

Гічкок та Україна. Текст-пунктир

ОЛЕГ СИДОР-ГІБЕЛИНДА

Сама тема нашого дослідження може видаватися аж надто несподіваною, неймовірною. Майже нонсенс — щось на кшталт “голомозої співачки” або ж “королів і капусти”. Та й справді, жоден — підкреслюю: *жоден* — з фільмів Альфреда Гічкока не демонструвався на українських екранах. (На відміну навіть від наших тільки трохи ліберальніших сусідів-поляків, де плакат до «Птахів» сам по собі став подією мистецького життя¹). Відповідно, немає літератури українською мовою, а іншомовна малопрístupна. Радянська критика всляко кпилася з Гічкокових стрічок, часто-густо спотворюючи їхній зміст навіть у простому переказі². Пострадянська — змушена через те займатися “лікнепом”, а не нормальною аналітикою. Тож, “Гічкоків ренесанс”, котрий спалахнув на Заході кілька років тому³, нас обійшов стороною. Про що ж тоді далі може йти мова, якщо навіть наші кінознавці у списку “фільмів століття” надають перевагу Бергману і Тарковському англо-американським майстрам⁴? Навіть ув енциклопедіях та довідниках радянського періоду відсутня персональна довідка про нього (при тому, що російські видання водночас виявили більшу поблажливість до свого ідеологічного супротивника).

З іншого боку, більш як десяток фільмів Гічкока можна переглянути у відеоформаті, а віднедавна — на DVD, значну їх частину було показано на вітчизняних телеканалах. А деякі («Ребекка», «Людина, яка знала над-

то багато») — супроводжено відмінним українськомовним дублюванням. Ретроспектива частини його британської спадщини 30-х рр. з успіхом пройшла на 29 МКФ «Молодість» у листопаді 1999 р. (шість фільмів, наданих Британською Радою)⁵. Нарешті, самому лише авторові цих рядків — а не він один писав на цю тему — належать п’ять статей про різні аспекти творчості режисера-класика⁶. Та й серед улюблених стрічок критика нової генерації (Ігор Грабович) фігурує також «Запаморочення» Гічкока⁷. Звичним стало і посилання на різні аспекти Гічкокового досвіду, знову ж таки серед авторів середньо-молодшого покоління (Юрко Іздрик)⁸. Зміни заторкнули навіть транскрипцію прізвища класика, який віднині нерідко йменується то як Гичкок, то як Гічкок, а то й згідно із старим правописом Хічкок. Приклади всі ці достатньо промовисті, але такими ж може похвалитися зaledве не кожна країна світу, та й самих їх замало, аби вибудувати струнку систему інспірацій. Однак знаємо ми й інші приклади, парадоксальні за своєю фрагментарністю.

Почнімо з того, що джерела “української гічкокіани” сягають давніших часів. Так, Ф.Трюффо, автор класичного діалогу-дослідження, присвяченого творчості свого старшого колеги, наводить список із 28 режисерських імен, котрі відчули на собі вплив останнього; в ньому, під умовним № 10 бачимо й етнічного українця Едварда Дмитрика з його філь-

мом 1965 р. «Міраж»⁹. Лише трохи згодом віднаходимо цікаве свідчення серед нотаток Олеся Гончара — митця, здавалося б, цілком протилежної ідеологічно-естетичної орієнтації. А проте радянський письменник виявився у змозі майже адекватно оцінити твір західного майстра, якого в СРСР — бачивши, чи ні — лаяли на всі заставки. У нього ж читаємо: «Фільм Хічкока «Птахи». Як птахи збунтувалися проти людей. Зграї чайок та ворон нападають на школярів. До крові розкльовують дорослих. Пробиваються в житла, трощать дзьобами двері. Один каже: "Це віщують уже кінець світу"¹⁰. Для порівняння наведемо і суто кінознавчий відгук, який не лише переорієнтовує увагу з апокаліптико-екологічної проблематики на суспільно-політичну, але й просто викривлює елементарні сюжетні факти: "Зміст стрічки коротко такий: якась фірма виготовила недоброякісну поживу для курей, ті почали від неї дохнути. Власники птахоферми поживу викинули, її почали клювати чайки й ворони — і перетворились на кровожерних істот"¹¹.

