

«Головокружение» Хичкока и «Среди мертвых» Буало-Нарсежака:
превращение детективного романа в кинотриллер

П.А. Моисеев

(Пермский государственный институт искусства и культуры)

Предупреждение: в статье раскрывается сюжетная загадка романа и фильма, упомянутых в названии.

В нашей статье мы попытаемся ответить на два вопроса: 1) какие изменения претерпел роман Буало-Нарсежака¹ «Среди мертвых» (1954, четвертое совместное произведение писателей), когда Альфред Хичкок превратил его в фильм «Головокружение» (1958)? 2) Почему роман Буало-Нарсежака считается детективом, а фильм Хичкока – триллером?

Очевидно, что под «хорошей экранизацией» понимаются различные вещи: иногда это выражение означает «хорошие движущиеся иллюстрации», иногда – «хороший фильм». Нас интересует второй случай, поскольку «Головокружение», наверное, известно больше, чем «Среди мертвых», да и сам роман вряд ли может поставить рядом с такими произведениями известного литературного дуэта, как «В заколдованном лесу» или «Инженер слишком любил цифры». Таким образом, перед нами экранизация особого рода: с одной стороны, «Головокружение», безусловно, основано на романе французского дуэта; с другой стороны – этот фильм практически никогда не рассматривается как экранизация; это именно фильм Хичкока, а не экранизация Буало-Нарсежака.² Можно возразить, что Буало-Нарсежак – писатели, «широко известные в узком кругу» – в кругу знатоков детектива. И все же, независимо от меры их известности, можно констатировать: изменения, претерпеваемый романом-первоисточником, приводят к тому, что Хичкок совершает своего рода «присвоение» этого произведения. Речь идет не просто о заимствовании

¹ Коллективный псевдоним Пьера Буало и Тома Нарсежака. Тома Нарсежак, в свою очередь, псевдоним Пьера Эро.

² Для сравнения попытаемся представить разговор, например, о фильме Владимира Бортко «Идиот» без упоминания романа-первоисточника.

сюжета, а о передаче «Среди мертвых» языком другого искусства с одновременным его «улучшением». Это тем более любопытно, что роман был написан специально для того, чтобы быть экранизированным – и именно этим режиссером. Каким же образом происходит это «присвоение»?

Попробуем выделить внешние различия между творениями Буало-Нарсежака и Хичкока.

Место и время действия. В романе время – вторая мировая и послевоенные годы (точнее, несколько месяцев); место – Франция. У Хичкока место – Штаты, время, видимо, всего несколько недель или месяцев (во всяком случае, у нас нет оснований полагать, что события охватывают большой промежуток).

Художественный мир. В мире, описанном Буало-Нарсежаком, трагедии происходят закономерно: это мир холодный, неуютный, в котором мирное время (вторая часть книги) мало отличается от военного. Мир, в котором нет настоящих героев, мир умирающий. В «Головокружении» он отчетливо эстетизирован: виды Нью-Йорка и окрестностей, кладбища, деревенской церкви запоминаются не случайно. Здесь тоже возможны преступления, но отсутствует та атмосфера всеобщего разложения, которой пропитана каждая глава книги. Даже квартира холостяка Скотти (в книге оставляющая ощущение промозглости) «обустроена» – во многом благодаря Мидж.

Герои. У Буало-Нарсежака Флавьер – немолодой, опустившийся юрист-алкоголик. Героиня в первой части – роковая женщина, во второй – начинающая стареть (хотя ей вряд ли есть сорок лет) и тоже стремительно опускающаяся содержанка.

У Хичкока герои красивы. Это вообще очень характерная черта фильмов Хичкока: за редкими исключениями его ведущие актеры очень хороши собой. В данном случае это относится к Джеймсу Стюарту и Ким Новак. В частности, Новак в образе Джуди менее утонченна и аристократична, чем в роли Мадлен, но не утратила своей красоты.

