

Экзистенциальные мотивы в киноантропологии Хичкока

Научный руководитель – Шатова Елена Николаевна

Михина Анастасия Михайловна

Аспирант

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, Санкт-Петербург,
Россия

E-mail: a.davydova89@gmail.com

Сэр Альфред Хичкок – один из выдающихся режиссёров XX века, мастерски создававший в своих фильмах атмосферу напряжённого ожидания, предчувствия чего-то ужасного. Фильмы режиссёра основаны на неопределённости и страхе, его герои – люди, попавшие в ловушку обстоятельств. Такого эффекта Хичкок добивался, используя излюбленный приём – «саспенс». По определению Франсуа Трюффо «саспенс» – «нарастание напряжённого ожидания» [Трюффо, 1996, С. 35]. Это особое состояние беспокойства, тревоги, которое возникает при просмотре фильма. В моменты «саспенса» зритель как никогда оказывается вовлечённым в происходящее на экране, он переживает так, как будто ему, а не экранному герою, угрожает опасность, как будто он – непосредственный участник событий, разворачивающихся в фильме. Подобного эффекта Хичкок добивался благодаря использованию целого ряда средств художественной выразительности кинематографа – сближение ока камеры с точкой зрения персонажа (визуальные и звуковые эффекты), чёрный юмор (диалоги, монологи), хитросплетения взаимоотношений героев и др.

В фильме «Ребекка» («Rebecca», 1940) съёмка некоторых кадров «с точки зрения персонажа» позволяет зрителю отождествить себя с героем. Кинодействие начинается с воспоминаний пока ещё не знакомой зрителю героини, но режиссёр уже добивается состояния отождествления, благодаря визуальным и звуковым эффектам. Зритель как будто сам следует по заросшей дороге к усадьбе Мандели, и как будто сам вспоминает о том, что там произошло. Этот приём позволяет режиссёру с первых же кадров погрузить зрителя в действие картины. Но некоторые сцены в фильмах Хичкока не могут быть сняты исключительно с точки зрения персонажа. Так, например, в «Птицах» («The Birds», 1963), в сцене нападения на героиню Типпи Хедрен, находящуюся в тот момент в лодке, режиссёр, думается, намеренно несколько раз концентрирует внимание аудитории на находящейся поблизости чайке. Хичкок об этом говорит следующее: «Если бы чайка быстро пропала из кадра, аудитория приняла бы её за лист смятой бумаги, попавшей в лицо героини. Сцена снималась с точки зрения Хедрен: она видела сначала док, и потом – нечто, ударяющее её в лицо. И всё это молниеносно. Поэтому мы пошли на нарушение правила точки зрения. Субъективный взгляд сознательно менялся на объективную точку зрения, показавшую чайку прежде, чем она нанесла свой удар; таким образом, зрители смогли ясно понять, что происходит» [Трюффо, 1996, С.152].

Наравне с пристрастием великого режиссёра «пощекотать нервы» зрителям выступает его любовь к чёрному юмору, всегда срабатывающему в пользу зрителя: благодаря комическим моментам жёсткие и кровавые сцены смотрятся без очевидного отвращения. Так, например, в фильме «Психо» («Psycho», 1960), наравне с леденящими душу сценами убийств присутствует в некоторой степени комичный диалог между героями («Мы все сходим с ума иногда. А вы не сходите? – Схожу. Порой хватает и одного раза. . .»). Примеры подобного можно обнаружить и в фильме «К северу через северо-запад» («North by Northwest», 1959), представляющему собой ироничный шпионский триллер. На экране – «простой парень», герой Кэри Гранта, оказавшийся «меж двух огней» – ему необходимо

разобраться с происходящим вокруг, при этом не потерять чувства юмора («У меня есть работа, секретарша, мать, две бывших жены и пара барменов, чьё материальное благосостояние зависит от меня. Я не хотел бы их разочаровать, позволив себя немножечко убить»). Такое отношение героя ко всему происходящему сохраняется на протяжении всего фильма. Эталонный триллер Альфреда Хичкока открыто иронизирует над многими штампами шпионского жанра. И герой Кэри Гранта здесь не столько боится риска, сколько тяготится свалившимися на него неприятностями и временами открыто насмехается над ситуацией («Не то чтобы я возражал против небольшого похищения время от времени, но у меня два билета в театр»). Этот фильм можно считать прообразом будущих популярных лент о Джеймсе Бонде, играючи спасающем мир, выводящем на «чистую воду» всех злодеев мира сего» и при этом умудряющимся шутить с совершенно непроницаемым выражением лица, и это благодарный зритель воспринимает как должное, ибо «Герой» (с большой буквы) должен быть именно таким: мужественным, удачливым, имеющим чувство юмора.

Помимо «Героя» в фильмах Хичкока постоянно фигурирует «Женщина», у которой, как правило, сложные отношения с «Героем». Так, например, в фильме «Марни» («Marnie», 1964) в главной роли - классическая хичкоковская блондинка (Типпи Хедрен), которая хороша собой и вовсе не глупа. С холодной расчётливостью Марни грабит фирмы, на которые временно устраивается работать, и чудом укрывается от полиции и преследований до тех пор, пока на новом месте работы не знакомится с Марком Ратландом (Шон Коннери), догадывающимся о её темных делах, но, несмотря на это, проникающимся к ней чувством. Со временем с Марни начинает происходить что-то странное: её мучают различные фобии, некоторые из которых - боязнь красного цвета и грозы, выглядят для взрослой женщины, по меньшей мере, странно. Сюжет фильма построен на постоянном напряжённом взаимодействии между героями и ощущение «саспенса» не оставляет зрителя ни на минуту. Франсуа Трюффо назвал произведение режиссёра «великий большой фильм» [Трюффо, 1996, С.193].

Альфред Хичкок, мастерски владея широким набором инструментов киновыражения (саспес, чёрный юмор и др.), умело соединяя абсурдизм английского юмора с практицизмом, присущим американской культуре, наполнял свои картины экзистенциальными мотивами, иллюстрирующими различные грани природы человека, внушал - и внушил - своему зрителю то, что лишь развлекает его и щекочет нервы. На самом деле, при детальном рассмотрении, становится очевидным виртуозное владение режиссёром искусством интриги, загадки, тайны, благодаря чему его фильмы держат зрителей в постоянном напряжении и в наши дни.

Источники и литература

- 1) Трюффо, Франсуа. Хичкок\Трюффо (Перевод, фильмография, примечания М. Ямпольского и Н. Цыркун). М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры («Киноведческие записки»), 1996.- 224с.