отказались от этой идеи в пользу Мак Гаффина, который был проще, но конкретнее: уран, спрятанный в винных бутылках.

Продюсер вопрошает: «Ради бога, объясните, что это значит?»

Я отвечаю: «Это уран, такая штука, из которой пытаются сделать атомную бомбу».

И тогда он задает вопрос: «А что такое атомная бомба?»

На дворе стоял 1944-й, до Хиросимы оставался год. Мой друг-писатель рассказывал о том, что ученые работали над секретным проектом где-то в Нью-Мехико. Они были так засекречены, что, раз оказавшись в этом месте, уже оттуда не выходили. Мне было также известно о том, что немцы производили эксперименты с дейтерием в Норвегии. Вот эти сведения и подсказали мне уранового Мак Гаффина. Продюсер смотрел на это скептически, ему казалось нелепой затея с атомной бомбой как основа сюжета. Я отвечал в том духе, что это вовсе не основа сюжета, а всего лишь Мак Гаффин, и что не следует придавать ему слишком серьезного значения.

Но мне так и не удалось убедить продюсеров, и через несколько недель проект был продан студии «РКО». Другими словами, Ингрид Бергман, Кэри Грант, сценарист Бен Хект и ваш покорный слуга — все мы были проданы в одном пакете.

Но история с урановым Мак Гаффином имела продолжение. Через четыре года после выхода на экран «Дурной славы» я плыл на «Куин Элизабет» и познакомился на борту с человеком по имени Джозеф Хейзен, ассистентом продюсера Хола Уоллеса. Он сказал мне: «Я всегда мечтал дознаться, как вам удалось выведать про атомную бомбу за год до Хиросимы? Когда нам предложили сценарий «Дурной славы», мы отвергли его, потому что нам показалось идиотизмом строить фильм на такой ерунде».

Другой случай произошел до начала съемок. Мы с Беном Хектом посетили Калифорнийский технологический институт в Пасадене, чтобы побеседовать с доктором Миликаном, одним из ведущих американских физиков. Нас проводили в его кабинет, и там в углу стоял бюст Эйнштейна. Очень выразительный. Первое, что мы спросили, было: «Доктор Миликан, а каких размеров будет атомная бомба?»

Он бросил взгляд в сторону Эйнштейна и ответил: «Вы хотите, чтобы нас всех арестовали?» И потом целый час толковал о том, насколько невозможен наш замысел и т. п. Ему показалось, что он нас разубедил, а как я потом узнал, ФБР взяло меня на три месяца под контроль.

С Беном мы работали еще и на «Завороженном». Поскольку Хект был помешан на психоанализе, мой выбор оказался очень удачным. Роман «Дом доктора Эдвардса» рассказывает о сумасшедшем, которому поручают возглавить психбольницу. Персонаж клиники был набербован из душевнобольных, и они там творили всякие безумства. Но мне хотелось поставить первый разумный фильм о психоанализе.

Я решительно настроился покончить с традицией изображения эпизодов снов и галлюцинаций в виде неких туманных образов. Я осведомился у своего продюсера Дэвида Селзника, не может ли он устроить так, чтобы с нами поработал Сальвадор Дали, и он мне обещал, хотя вряд ли понимал, зачем это нужно. Наверное подумал, что мне это понадобилось в рекламных целях. На самом же деле затея была связана с моим стремлением передать галлюцинации с особой визуальной остротой и ясностью — ярче, чем эпизоды реальной жизни. Дали нужен был мне потому, что его творчество отличает архитектурная стройность композиции. Таким же свойством обладал Кирико, знаете — эти его длинные тени, неопределенность пространства, сходящаяся перспектива...

Но Дали придумал для нас нечто чересчур экстравагантное: статую, которая трескалась как скорлупа ореха, оттуда выползали муравьи, а под всем этим скрывалась Ингрид Бергман, покрытая насекомыми.