Далее: Скотти Хичкока гораздо более энергичен, чем Флавьер. В романе герой буквально раздавлен чувством вины, а впоследствии – утратой

возлюбленной. В фильме трагедия, переживаемая Скотти, не лишает его воли к жизни и к действиям. Не случайно он ближе к финалу все-таки находит разгадку тайны. Флавьерне проявляет ни малейшей инициативы для того, чтобы узнать правду.

Интересно, что именно энергия Скотти и заставляет его окончательно попасть в расставленную ему ловушку: в романе страх и безволие Флавьера заставляют его скрывать, что он стал свидетелем смерти Мадлен. В результате Жевинь попадает под подозрение и в конце концов погибает. В фильме у Скотти хватает силы характера дать показания о смерти героини – и план Элстера срabатывает на сто процентов.

Сюжет. Самое заметное отличие – изменение развязки. У Буало-Нарсежака Флавьер, узнав правду, в состоянии аффекта убивает любимую. У Хичкока происходит несчастный случай, как бы повторяющий гибель Мадлен. Этот случай не означает невинности героя, но и не указывает на его вину так тяжеловесно и прямолинейно, как у Буало-Нарсежака. Кроме того, Флавьер после убийства прощается со своей жертвой в надежде на встречу после реинкарнации. Его слова, с одной стороны, говорят о том, что правда опоздала – герой уже принял «мистическое» объяснение; с другой стороны, прощальная фраза Флавьера отдает мелодрамой невысокого пошиба. У Хичкока мы вместо этого находим сложную в символическом плане сцену, когда Скотти преодолевает головокружение, помешавшее ему предотвратить преступление – и в результате теряет Джуди. В финале мы видим героя стоящим на колокольне и смотрящим вниз. Что последует дальше – гибель героя или прозрение – сказать сложно. Во всяком случае, развязка Хичкока глубже романной. Кстати, мотив головокружения заимствован из романа, но там это случайная деталь; у Хичкока – ключевой и непростой символ.

Однако развязка – лишь самый заметный, но не единственный пример трансформации сюжета. У Буало-Нарсежака сюжет развивается как бы в двух плоскостях. Мы, читатели, разумеется, заинтересованы в разгадке тайны (назовем эту плоскость развития сюжета объективной). Но для героя его

история – не история расследования, а история его любви, которая поэтому занимает в книге большое, рискнем даже сказать – слишком большое место. Авторы обильно уснащают повествование аналитическими пассажами наподобие следующего:

«День прошел отвратительно, а ночью Флавьер так и не сомкнул глаз. Вскочив с постели задолго до рассвета, он принялся расхаживать по кабинету. Его мучили и изводили возникавшие в мыслях образы. Нет, с Мадлен ничего не случилось. Это невозможно! И тем не менее... Сжав кулаки, он пытался совладать с собой, чтобы хоть как-то сдержать охватывающую его панику. Ему ни в коем случае не следовало делать Мадлен подобное признание! Они оба обманули Жевиня, и кто знает, до чего ее, с такой ранимой психикой, могут довести угрызения совести!.. Как он ненавидел себя в этот момент! Ведь Жевиня ему, в сущности, не в чем было упрекнуть – тот доверился ему, поручив оберегать Мадлен. Необходимо покончить с этой глупой историей, и чем скорее, тем лучше... Однако, когда Флавьер попытался представить себе жизнь без Мадлен, какой-то ком подкатил к горлу, и ему стало трудно дышать. Он схватился за край стола, затем за спинку кресла. У него возникло непреодолимое желание проклясть Бога, судьбу, фатальность, тайные силы – неважно как назвать то, что привело его к такому жестокому стечению обстоятельств. Итак, ему навсегда уготована участь изгоя» [2: 117–118].

