

## Зміст

1. Хлопчик, який не міг вирости .....	16
2. Убивця .....	42
3. Кіномитець .....	68
4. Жінколюб .....	98
5. Товстун .....	127
6. Денді .....	149
7. Сім'янин .....	175
8. Підглядач .....	197
9. Шоумен .....	219
10. Новатор .....	242
11. Лондонець .....	266
12. Божий чоловік .....	292
<i>Подяки</i> .....	311
<i>Скорочення</i> .....	313
<i>Фільмографія Альфреда Гічкока</i> .....	314

## 2 Убивця

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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