Остання мікрорецензія, можливо, не здасться такою кричущою, якщо порівнювати її з репліками інших авторів попередніх десятиліть, іменитіших, талановитіших від цитованого вище мистецтвознавця, та однаково незахищених від ідеологічного тиску своєї доби. За іронією долі докір, адресований «Лихій славі» Гічкока — фільму, побаченому Сергієм Юткевичем (чиє ім'я, враховуючи біографічні дані, немає сенсу вилучати з контексту української культури) у Каннах 1946 р., де він перебував як член журі, — докір цей аналогічний тому, який ми самі адресували попередньому автору: Гічкок, каже Юткевич, "запевняє нас, що дія відбувається 1946 р., але треба бути воістину зовсім "глухим", аби вигадати цю дію, що ні з якого боку не віддзеркалює справжнього життя"¹². Себто — недостовірність, непереконливість, фальшування дійсності, якою вона уявляється одному чи другому. Однорівневе зіставлення усіх цих текстів не видається нам коректним не через різнорівневість авторських обдарувань (критика, письменника,

радянського режисера), навіть не через різні часові шари, в яких ці тексти було оприлюднено. Різними є передусім жанри зацитованих текстів (щоденник, журнальна стаття, фестивальний звіт), але також і спонукання до виробу кожного автора того чи того жанру. У Гончара — це перегуки з власними роздумами про природу і людину (зафіксовані ним після написання «Собору»), однак застраховані від чужих критик рівнем ргівасу, як і статусом прижиттєвого класика, що давав йому змогу часто бувати за кордоном і бачити новинки кіномистецтва. У Полторацького — це, очевидно, не лише й не стільки невігластво, а й постщістдесятиницьке бажання просвітити загал, невіддільне від спроб наївної реабілітації "заморського продукту". У Юткевича — розуміння noblesse oblige, відразу до чужого, підкреслена відреченням від власного авангардового коріння (утім, принципово іншого, ніж у Гічкока).

Оце ж бо — неусвідомлене відчуття чужого, спроба полеміки з ним і лежить у основі ставлення українських кінематографістів до Гічкокової спадщини. Окрім хіба що пізнього оммажу Куркова ("не відмовився б написати сценарій для Альфреда Хічкока") — письменника, орієнтованого передусім на західного споживача (до того ж, він, за власним визнанням, уперше побачив фільми Гічкока на його ж батьківщині, у Великобританії, під час щотижневих, по четвергах, телепереглядів¹³), наші співвітчизники оцінюють її з певною мірою критицизму. Або ж прохолоди: для Юрія Ілленка у його товстій книзі знайшлося місце хіба для поблажливо-схвального відгуку про один-єдиний фільм цього кіномитця — у контексті прагматичної розмови про монтаж, що: "може не виходити за межі мізансцени. Згадаємо фільм Хічкока «Мотузка», у якому... одна-єдина мізансцена на увесь фільм"¹⁴. Враховуючи специфічну поетику українського режисера, у якій, скажімо, витончена фабула (першосуттєва для Гічкока) посідає чи не найостанніше місце, якщо не відсутня зовсім, такий відгук можна вважати зразком толерантності. А прав-

лячи про нечутливість сучасного студентства до класичного кінематографа (нюанс: німої доби), кінознавець і педагог Лариса Брюховецька насамкінець додає: “Бувають, звичайно, винятки, наприклад, у мене був студент, який захоплювався детективами, він написав статтю про Хічкока”¹⁵. Зауважте, про це сказано як про виняток.

Як стовідсотково фіасковий можна охарактеризувати вітчизняний рімейк «Вікна у двір», знятий 1991 р. Едуардом Дмитрієвим на студії «Укртелефільм», за участю професійно міцних акторів “старої радянської школи” (Альберт Філозов у ролі слуги Сема, Борис Клюєв — Торвалд, Любомирас Лавицявічус — лікар, В.Масальскіс — сам герой). Річ, звісно, не у змінах, яких зазнало сюжетно-персональне тло — наприклад, зникає з фільму подруга героя, у Гічкока зіграна Грейс Келлі, її ж роль пробують підхопити тут... кіт і папуга¹⁶, а за відсутності чіткої мети, котра мусить стояти перед автором стрічки, аби та мала якщо не успіх у глядача, то хоча б мотивоване внутрішнє виправдання. В українському детективі напружений вуаеризм витісняється безперервною балаканиною, лапідарна композиція кадру — візуальним сміттям (дарма що це — архітектурні деталі інтер'єру, всілякі нішки, репродукції тощо), витончена мозаїчність вікон — карнавалом напівголомозих буркотунів. Психологізму (єдине стерпне пояснення описаної кінематографічної операції) від цього не побільшало, а саспенс наче ніколи й не ночував у цьому просторі. Намагання ошляхетнити місце дії (Гічків герой вдовольнявся «Рідерс Дайджест», “нашому” ж потрібен Джованні Белліні) обертається нудотною манірістю.