Отношения между героем и героиней. У Буало-Нарсежака чувство Флавьера, видимо, не взаимно – ему удается сделать любимую женщину своей содержанкой, но он скорее терзает ее своей любовью. И даже его собственное чувство быстро (еще в «военной» части книги) из любви мутирует в навязчивую идею. «...Он был одержим и движим любовью. Меланхоличной любовью, тлеющей, словно огонь в заброшенной шахте» [2: 107]. У Хичкока отношения между героями так же эстетизированы, как и весь художественный мир, как и сами герои. Мадлен перед смертью говорит Скотти: «Все могло быть иначе», а Джуди, когда Скотти начинает превращать ее во вторую Мадлен, спрашивает: «А Вы будете меня любить?» При этом в фильме Джуди

содержанкой не становится – их со Скотти отношения подаются как *любовная* история, хотя и со зловещими обертонами (настойчивое желание героя довести сходство с погибшей любимой до конца).

Система персонажей. В романе она трехчленна – наличествуют герой, героиня и злодей. Мы уже указали на ничтожество героя и героини и на тот факт, что Флавьер в финале становится преступником. С другой стороны, Жевинь терпит заслуженное наказание (хотя задолго до финала и без вмешательства земного правосудия). В фильме Элстер – самая бесцветная фигура; как уже было сказано, его преступный план венчается успехом, после чего он благополучно исчезает из фильма (зло победило), а в фокусе повествования оказываются, с одной стороны, детективная загадка, с другой – отношения между героем и героиней. Как заметил Юрий Арабов, «злодей Элстер загнан на периферию фабулы – он появляется на экране лишь несколько раз, причем сцены с ним настолько “непроработаны” и смазаны, что кажется – это снято не Хичкоком, а какой-нибудь Ладой Дэнс, если б она вдруг, на нашу радость, захотела заняться кинематографом. Злодея Элстера, который сплел и придумал кровавую интригу, можно вполне причислить к эпизодическим персонажам. Естественно, что никакого столкновения с ним не происходит, Элстер окончательно исчезает с экрана примерно на восьмидесятой минуте действия (уезжает из Сан-Франциско), и остальные сорок минут проходят без участия организатора преступления» [1].

Вместе с тем система персонажей в «Головокружении» тоже трехчленна – но место антигероя занимает Мидж, которая в романе отсутствует. Ее и не могло быть у Буало-Нарсежака, где герой совершенно одинок, и это принципиально.

Каков итог появления Мидж в фильме? Хичкок заранее дает нам понять, что Скотти не умеет выстраивать гармоничные отношения с представительницами прекрасного пола. Зритель понимает это после одной небольшой сцены между Скотти и Мидж, а точнее даже – после нескольких реплик героини.

Буало-Нарсежак и здесь не смогли выразить психологизм в такой форме, которая удовлетворяла бы требованиям жанра. Например, историю

влюбленности Флавьера они предваряют довольно объемной (для детектива) ретроспекцией:

«Закрыв глаза, он вспомнил, как они с Жевинем, экономя деньги, ютились в одной комнатухе. Тогда они вели себя крайне скромно, и студентки, подтрунивая над ними, намеренно заигрывали с ними. Их товарищи, напротив, ухаживали за всеми женщинами подряд. Особенно в этом преуспевал один парень по имени Марко, которого нельзя было называть ни красавцем, ни слишком умным. Однажды Флавьер поинтересовался, как это ему удастся, но Марко в ответ лишь загадочно улыбнулся, а потом добавил: “Говори с ними так, будто ты уже побывал с ними в постели... Это единственный способ!”

Однако Флавьер никогда бы не осмелился на такое. Не потому, что не умел вести себя нагло, просто он не мог обратиться к девушке на “ты”. В бытность его еще молодым инспектором, коллеги часто посмеивались над ним и считали его скрытным. Мало того, они еще и побаивались его» [2: 83].

Итог ясен: герой не (с)умеет найти общий язык с женщиной, которая ему (по)нравится, а причиной этого будут его преклонение и одновременно робость перед женщинами. Мысль авторов, повторимся, понятна – но сколько сил пришлось им затратить, чтобы донести ее до читателей.