Мне хотелось снять галлюцинаторные сцены, придуманные Дали, на натуре, так, чтобы при естественном освещении они казались до жути реальными. Но продюсеров беспокоила финансовая сторона дела, и в результате съемки велись в павильоне.

Зато «Веревкой» я дебютировал как продюсер. Для меня «Веревка» — всего лишь трюк. В театральной пьесе Патрика Гамильтона сценическое время и время ее разыгрывания совпадали. Действие начинается в тот момент, когда подымается занавес, и полностью , завершается, когда он падает. Меня заинтриговала мысль осуществить подобный эксперимент на экране. Я решил воплотить свою безумную идею в виде одного цельного непрерывного план-эпизода. Оглядываясь теперь назад, я вижу, насколько абсурдным был мой замысел, ибо я порывал с собственными принципами, для которых первостепенное значение имеет монтаж как основное средство визуального повествования. Естественно, на этом пути пришлось преодолеть массу трудностей. Поскольку действие начинается белым днем, а кончается затемно, нам пришлось позаботиться о постепенном изменении освещения в течение этих двух часов. Не менее трудно было поддерживать развитие действия без наплывов и временных скачков. Были и другие сложности, например, перезарядка камеры, когда в кассете кончалась пленка, которую необходимо было зарядить, не прерывая сцену. Мы справлялись с этим так: кто-нибудь из персонажей проходил прямо перед камерой, на секунду закрывая собой площадку, а мы тем временем начинали снимать другой камерой. То есть останавливались на крупном плане чьего-нибудь пиджака и с него же возобновляли съемку. Когда до конца фильма оставалось снять четыре-пять роликов, иначе говоря, «на закате», я сообразил, что солнечный свет у нас слишком интенсивный, и последние пять роликов пришлось переснять.

Проблема освещения в цветном кино еще не решена. Ведь, строго говоря, цвета как такового не существует, как нет, например, лица, пока на него не ляжет свет. Работая в цвете, мы забываем об источнике света. И вот то в одном, то в другом фильме видим, как персонажи двигаются по обычно сумрачному коридору, соединяющему, скажем, сцену и гримерные, отбрасывая на стены угольно-черные тени. И не перестаешь удивляться, откуда же за кулисами столько света.

Добавлю, что звук в «Веревке» мы записывали синхронно — вещь немыслимая в 1948 году! Нам пришлось настелить специальное покрытие на пол. Стены убирались по бесшумным рельсам. (В фильме двое молодых людей душат третьего и прячут его тело в сундук. Действие происходит в гостиной и на кухне.) Я так боялся, что у нас что-нибудь да сорвется, что первые несколько минут съемки просто не мог смотреть на площадку. Первые восемь минут все шло гладко, и вдруг, когда камера панорамировала проход убийц к сундуку, прямо в фокусе оказался осветитель, стоявший у окна. Так что первый дубль был загублен. Всего же 10 дней у нас ушло на репетиции и 18 на съемку — в том числе 9 потратили на пересъемку из-за слишком оранжевого солнца, о котором я говорил.

И еще о звуковой дорожке. Когда в финале Джеймс Стюарт открывает окно, чтобы выстрелить в ночную тьму, становится слышно поднимающийся снизу шум. Чтобы добиться этого эффекта, я установил микрофон на шестом этаже, поставил статистов внизу на тротуаре и велел им разговаривать. Вой полицейской сирены сначала взяли в фонотеке. Но я спросил звукооператора: «А как вы добьетесь ощущения дистанции?» И мне ответили: «Сначала дадим звук тихо, потом погромче». Мне этот путь не понравился. Мы сделали иначе. Арендовали карету «скорой помощи» с сиреной. Установили микрофон у ворот студии, отвели «скорую» за пару миль — и записывали звук по мере приближения к дому.

Отзывы на фильм были благоприятны, затраты вознаградились, но все же я стою за монтажное кино. Как эксперимент «Веревку» можно простить, но настаивать на исключительности этого принципа было бы ошибочным.

