Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Старые знакомые и веские причины с ними не встречаться. Актёрский дуэт в фильмах «Игра на вылет» и «Сыщик»»

в номинации «Лучшая работа по кинокритике»

Коровин Антон

*Факультет…Сценарно-киноведческий…*

*Специальность…55.05.05 киноведение…*

*Курс……………Четвёртый…………*

*Мастерская…………О.К.Рейзен……*

*Форма обучения ………Очная………*

Москва,

2022

# I

Сюжет не нов. Ему уже полвека. Быть может, я помню его по пьесе «Сыщик», написанной Энтони Шаффером в 1970 году? Нет, ту затёртую книжонку мне так и не довелось подержать в руках, невольно стряхнув с неё толстый слой пыли. Но сейчас у меня есть необъяснимая уверенность в том, что взять её – и пыли на ней уже не будет, а мои пальцы лягут на ней в следы от чьих-то чужих, бравших её до меня. Я словно в бреду вижу двух мужчин – один аристократ, богач, писатель. Второй – парикмахер, или, может быть, актёр. Один стар, другой молод. И только подумайте, что за дело: первый пригласил к себе второго на беседу. Предметом той беседы становится жена первого, любовником которой является второй. Богатому она будто и не нужна, и он предлагает второму разыграть ограбление его дома ради финансовой махинации. Игра заходит слишком далеко, и богач, обманувший бедняка, стреляет в него. Спустя несколько дней в дом богача приходит следователь. Он ищет бедняка, грозит полицией и до смерти пугает богача. Но стоит тому потерять лицо, как следователь снимает маску, а под ней – бедняк. Выходит, что патрон был холостой. Богатый бедняка лишь попустил, заставил умолять и плакать. За оскорбление расплатой было сердце в пятках, но бедняк сдаваться не хотел и разыграл спектакль, чтобы богатый снова был унижен. И рассудить их должен был финальный раунд. На очереди боевой патрон, и тело бедняка упало бездыханным. Богач загнал себя в ловушку сам.

Я просыпаюсь среди ночи, будто меня кто-то разбудил, и не могу понять — воспоминанье это, или предречение.

# II

Видимо, стоило воспринимать, как последнее, ведь всё, что мне остаётся — смотреть, как занавес открывается, и на сцене появляется сэр Кеннет Чарльз Брана. Старый знакомый, с которым мы виделись уже давненько. Он развлекался – играл Генриха V в составе Королевской шекспировской труппы, и позже вывел его на киноэкран под ручку - в своём лице и под своим началом. Был в мире магии и волшебства, запомнился своим обманом и самолюбием. Он побывал и Пуаро – величайшим детективом, который не стесняется напоминать об этом. Я тоже был в целом… занят. Но это же не повод…

Спуститесь, бога ради, с крыши поезда. И опустите свою палочку — мы знаем, что вы не умеете ей пользоваться. Сегодня главный герой не вы.

Вернёмся же немножечко назад, когда мой друг… исчез. Я знал, что разгильдяйство ни к чему хорошему его не приведёт. Ишь, вздумал в детектива поиграть. Носил странные усы, опрашивал подозреваемых, устраивал погоню и стрельбу к печали госпожи Агаты. Его всегда театр влёк с собою, а значит, в прошлом искать к разгадке ключ пристало мне. Мне взять бы дневники его, но неименье оных к седьмому году, к «Сыщику» меня ссылает.

# III

Мы входим в дом. На меня накатывает чувство дежавю. Здесь во всём чувствуется дух Эндрю Уайка – тяжёлый и холодный, как и взгляд сыгравшего его Майкла Кейна. Дом полностью ему принадлежит. Пространство снаружи – улица, цвет, воздух – стихия Майло Тиндла, которого исполнил Джуд Лоу. Туда Уайк не сделал даже шага – остался в своей крепости.

Дом – будто сцена. Молодой человек разговаривал с хозяином в зале, они вели светскую беседу, не снимая масок, на нейтральной территории со столь же нейтральным освещением. Хозяин показал свою обитель – стэнд с книгами. Похвастался. Самолюбив. Вернулись в зал. Перешли к делу – Майло был любовником Мэгги, жены Уайка. Хотел, чтобы та с ним развелась и отсудила часть имущества. Эндрю же давать развод не хотел.