Само чувство Флавьера раскрывается не менее подробно, чем его предыстория:

«Мадлен, похоже, ни о чем не догадывалась. Он был для нее не более чем другом, приятным собеседником, с которым можно откровенно поболтать. Разумеется, и речи не могло быть о том, чтобы представить его Полю! Флавьер старался играть роль обеспеченного адвоката, работающего для того, чтобы убить время, и который несказанно рад, что может хоть чем-то помочь хорошенькой женщине развеять свою скуку. О случае в Курбеуа было благополучно забыто, вместо этого у Флавьера появилось право на Мадлен. Своим поведением она умела напоминать ему о том, что он спас ее; она обходилась мило с ним, и внимательно, и почтительно, в общем так, как она обращалась бы со своим дядей, родственником или опекуном. Поэтому

признание в любви в такой ситуации выглядело по крайней мере нелепо» [2: 107].

Темп повествования. Несмотря на отличную загадку, роман Буало-Нарсежака, как уже было сказано, «вязнет» в психологизме. Поэтому, когда после событий первой части проходит несколько лет, мы не воспринимаем это как сбой в ритме: рассказ и так достаточно неспешен. У Хичкока события первой и второй частей вряд ли разделены более чем несколькими месяцами, как уже говорилось выше.

Попробуем теперь обобщить все сказанное выше и выделить основные направления, в которых Хичкок редактировал текст романа.

Первая цель, которой он достигает, – эстетизация художественного мира. Справедливым, но не доведенным до конца является наблюдение о хичкоковском «преклонении перед красивыми актрисами и кинозвездами» [3: 15]. Хичкок в принципе был склонен создавать красивые миры – независимо от степени их «криминализированности». Саспенс не исключает красоты.

Второе направление – отказ от «формального» психологизма. «Формальным» мы в данном случае называем психологизм ярко выраженный, эксплицированный. «Головокружение» не менее психологично, чем роман «Среди мертвых», но, как мы уже упоминали, психологизм этот более лаконичен с точки зрения поэтики, выразительные средства используются более экономно. С одной стороны, Хичкок здесь использует сугубо кинематографические приемы. Он как бы визуализирует психологическую проблематику. С другой стороны, он побивает Буало-Нарсежака и на их поле. Как уже упоминалось выше, детективу противопоставлен психологизм. Чем больше в произведении детектива, тем меньше психологии, и наоборот. Сказанное отнюдь не означает, что детективные произведения лучше психологических, равно как не означает и обратного. Речь идет лишь о том, что Бальзак и Конан Дойль – художники разного типа.

Между тем Буало-Нарсежак – то ли идя на поводу у моды, то ли по зову души – попытались, условно говоря, соединить достижения этих двух

писателей. Результат зачастую оказывался весьма неоднозначен с художественной точки зрения. Детективные достоинства романа «Среди мертвых» держатся на оригинальной загадке: ничто не указывает на существование в мире этого романа мистических явлений – но главная героиня ведет себя так, как будто в нее действительно вселилась душа ее прабабки, – вплоть до того, что кончает с собой так же, как она. Однако, как мы уже не раз говорили, решение этой загадки авторы сопровождают экскурсами в психологию героя. Например, Буало-Нарсежак начинают излагать завязку сюжета. Поль Жевинь просит Флавьера проследить за своей женой. Мы заинтригованы. Но, не успел диалог между старыми знакомыми продвинуться далее нескольких реплик, как мы уже проваливаемся в сознание Флавьера, чтобы выбраться оттуда – и то ненадолго – лишь на следующей странице:

«Пребывая в нерешительности, Жевинь посмотрел на своего собеседника. Конечно же, Флавьер хорошо знал, что останавливает Жевиня, – ведь по натуре тот был и остался человеком недоверчивым. Флавьер помнил его все таким же. Еще пятнадцать лет тому назад, в студенческие годы, когда они вместе учились на юридическом факультете, Жевинь был рассудительным, готовым излить свои чувства и, вместе с тем, в глубине души напряженным, смущенным и несчастным. И несмотря на то, что минуту назад при встрече он распростер объятия и воскликнул: “Роже, старик, как я рад вновь увидеть тебя!” – Флавьер тем не менее инстинктивно ощутил едва заметную неловкость, некоторую принужденность и натянутость в том, что его сокурсник по университету суетился несколько больше, чем следовало бы, да и смеялся он несколько громче. Ему так и не удалось изжить в себе свои привычки за минувшие пятнадцать лет, которые изменили внешний облик их обоих. Жевинь стал почти лысым, и подбородок его отяжелел, брови порыжели, а возле носа появились веснушки. Флавьер тоже выглядел уже не так, как прежде, он знал, что после того неприятного случая похудел и сгорбился, а из-за опасения, что Жевинь поинтересуется, почему он, сдав экзамен на работу в полицию, все же стал адвокатом, его ладони покрылись холодным потом» [2: 69–70].

В принципе данный пассаж – как и ряд других, ему аналогичных – содержит определенные ключи к разгадке тайны (хотя о самой тайне мы еще не знаем). Флавьер делает верные наблюдения, но неправильно толкует то, что видит; если мы встаем на его точку зрения (а авторы явно на это рассчитывают), то принимаем предлагаемое ложное толкование. Таким образом, Буало-Нарсежак соблюдают правила так называемой «честной игры». Но делают они это, расшатывая структуру жанра. Приведенный фрагмент романа содержит некоторый сюжетный подвох – впоследствии читатель должен будет воспринять эти же факты под другим углом зрения. Когда мы читаем детектив, то знаем, что подвохи будут. Но никто не ожидает сюжетных неожиданностей, читая, например, «Госпожу Бовари». Между тем Буало-Нарсежак перемежают изложение детективной загадки описаниями психологии героя, выполненными именно в духе Флобера или, скажем, Толстого.

Перегруженность книги психологией – перегруженность с точки зрения выбранного жанра – очевидна. Более того: речь идет не только о перегруженности психологией, но и о смещении разных, если можно так выразиться, жанровых интонаций. Борхес в свое время иронизировал над гипотетическим читателем, который стал бы читать «Дон Кихота» как детектив. Но не менее спорным является рассказывание детектива в манере «Утраченных иллюзий» или «Войны и мира».³

Скажем два слова о причинах такой писательской стратегии. Французский детектив (или произведения, считающиеся детективами) начали страдать психологизмом после первой мировой войны. При этом болезнью оказались захвачены писатели, *дебютировавшие* после (условно говоря) 1918 года. Такие авторы, как Гастон Леру, Морис Леблан или Марсель Аллен, остались верны себе.⁴ Но более молодые беллетристы, судя по всему, начали испытывать своеобразный комплекс неполноценности. (К слову отметим, что тем же недостатком страдала советская беллетристика 60–70-х годов).

³ Тем же недостатком страдают детективы Л.А. Юзефовича.

⁴ Независимо от того, в какой степени их творчество относится к детективному жанру. В данном случае мы имеем в виду лишь отсутствие углубленного психологизма.

Развлекательные романы расхваливались не за то, что они занимательны или (в случае детектива) предлагают читателям хитроумную загадку, а за то, что они «психологичны» или «социальны». Именно эта странная застенчивость обусловила популярность Сименона. Она же наложила серьезный отпечаток на произведения Буало-Нарсежака, многие из которых, впрочем, все же могут быть отнесены к детективному жанру.

Кроме того, как мы уже указывали, Буало-Нарсежак не только рассказывают детективную историю в реалистическом ключе, но и смещают акценты в сторону любовной интриги.

Хичкок не отказывается от содержательности. Но он «визуализирует» психологическую проблематику и создает в итоге не просто выдающийся фильм, но и детектив, превосходящий по качеству первоисточник. Что же до любовной линии, она в фильме занимает по меньшей мере такое же место, как и детективная; точнее сказать, Хичкоку удается срастить две эти линии так, что они воспринимаются как одна. Любовь героя захватывает нас не меньше и не больше (то есть ровно столько, сколько надо), чем загадка. Более того – в фильме мы особенно ясно видим, как сильно история этой любви зависит от разгадки тайны.