«Психоз» тоже стал в своем роде экспериментом: мне хотелось Проверить, смогу ли я сделать фильм; в финансовых пределах телевизионной ленты? Ради этого я пригласил себе в компанию телевизионную команду, которая умеет работать быстро. Задержки были связаны только со съемкой эпизодов убийств и уборки. Все прочее снималось в телевизионном темпе. «Психоз» обошелся в 800 000 долларов. Прибыль составила 15 миллионов. Но удовлетворение мне принесло прежде всего то, что фильм оказал свое воздействие на зрителей. Мне, в сущности, безразлична тема; неважна актерская игра; но я отвечаю за съемки, звуковую дорожку и те технические уловки, которые заставляют зрителей взвизгивать. Нашему тщеславию чрезвычайно льстит способность киноискусства влиять на чувства масс. И «Психоз» в этом отношении может считаться удачей. Людей потрясли не сюжет, не великое актерское искусство и не любовь к бестселлеру, по которому поставлен фильм. Это сделало чистое кино.

Моя задача — обеспечить публике благодетельный шок. Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвения и восстановить душевное равновесие можно только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино. И успех достигается не содержанием, а техникой. В «Психозе» камера доминирует. Правда, поскольку критика более всего озабочена сценарной основой, на этом пути добиться ее благосклонности нелегко. Но делать фильмы следует так, как Шекспир писал свои пьесы — для публики.

Привлекла меня и определила решение ставить этот фильм по роману Роберта Блоха внезапность убийства в ванной. Всего-навсего. Таинственная атмосфера, которой я обычно избегаю, возникла в некоторой степени случайно. Действие происходит в Северной Калифорнии, где очень распространен такой тип дома, в котором у нас молодой человек прячет труп матери. Этот стиль называется «калифорнийской готикой» или, презрительно, «имбирный пряник». Я не собирался воспроизводить старомодную «академическую» атмосферу фильмов ужасов. Я всего лишь хотел быть точным в деталях,

поэтому и дом, и мебель — абсолютно верные модели реально существующих построек.

Практически первая часть истории — обманка. Нужно было отвлечь внимание зрителей в сторону, чтобы усилить впечатление от неожиданного убийства. Мы нарочно затянули экспозицию с кражей денег и бегством, чтобы зрители сосредоточились на том, поймут воровку или нет. Линия с украденными 40 тысячами пунктиром прошла через весь фильм, чтобы публика по инерции продолжала думать, что же случилось с деньгами.

Привлекла меня и определила решение ставить этот фильм по роману Роберта Блоха внезапность убийства в ванной. Всего-навсего. Таинственная атмосфера, которой я обычно избегаю, возникла в некоторой степени случайно. Действие происходит в Северной Калифорнии, где очень распространен такой тип дома, в котором у нас молодой человек прячет труп матери. Этот стиль называется «калифорнийской готикой» или, презрительно, «имбирный

Публика любит опережать события, предсказывать, что будет дальше. На этом можно ловко сыграть, контролируя стереотипный ход мыслей. Чем больше подробностей путешествия девушки мы узнавали, тем глубже аудитория погружалась в слежку за ее бегством. Ради этого мы включили сцены с полицейским на мотоцикле и сменой автомобилей. Когда хозяин мотеля рассказывает девушке о своей жизни и они обмениваются понимающими взглядами, зрители все еще думают о том, удастся ли ей уйти от преследования. Некоторые из них предполагают, что этот «приятный молодой человек» заставит ее принять правильное решение. А мы манипулируем мыслью зрителя и держим его как можно дальше от того, что на самом деле случится.

Композиция «Психоза» весьма причудлива, и игра со зрителем очень меня позабавила. Я режиссировал зрителя. Можно сказать, играл на публике как на органе. «Психоз» — серьезная история, пересказанная тем не менее с юмором. Одна английская журналистка написала, что этот фильм замыслен варваром. Кто знает, может, она и права. Если бы «Психоз» задумывался как абсолютно серьезный фильм, его следовало бы разворачивать как клинический случай без всякой тайны или саспенса, как документ, историю болезни. А кино саспенса немислимо без иронии.