Ушли в другую комнату. Серьёзный разговор потребовал серьёзного настроя. Темно, свет только над столом, как на допросе. Маски сорваны. Они говорят прямо, глядя в глаза друг друга.

Поднялись в супружескую спальню на лифте. Здесь Уайк отговаривал Тиндла от брака с Мэгги. Он использовал пространство, чтобы психологически воздействовать на оппонента.

Вернулись в лифт. Стоят бок о бок. Хотя до этого поднимались, стоя строго друг против друга. Сошлись. И снова в зале.

Под потолком вместо хрустальной люстры, как в стереотипных богатых домах, прожекторы, которые могут менять цвет. Последний раз свет менялся с интимно-фиолетового на белый, бьющий двумя ровными лучами сверху вниз, на кресла. Да, на кресла! На них они сидели в начале. На них же сели, когда Тиндл вернулся, прикидываясь следователем. Он устроил шоу, где сам сидел посередине, как судья. по левую руку у него обвиняемый – Уайк, а по правую – жертва, кресло которой пустует. Позже, когда он вытягивает из старика признание во лжи, он сам пересаживается туда. Играет, подсказывает, что сам на самом деле жертва. Но как он сменил освещение?

# IV

Пульт! Он, считай, управляет всем домом. Маленькая деталь, в которой сконцентрирована такая власть. До этого она была в руках у Уайка, но тот по собственной глупости позволил сыщику её перехватить и устроить этот суд над ним.

Для этих мужчин вопрос престижа был так важен. Каждый старался доказать второму своё превосходство. Вы видели машины у входа? Расположены в кадре симметрично, будто противопоставляются. Да ещё одна из них – крупный «Мерседес», а вторая куда более неприметная. Готов поспорить, у них был разговор о машинах. После него они вошли в дом.

Учтивый хозяин, встретивший Тиндла со стаканом в руке, сразу предложил выпить и ему. Налил гостю скотча. Тот взял его – и их лица скрылись. Их больше нет в кадре. Есть руки людей в костюмах, болтающих о родословной. Пустой трёп, причуды богатых людей, ложная учтивость, не имеющая отношения к предмету встречи. Но этот стакан выпивки – такая статусная вещь. Уайк говорит: «Давайте я вам налью», после чего пренебрежительно толкает бутылку по столу. Позже уже он сам вынужден просить разрешения выпить у Майло, разыгравшего перед ним детектива и напугавшего его. Становится понятно, почему в финале он так упорно отказывался налить Тиндлу, а тот так упорно этого требовал.

Уже достаточно материала, чтобы обвинить этих двоих в лицемерии, но есть ещё одна сцена. Уайк после выстрела холостым поднимает бокал перед собственным отражением. Зеркала не врут. Ранее Уайк, уговаривающий Тиндла отказаться от свадьбы, тоже был снят через зеркало, что выдавало то, что он преследует собственные интересы. Но в этом богатом доме отражение можно увидеть даже в стуле, стоящем в зале возле трёх кресел. В его спинке мы видим лицо Тиндла в образе детектива.

В конце концов, под страхом пистолета, Уайк надевает украшение жены. Диалоги в фильме во многом завязаны на отношениях этих мужчин с одной женщиной – об их сексуальном контексте. Здесь речь и об ущемлении мужского достоинства и о «собственничестве». Пика это достигает, когда Уайк, угрожающий Майло, кричит, что его жена принадлежит ему. Они рассматривают сексуальную связь исключительно как обладание. Так становится понятнее и сексуальное напряжение между ними в финале – созданное намеренно, оно призвано дать одному возможность иметь контроль над другим. Так проявляется животное начало – через калье. Оно становится ошейником из-за приложения физической силы, но, если подумать, оно и раньше было таковым – не подарок жене, жест доброй воли, а скорее клеймо, которое муж ставит на ней при выходе в свет, чтобы показать, кому она принадлежит.

И каждый из этих двоих считает, что он умнее другого. Но каждый из них в своё время был заложником лифта-мышеловки, дверца которого подобна тюремной решётке. Их обоих мы видели через жалюзи, будто пленников этих стен, одна из которых проходит прямо между ними – будь то оконная рама, стена, возле которой повалилось тело Майло, или же четвёртая стена экрана, разделяющая Тиндла, лезущего на крышу и Уайка, направляющего его.