Третье направление «редактуры» – «динамизация» повествования. На этом пункте также стоит остановиться. С одной стороны, вроде бы все понятно: Хичкок отбрасывает то, что не идет к делу, и до предела ускоряет темп событий. Этой же цели (*в частности*, этой) служит «замена» безвольного героя Буало-Нарсежака на более активного персонажа. С другой стороны, зададимся вопросом: к чему стремились авторы романа, замедляя ритм? Их собственное объяснение (относящееся и к этому, и к другим их произведениям) сводится к тому, что они пытались заставить читателя смотреть на происходящее глазами жертвы. Однако такая постановка задачи не имеет прямого отношения к детективному жанру. Буало-Нарсежак, формулируя свое новаторство в детективе, обычно производили ловкую подмену, – ведь создание напряжения (к которому приводит самоотождествление читателя с жертвой) есть

отличительная черта триллера, а не детектива. Но при этом «Головокружение» является гораздо лучшим триллером, чем «Среди мертвых»! Как Хичкоку удалось добиться такого результата?

Во-первых, он действительно значительно ускорил ход событий – за счет «психологических» кусков. Об этом уже было сказано.

Во-вторых – и это не менее важно, – Хичкок сохранил и, быть может, даже усилил особое освещение загадки. В самом деле, одна и та же загадка может организовать два жанра – или, как в случае с «Головокружением», дать основание для двойного жанрового определения одного произведения. Как у Буало-Нарсежака, так и у Хичкока движение сюжета направлено на раскрытие тайны – следовательно, перед нами детектив(ы). С другой стороны, и в романе, и в фильме мы начинаем допускать «мистическое» толкование событий. Почему это происходит? Из-за того, что мы назвали «освещением» загадки. Если мы точно знаем, что призраков не существует, то ищем возможность реалистического объяснения событий – даже если не знаем, каково это объяснение. Так ведет себя сверхрациональный Холмс в «Собаке Баскервилей». Не будь его в этой повести – и знаменитый детектив Конан-Дойля превратилась бы в «готическое» произведение в духе, например, Анны Радклиф.

Если герой не уверен, что мистическое объяснение ложно, то детектив начинает окрашиваться в дополнительные тона. В таком случае читатель оказывается в своеобразном положении. Поскольку он знает, что читает детектив, то знает и то, что «мистика» найдет немистическое объяснение. Но поскольку он читает детектив, то «только радуется, когда чувствует себя дураком» (Честертон). Он готов *отчасти* поверить в «мистику» – ровно настолько, чтобы почувствовать удовольствие от «немистического» объяснения в финале. Так же как «читатель должен быть в состоянии и не в состоянии разгадать» (И.Зангвилл) детективную загадку, он в данном случае верит и не верит в «мистику». Именно в такое состояние, видимо, и стремились привести его Буало-Нарсежак и Хичкок.

Но в романе герой после гибели Мадлен (и вплоть до финала) принимает мистическое объяснение событий. В результате читатель презирает его за доверчивость, а сам стремится занять более «реалистическую» позицию. Скотти в «Головокружении» прямо не признается, что верит в мистику; за него это готов сделать зритель, не видящий и не слышащий в фильме другого объяснения. Отсутствие трезвого «холмсианского» голоса гипнотизирует зрителя, заставляя поддаться уже собственному «головокружению». Необходимо также отметить, что в фильме «мистический» колорит усиливается за счет игры Ким Новак, а также работы режиссера, оператора и художника по костюмам. Весь образ Мадлен (отличающийся, что подчеркивается в фильме, от образа Джуди) создает ощущение у зрителя «нездешности». Вспомним, например, сцену в лесу: Мадлен заходит за дерево и Скотти на несколько секунд теряет ее из виду; в этот момент мы готовы к тому, что из-за дерева она уже не покажется – хотя физической возможности исчезнуть у нее нет. Впечатление оказывается обманчивым – но симптоматичным: «зрительское головокружение» уже началось.