Я всегда удивлялся, отчего меня не волнуют истории с будничными конфликтами. Возможно, в силу того, что они скучны визуально.

Впрочем, может быть, дело в другом: я не писатель. Я могу сочинить сценарий, но мне лень этим заниматься изо дня в день, поэтому на эту роль я приглашаю профессионалов. Но, несмотря на это, я считаю, что фильмы саспенса, создающие особую атмосферу, все же в подавляющей степени принадлежат мне одному. Мне недостаточно просто взять чей-то сценарий и снять его на пленку. К лучшему или к худшему, я все должен перелопатить своими руками — но при этом следует соблюдать осторожность, чтобы не разрушить целостность замысла.

Как любой художник, независимо от того, пишет он или рисует, я ограничен определенными рамками. Не пытаюсь сравнивать, напомним все же, что старина Руо довольствовался в качестве персонажей узким кругом судей, клоунов, нескольких женщин и распятого Христа. Это определило его творческий путь на всю жизнь. Сезанну было достаточно для натюрмортов небольшого числа предметов, а для персонажей — несколько видов. И все же: сколько может продержаться режиссер, изображая одно и то же?

Тем не менее мне кажется, что передо мной еще масса неиспользованных возможностей. В настоящий момент я пытаюсь преодолеть главную слабость в моей работе: поверхностность проработки характеров в фильмах саспенса. Это не так-то просто, потому что когда работаешь над сильными характерами, они сами ведут тебя,

куда хотят. Я оказываюсь в положении старушки, которую бойскауты вознамерились перевести через дорогу.— «Но мне туда не надо!» Это идет наперекор моей воле. Вместо этого меня все время тянет вводить всякие штуки-трюки. Может быть, это межуточная форма сочинительства, извращенная форма достижения цели.

Я — пленник собственного успеха. Не то чтобы я был совсем безвольным узником, но моя свобода ограничена узким жанровым кругом. Триллер, криминальная история... Если бы я делал кино для собственного удовольствия, мои фильмы были бы совершенно иными. Более драматичными, может быть, лишенными юмора, более реалистичными. Но по причинам сугубо коммерческого свойства я пребываю в ранге специалиста по саспенсу. Публика ждет от меня своего, и я не хочу ее огорчать.

Владеть искусством режиссера — значит знать, как далеко можно зайти в том или ином случае. Сегодня я во многом чувствую себя свободнее, чем несколько лет назад. Надеюсь, в будущем располагать еще большей свободой — если зритель мне это позволит.

Конечно, никто не ставит кино ради зрителей в первом ряду ложи или на лучших местах партера. Постановщик всегда должен иметь в виду все две тысячи кресел в кинозале. Потому что кино — величайшее из всех средств массовой коммуникации и наиболее могущественное. Если правильно поставить фильм с точки зрения его эмоциональной силы, японские зрители будут взвизгивать в тех же местах, что и индусы. Кинематограф всегда бросает вызов режиссеру.

Роман может много потерять при переводе на другой язык, а пьеса, прекрасно , разыгранная на премьере,— утратить стройность при последующих представлениях, но фильм всегда одинаков в любой точке земного шара. Даже если он лишается пятнадцати процентов своего обаяния при титровании и десяти при сносном дубляже, образность остается неприкосновенной, каково бы ни было качество проекции. Это ваше создание, и ничто не в силах изменить его — и вы одинаковым образом выражаете себя повсюду.

Составление и перевод Н. Цыркун

В подборке использованы следующие издания:

1. Hitchcock/Truffaut. The Definitive Study of Alfred Hitchcock by Francois Truffaut. N. Y., 1983.
2. Hitchcock A. My Own Methods. "Sight and Sound". 50th Anniversary Selection. L., 1982.
3. Spoto D. The Life of Alfred Hitchcock. The Dark Side of Genius. L., 1983.
4. Freeman D. The Last Days of Alfred Hitchcock. L., 1985.