Ну или рамка кадра, из-за которой видим только руку мы. Хозяин дома не выходит к гостю, предпочитая выставить ладонь. И позже так же лишь рукой стреляет. А Тиндл отвечает тем же самым и приставляет пушку к голове.

# V

Оба героя побывали таинственными незнакомцами. Загадку сохранить помог план сзади, со спины. Уайк – тёмная фигура с монитором. Сыщик – человек безликий до поры. Приёмы первой половины и второй нам повторяют. Так мы видим, кто главней.

Вот кадры с камер видеонаблюдения. Они следили за машиной глазом бога – Эндрю Уайка, покой которого нарушен был попозже. Второй акт представляет нам его не богом. Машина едет в цвете и за ней никто уж не следит. Тут положенье дела поменялось.

Даже в доме слежка не прекращается - мы видим кадры с камеры наблюдения и кадры с монитором. На этом мониторе в поле зрения камеры герои оказываются по очереди. О компромиссе речи пока нет, поэтому их разделяет рамка кадра.

Стали говорить по делу – на крупных планах. Как напряжение спадает – средний. Но личные уколы возвращают нам крупный план, и снова воздух можно резать хоть ножом.

Сцена «ограбления» вносит новшества – камера становится глазами Эндрю Уайка. А Майло мог бы просто отвечать в микрофон, но смотрит в камеры и отвечает в них. Четвёртая стена во всей красе. А Уайк следит на Майло, словно мы – за ним на многих крупных планах. Вот улыбается, а вот грызёт он ноготь, хихикает, гиене подражая. Реализуя страшный мести план, подобен хищнику становится герой.

Вот Эндрю Уайк прицелился в врага, а камера снимает их фронтально. Они на равных, но не навсегда. Меняем ракурс: Эндрю – фреска. Без жизни и эмоций на лице, что видим в профиль мы. И контуры лица подчёркивает свет. До обречённого мольбы ему уж дела нет.

Но вот второй герой переживает превращенье в зверя, и ловим мы движенья губ и глаз, которые скрывают Майло Тиндла. Остался только детектив, и он диктует камере движенье – играем в репортаж, трясётся кадр, вытряхивая правду из злых уст.

Порядок кадров может быть важнее композиций. Вот пультик – крупный план, что вклинился в беседу, и спровоцировал признанье в лжи. Вот кадры прошлого, что Тиндлу неудобны – он плачет там. Его рыдания слышны за кадром в диалоге и служат реакцией на униженья Уайка.

Мы видели – болтают два героя. Кадр – реплика, кадр – реплика. И только. Но Уайк взял пистолет – он превосходит. А потому и больше говорит. А Майло мямлит – нечего ответить, кроме рыданий, стонов и соплей.

За визуальными изысками, признаю, здесь склейке кадров мало роли отдано. Я в тупике. Мой поиск не окончен. Хотя монтаж меня на мысли натолкнул. Ещё поглубже должен я копнуть, чтоб вспомнить прошлое – и в нём найти ответы. Коль ставки высоки, играй на вылет.

# VI

Всё это казалось ужасно знакомым. Чувство дежавю не подвело.«Игра на вылет» Джозефа Манкевича. Семидесятый год. Чудесный фильм об играх. Игра в нём продолжается и вне его, как ни парадоксально. И в титрах, кроме основных актёров, можно увидеть выдуманных, которые нужны для того, чтобы зритель ожидал появления новых персонажей.

Сюжет тот же самый – два мужчины, не поделивших женщину, но бьющихся друг с другом за себя. Только вот сценарий тогда написал автор оригинальной пьесы.

Помню, как я пришёл туда – это жилище полностью отражало личность хозяина. Повсюду игры и куклы. Во дворе лабиринт – характерный элемент для автора детективов. В этом лабиринте, кстати, стоит зеркало. Позже о зеркалах Уайк говорит: «Лучшего места для сокрытия обмана не найти», что характеризует его как двуличного человека.

Игры здесь буквально повсюду – герои играют в бильярд, и шар закатывается в лузу на словах: «Дело принимает другой оборот». Они проходят в кабинет, хозяин дёргает за рычаг, и стрелка на колесе показывает на сектор «Предложение». Даже сейф здесь спрятан за Дартс. Он буквально представляет собой цель.