В-третьих, «Головокружение» – триллер еще именно потому, что герой здесь *не* жертва. Напротив, роман «Среди мертвых», написанный – казалось бы – с позиций именно жертвы, не становится, как мы уже сказали, полноценным триллером. Видимо, если герой триллера – жертва, мы должны испытывать ощущение опасности, направленной на него. В пределе мы вообще можем не интересоваться героем, поскольку именно в этом случае сможем в полной мере поставить себя на его место. Герой-жертва в триллере, возможно, представляет собой «Макгаффин»: важно не то, каков он, – важно, чтобы он принял участие в жанровой организации произведения. В романе мы погружены в сознание героя, но совершенно не чувствуем угрозы. В результате психологические изыски мешают созданию детектива и не рожают триллера. Собственно, герой и здесь не жертва: он орудие преступного замысла (и то лишь в первой части),

но ему лично ничто не угрожает. Заметив это, Хичкок с чистой совестью заставил своего героя действовать.⁵

Таким образом, мы можем попытаться сформулировать причины превращения детектива Буало-Нарсежака в триллер Хичкока. С одной стороны, мы попытались показать, что оба этих определения относительно: эстетические принципы, декларировавшиеся самими Буало-Нарсежаком, относятся скорее к жанру триллера, чем детектива. Однако, формулируя один из возможных принципов построения триллера (помещение жертвы в центр повествования), в романе «Среди мертвых» Буало-Нарсежак показывают сознание героя скорее в «бальзаковско-флоберовской» манере.⁶ Нагнетание саспенса не является здесь их целью – по крайней мере, единственной.⁷ Поэтому, когда Хичкок отказывается от психологизма и героя-жертвы, он действует в соответствии с требованиями триллера, а не в противоречии с ними. С другой стороны, Хичкок не уничтожает детективную загадку, а, напротив, очищает ее от шелухи психологизма. Другими словами, «Головокружение» традиционно именуется триллером, во-первых, потому, что действительно относится к этому жанру; во-вторых, потому, что на зрителей, рецензентов, критиков и искусствоведов подействовал образ Хичкока – творца кинотриллера. В тех случаях, когда фильмы режиссера явно не относились к этому жанру, волей-неволей приходилось признать, что Хичкок снимает и (например) комедии. Но если фильм являлся триллером, то вопрос о других жанровых элементах просто не ставился. Так произошло и в случае с «Головокружением», являющимся, повторим, образцовым художественным произведением сразу для двух жанровых форм.

⁵ Интересно, что Хичкок отказывается от «точки зрения жертвы», хотя сам по себе этот прием у него встречается (в фильмах «39 ступеней» или, скажем, «На север через северо-запад»).

⁶ Речь идет не о сходстве Буало-Нарсежака именно с Бальзаком или с Флобером, а о традиции психологического повествования, о том, что психологизм авторов «Среди мертвых» переводит их – по крайней мере, отчасти – в разряд реалистической литературы.

⁷ Подчеркнем, что это относится далеко не ко всем произведениям авторов. Например, в романе «Лица в тени» или в повести «Остров» точка зрения жертвы помогает достичь нужного градуса сюжетного напряжения. Возможно, различие здесь чисто количественное – когда психологизма становится слишком много и он является уже до некоторой степени самодостаточным, саспенс начинает спадать.

Список цитируемой литературы

1. Арабов Ю. Консоль Хичкока // Искусство кино, 1999, №8. Электронная версия статьи: <http://kinocenter.rsuh.ru/vertigo.htm>
2. Буало-Нарсежак. Среди мертвых // Буало-Нарсежак. В заколдованном лесу. М.: Има-пресс, 1990.
3. Жежеленко М., Рогинский Б. Мир Альфреда Хичкока / М.Жежеленко, Б.Рогинский. М.: «Новое литературное обозрение», 2006.