Трохи чутливішими до творчості англо-американського автора виявилися предстваники візуальних мистецтв — не тільки нової, а й попередньої генерації. Уроджений киянин, згодом — москвич (який у щоденнику називає себе “запорожцем”), звісний гіперреаліст Сергій Шерстюк висловлюється з вишуканим парадоксалізмом: “Хічкок сам такий розумний, що іноді годинами сидиш на веранді, п'єш пиво

і ні з ким не розмовляєш, поки по телефону раптом не скажуть — Хічкок представляє”¹⁷. При зовнішній непоштивості до імені класика, цей відгук засвідчує, що художник сприймав себе стосовно нього не стороннім спостерігачем, а учасником гри, яка у його малярському виконанні (лейтмотив пізньої творчості — “російська рулетка”) звучить незрівнянно жорстокіше, цинічніше, зліше. А тема та сама, як і п'ятдесят — сімдесят років тому: індивід у чорторіж чужих інтриг та смертельних підступів. Для цього покоління Альфред Гічкок міг бути лише віхою пройденого шляху, на яку часом і не хочеться озиратися — мабуть, аби вберегти себе від порівнянь. Одним з пунктів незгоди могла бути і не доступна для наслідування, незрівнянна холоднуватолиснюча стилістика режисера.

Проте там, де не можна наслідувати, є сенс травестіювати: такий висновок зробило для себе покоління 90-х. Що з того вийшло, показав об'єкт одесита Олександра Лісовського «Психо-95», експонований на виставці «Синдром Кандинського» (жовтень 1995). За свідченням куратора О.Міхайловської, “проникнення в маскулинну сутність пишнотілої красуні... здійснювалося шляхом натиснення кнопки; мопассанівська Пампушка, яка ще мить тому випромінювала м'яку жіночність, “обростала” попівською бородою, яка проявлялась усередині лайт-боксу”¹⁸. Але й сам визначально-Гічків (іменний) образ завдяки креативному блюзнірству сучасного автора не менш несподівано обростав нашаруваннями образів інших епох, практично не скоригованими з фільмом 1960 р. Треба сказати, що і для практики вітчизняного пост-модернізму, звиклої до запозичень і цитат, такий хід виглядав досить радикально. Геналогія образу простежувалася лише завдяки назві, яка й собі обернулася черговим оммажем у бік режисера, доступним для розтлумачення хіба що якійсь жменці втаємничених. Гічкок лишився за дужками... Чи лишатиметься там надалі? Відповідь банальна, як світ: час покаже.

- ¹ І органічно увійшов до зарубіжних видань. Див., наприклад: *Ditsan P.* Alfred Hitchcock: Architect of Anxiety. 1899–1980.– Taschen, 2003.– Р. 189. Також «Психо», судячи з плакату 1970 р. Зденека Циглера, напевне був у чеському прокаті (Добро пожаловать в сердце Европы: Ревю Чешской Республики.– 2004.– № 5– С. 32.)
- ² Про одну з разючих помилок (Гічкоку приписується авторство німецького фільму 1919 р. «Кабінет доктора Калігарі») згадано у нашій статті: *Сидор-Гібелінда О.* Калігарі, або ж Мазепа//Екранна освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку.– К.: Музична Україна, 2004.– С. 81.
- ³ Ще до хвилі, здійнятої «Психо» Гаса ван Сента 1998 р. П'єр Юг зняв відео «Рімейк» (1995) за мотивами «Вікна у двір», де дія переносилася у Париж (Cahiers du cinéma.– 1992.– Février.– Р. 48). А в недавньому американському довіднику, редактованому С. Дж. Шнайдером, — окрім того, що кадр із «Психо» 1960 р. винесено на корінець видання, а кадр із «Запаморочення» — на його фронтиспіс, рецензії на фільми Гічкока загалом обіймають 21 сторінку, лишаючи позаду Фелліні, Уеллеса, Жана Ренуара, Довженка та Ейзенштейна (*Schneider S. J.* 1001 filmów, które musisz zobaczyć.– Warszawa: Elipsa, 2004).
- ⁴ Див., наприклад, анкету, проведenu чи не одразу після 100-річного ювілею кіно серед провідних кінознавців: *Кіно-Коло.*– 1997.– № 1.– С. 54, 57, 59.
- ⁵ Про це — у нашій статті: *Сидор-Гібелінда О.* Hitch... in the Beginning//Кіно-Коло.– Зима 1999–2000.– № 4–5.– С. 129–133; а також у розвідці О. Сахалтуєва «Англійська спадщина Альфреда Гічкока» (там само.– С. 126–128). Див. також: Каталог Київського Міжнародного Кінофестивалю «Молодість», 23–31 жовтня 1999 р.– С. 107–113.
- ⁶ Крім згаданої вище: Тень Хічкока//Столичные новости.– 1999.– № 30.– С. 21; також: Хічкок, який знав занадто багато//Всесвіт.– 1999.– № 9–10.– С. 166–171; Лихо з розуму: Альфред Гічкок//Кіно-Театр.– 2004.– № 6.– С. 18–20; «39 сходинок»//Кіно-Коло газета: Спеціальний випуск.– 2004.– С. 2.
- ⁷ *Кіно-Коло.*– 2004.– № 22.– С. 117.
- ⁸ «Від Бунюеля з Лангом до Хічкока й Полянського», — мовиться у рецензії відомого письменника на «Дзвінок» Г. Вербинського (8 жінок, 6 фільмів, 3, 4... старт//Четвер.– № 18.– Львів, 2003.– С. 290). Як на наш розсуд, аналогія дещо свавільна. Конкретно-прицільнішим є здійснене І. Зубавиною порівняння фільму Ремі Бельво «Ще трапилось по-сусідству» з Гічкоковим «Психо» (Українське кіно: Євроформат.– К.: Альтерпрес, 2003.– С. 372).
- ⁹ *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хічкоку.– М.: Киноведческие записки, 1996.– С. 11.
- ¹⁰ *Гончар О.* Щоденники.– Т. 2.– К.: Веселка, 2003.– С. 94. Запис від 12 червня 1971 р. (вісім років опісля виходу стрічки на західний екран).