В стене подвала у Уайка воссозданы в микро-масштабе сценки из его рассказов, кадры с которыми нередко появляются в монтаже, напоминая о том, что сами герои этой истории – те же персонажи, о чём говорят и вступительные и заключительные титры с занавесом. Например, в эпизоде, в котором Тиндл прикидывается сыщиком Допплером, мы видим одну из таких сценок – человек в серой одежде стоит на переднем плане, отбрасывая на стену огромную тень. Эта сценка будто говорит, что за неприметным человечком стоит нечто больше и страшнее него самого. Или же в сцене переодевания – Тиндл не хочет поддерживать баловство Уайка, но потом поддаётся ему, и вновь мы видим одну из сценок, но на тот момент ещё хозяин дома контролирует ситуацию, а это значит, что поддавшись ему, Майло стал одним из его марионеток, за что и поплатился.

К слову о марионетках, по всему дому расставлены куклы разных размеров и разного характера. Через монтаж сами герои постоянно к ним приравниваются. Эндрю бежит в подвал, чтобы рыться в угле, мы видим куклу человечка, прильнувшего к решётке, будто заточённый. Позже сам Уайк так на неё повиснет. Идёт речь о Мэгги – мы видим куклу танцовщицы, понимая, что она для героев больше не человек, а предмет.

Но самая важная – кукла-аниматроник Морячок Джек. Смеётся по команде, живёт в неволе у социопатичного писателя, становится безмолвным свидетелем всех тёмных дел. Кадр с его лицом нередко врезается в диалоги Уайка и Тиндла, будто он их собеседник. Весь фильм нам важно, кто из героев его запускает – это показывает, кто из них главенствует. А в финале именно эта кукла начинает смеяться вместе с Майло над Эндрю и провоцирует всех остальных.

Регулярно появляющиеся аниматроники хорошо раскрывают психологию Уайка – у него нет желания просто управлять кем-то, он хочет, чтобы с ним взаимодействовали по команде, как улыбается моряк, когда ты жмёшь на кнопку. Извращённая форма избегания одиночества.

Когда Тиндл приходит к Уайку, он ведёт себя развязно. Что особенно важно - он трогает одну из игрушек Уайка, запуская её, что явно тревожит хозяина дома.

Уайк постоянно ссылается на свои рассказы, чего Тиндл ему не позволяет, удерживая контроль. Он не поддерживает его игру и даже смотрит на Эндрю пренебрежительно, когда тот протягивает ему лупу для осмотра места преступления, ссылаясь на клише детективного жанра.

Позицию героев относительно друг друга легко демонстрирует один приём, связанный с пространством дома – когда Уайк стреляет в Тиндла, они стоят на лестнице. Майло стоит ниже и жмётся к перилам, почти ложится, его лицо мы видим между стойками перил, которые будто сжимают его, ограничивают. Он в ловушке. Это положение тела он повторяет уже когда устраивает финальную игру для Уайка - смотрит через перила, только сидя на лестнице он располагается выше Эндрю и орлиным взором следит за его действиями. Когда же Майло приходит уже в образе детектива, и Уайк показывает ему «место преступления», последний даже при демонстрации не решается подняться выше собеседника.

Дальше – больше. Тинделл вторгается не только в физическое пространство Уайка, но и в профессиональное. Горка земли, которая служит подложной уликой против Уайка, расположена под деревом кедра, рядом с лабиринтом во дворе. Это провоцирует Уайка невольно сослаться на старую добрую детективную шутку о том, что убийца - садовник, лишь бы защититься от нападок псевдосыщика.

Но всё это продолжается, пока Допплер не снимает маску, под которой оказывается… Майкл Кейн.

# VII

Вот же! Вот в чём главная зацепка! Один актёр в обоих фильмах. Тогда сыграл молодого героя, а сейчас – старого. Его Майло превратился в Эндрю.

Майло в исполнении Майкла Кейна ведёт себя скованно, стоит ровно. В то время как Уайк в исполнении Лоуренса Оливье всем видом обнаруживает свою творческую натуру и гибкость ума через гибкость тела. В экранизации 2007 года герой Кейна – статный аристократ, который точно так же формирует вертикаль кадра. Джуд Лоу же кладёт руки на пояс, наклоняется. Его фигура с первых моментов более динамична.