- ¹¹ Полторацький О. Чорний екран і його герої//Новини кіноекрану.– 1970.– №4.– С. 15.
- ¹² Юткевич С. Об искусстве.– М.: Изд. АН СССР, 1962.– С. 215.
- ¹³ Виступ на каналі «1+1» у передачі «Аргумент-Кіно», у ніч з 28 на 29-е листопада 2004 р. Подібним оммажем є «Зла казка» Ігоря Шевченка (1989, Одеська кіностудія) — короткометражна екранізація оповідання Петра Лагерквіста «Ліфт спускається у пекло», присвячена пам'яті А. Гічкока. Довільність такої присвяти доводить цитата із твору З. Фрейда в титрах (Домашня сінематика. Отечественное кино. 1918–1996.– М.: Дубль-Д, 1996.– С. 165).
- ¹⁴ Ілленко Ю. Парадигма кіно.– К.: Абрис, 1999.– С. 268. Дали (с. 317) цей самий приклад наведено у вислові іншого автора.
- ¹⁵ Розмова про кінокласику//Кіно-Театр.– 2001.– №4.– С. 59. (Очевидно, йдеться про статтю: *Черепанін В.* Альфред Гічкок: антилітературність і продовження літературних традицій//Світова кінокласика.– К.: ВД «KM Academia», 2000.– С. 59–62. Лівову частку статті обіймає розгляд фільму «Шантаж».) Щоправда, інтерв'юер (Віталій Юрченко) заперечує: «Хічкока я часто зустрічав у публікаціях... Мені здається, що інтерес до нього пояснюється тим, що тепер люди живуть у незвичайних обставинах і набагато гостріше це відчувають».
- ¹⁶ Зрештою, це властиво саме літературному першоджерелу, до якого, схоже на те, мали намір повернутися наші автори. Там також відсутні: жіночий персонаж, калейдоскоп людських доль у «вікнах навпроти», фотоспалах, використаний героєм проти Торвалда, і падіння героя з вікна. Натомість є — підхоплений нашою стрічкою — поверхово-цитатний (анти-)інтелектуалізм на кшталт: «височів бюст чи то Руссо, чи Монтеск'є — я так і не зміг остаточно вирішити, чий саме» (*Айрши У.* Окно во двор//Стекланий ключ: Мастера детектива.– М.: Правда, 1990.– С. 569). До речі, нам нині є приступні літературні першоджерела. А часом і сценарії багатьох стрічок Гічкока — певна річ, найчастіше у російськомовному перекладі. В американському фільмі 1954 р. герой і не зазіхає на обізнаність з такими іменами, а інтер'єр оселі облаштовано згідно з його смаком.
- ¹⁷ *Шерсток С.* Украденная книга.– М.: Олимп, 2002.– С. 88.
- ¹⁸ Порт-Фолио. Искусство Одессы 1990-х: Сб. текстов.– Одесса: б. изд., 1999.– С. 82.

Hitchcock & Ukraine.
Texte-pointing

The article tells about the influence of remarkable English-American movie-director Alfred Hitchcock's creative works in Ukrainian directors (remake of his "Rear Window"), painters (installation, devoted to "Psycho") and writers (Oles' Gonchar's opinion on "The Birds"). Also it tells about art-critical allusions provoked by Hitchcock's films today.