Тиндл Кейна пугает – у него холодный взгляд, опущенные уголки рта. Герой Лоу – противоположен. Его светлые глаза широко открыты, брови подняты, он улыбается, хоть это и не улыбка счастья, а лишь насмешка. Забавно, что герой Лоу – сам актёр, играющий маньяков. В нём можно проследить нечто маниакальное – то улыбка, то взгляд исподлобья, сменяющийся задранным подбородком.

Интересное сходство – актёры поднимают брови на утверждениях. «Мы любим» - Лоу поднимает брови. «Брак себя изжил» - Кейн делает то же самое.

В первой сцене в спальне Тиндл занимает место на супружеском ложе. Из-за его плеча мы видим, как герой Кейна перемещается по гардеробной, даже подходит к нему, они взаимодействуют в кадре, а не противопоставляются - это отображение того, как герой Кейна пытается давить на мужскую солидарность и настроить героя Лоу против женщин и любви к ним. При этом Кейн сам становится намного более пластичным — подходит к Лоу, активно жестикулируя, и наклоняется, что делал сам Лоу, когда его герой осматривал дом Уайка. Но стоило Эндрю сказать, что он писатель, который наблюдает за людьми, он снова выпрямляется, занимает главенствующую позицию, рассчитывая, что его речь произвела эффект. И он прав, поскольку всё это время герой Лоу сидит с задумчивым лицом. В игре нет той «издёвки». Он слушает. А когда герой Кейна предлагает ему выслушать варианты решения проблемы, его мимика возвращается, он встаёт с кровати, оказываясь на одном уровне с героем Кейна, что мы видим в отдельном крупном плане, где их лица снова располагаются строго друг напротив друга. Так мы видим, что герой Лоу не хочет сдавать позиции, хочет оставаться на уровне героя Кейна в диалоге, но относится к нему настороженно, возвращаясь к оборонительной насмешливой манере поведения.

Происходит диалог об «игре» и «сетах». Становится понятно, что герои готовятся к третьему сету. Уайк уходит в другой конец комнаты. Они оба ходят от стены до стены, глядя друг на друга, как хищники. Это уже не вопрос чести или любви: их цель – животная доминация над соперником.

Для Тиндла Кейна победа – дело чести. Он говорит о том, что уже не первое поколение в его семье мужчины лишь проигрывают. Это не конфликт исключительно двух людей — это династические дрязги.

Уайк перед убийством вслух продумывает, что он скажет инспектору – создаёт легенду, которая останется после Майло Тиндла, а это значит, что он будет посмертно опорочен и унижен. А сам Уайк перед тем как выстрелить делает акцент на том, что не хочет, чтобы Майло кому-либо «проболтался». Он убивает с целью предотвратить собственное унижение, и именно поэтому выходит победителем.

И, хоть в экранизации 2006 года, Уайк точно также стреляет в Тиндла и убивает его, последний остаётся непобеждённым. Уайку пришлось применить грубую силу, чтобы выйти победителем, а не психологическое давление. Мэгги уже едет домой, как и говорил Майло. Мы видели, что это правда, когда камера брала ракурс из несущейся к дому машины. Не с камер наблюдения, а изнутри. Женщина, которой Уайк пренебрёг, уже ему неподвластна, над ней не довлеет его тяжёлый взгляд, она больше ему не принадлежит. Трофей остался за Тиндлом.

Вот он! Кеннет Брана во всей красе! Аки герой Лоу в жизнь писателя, вторгается в мир устаревших длинных английских диалогов и устраивает маскарад, театрализованное представление, выставляя двух, ненавидящих друг друга, мужчин у самой рампы, а критику аристократии задвигая за кулисы. Он визуальными средствами раскрывает мысль, дословно проговоренную в обеих экранизациях: «Путь к сердцу мужчины лежит через унижение».

И вот мы снова здесь. Мне надоели ваши игры, сэр. Побаловались и хватит. Ваш гордый Пуаро приводит к тому, что преступники сами выдают себя и направляют на него пистолет, эксцентричный Майло Тиндл лежит мёртвый, но правый, а нарциссичному Локонсу угрожает палочкой Гарри Поттер. И каждый из них так обаятелен и эгоцентричен.

Говорю же, опустите палочку, Златопуст, вы всё доказали...