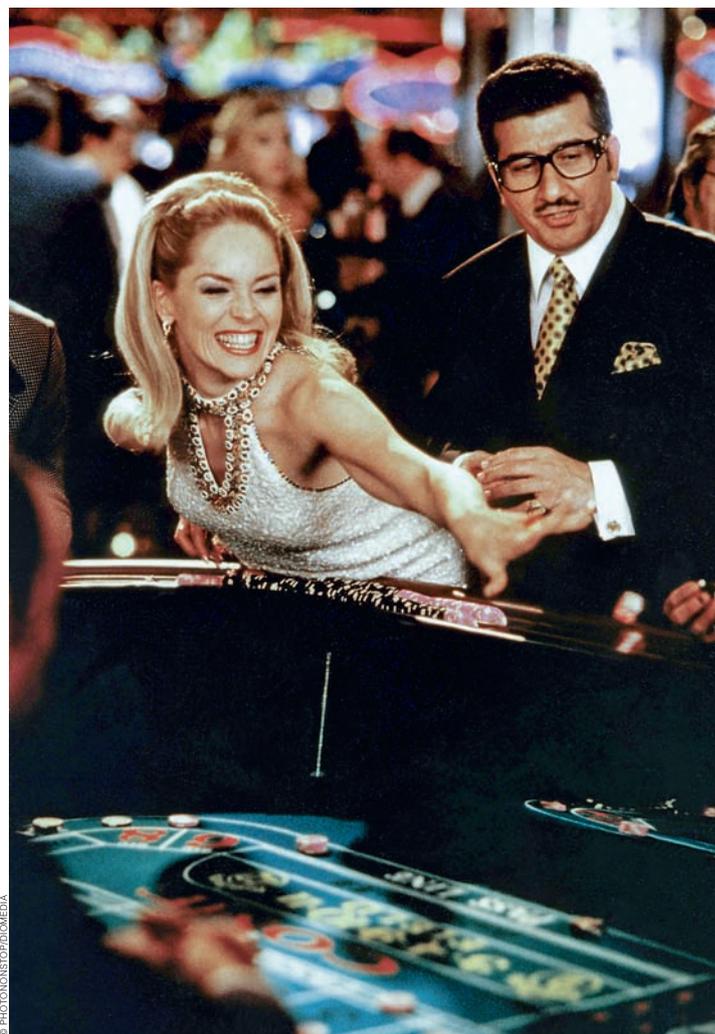




«Кид из Цинциннати», РЕЖИССЕР НОРМАН ДЖУИСОН, 1965



«Мэверик», РЕЖИССЕР РИЧАРД ДОННЕР, 1994



«КАЗИНО», РЕЖИССЕР МАРТИН СКОРСЕЗЕ, 1995

Кстати, самый первый злодей глобалист, опутавший своими сетями мир, из фильма Фрица Ланга (1922) известен именно как «Доктор Мабузе, игрок». Гипнотизер, буквально видящий насквозь и их карты, и их самих, пугал зрителей столь убедительно, что стал бессмертным (в «Завещании доктора Мабузе» (1933) Ланга его дух переселился в тело психиатра) героем еще полдюжины фильмов.

Азартные игры — один из самых первых киносюжетов наравне с прибытием поезда или кормлением младенца. В 1896 году и Луи Люмьер, считающийся основоположником реалистического кино, и Жорж Мельес, первым догадавшийся, что кино — это фабрика грез, сняли своих «Игроков в карты». Но если Люмьер остался на ступени импрессионистического любования жизнью, то Мельес, благо по первому образованию он был фокусником, в своих «феериях» прикоснулся к символическим смыслам игры.

Фокусник (сам Мельес) в «Живых картах» (1904), раздухарившись, оживлял даму червей и короля, который явно с недобрыми намерениями вырывался в трехмерное пространство.

А в «Подпольном казино» (1905) Мельеса азарт поработал даже суровых полицейских в котелках и цилиндрах: разогнав посетителей подпольного притона, они незамедлительно занимали их места за рулеткой.

Подпольное казино, которое, стоит часовому подать сигнал тревоги, превращается — тоже ведь магия — в невинный магазинчик дамских тряпок: сотни раз кино обыгрывает эту метаморфозу в криминальных фильмах. Но первым ее снял не кто иной, как Мельес.

«В глазах Гулливера азарта нагар, // Коньяка и сигар лиловые пути, // В ручонки зажав коллекции карт, // Сидят перед ним лилипуты. // Пока банкомет разевает зев, //

Крапленой колодой сгибает тело, // Вершковые люди, манжеты надев, // Воруют из банка мелочь. // Зависть колет им поясницы, // Но счастьем Гулливер увенчан, // В кармане, прически помяв, толпится // Десяток выигранных женщин» (Николай Тихонов).

Игра не ведает преград разума, царит, где ей заблагорассудится. Формула ее всевластия — эпизод из уморительных «Лошадиных перьев» (1932) Нормана Маклеода. Сюрреалистическим клоунам братьям Маркс до зарезу надо, чтобы пропавшая футбольная команда одержала первую в своей унылой истории победу. Снося все на своем пути, они мчатся на матч, чтобы, как вправде предположить зритель, переломить его ход. Уф, успели, слава тебе, господи: есть еще время сыграть. И — плюхаются прямо на футбольном поле, чтобы срочно сыграть в карты.

Но по абсурдности сто очков братьям Маркс дает эпизод из жизни японского адмирала Ямамото, вошедший в его апологетическую биографию «Атака на Перл-Харбор» Идзуру Нарусимы (2011). В разгар удручающей для императорского флота битвы за Мидуэй (1942) адмирал принимал донесения о гибели очередного своего линкора, не отрывая глаз от доски для игры в го, чемпионом которой он по праву считался.

В «Шахматистах» (1977) индийского классика Сатьяджита Раю два раджи настолько поглощены бесконечной шахматной партией, что не замечают, как британская армия прибирает к рукам их симпатичные княжества.

В эталонном нуаре по-французски «Боб-игрок» (1955) Жан-Пьера Мельвиля гангстер-пензионер и игрок-неудачник, потряхнув стариной, организует ограбление века — налет на казино в Довиле. Заранее заняв стратегическую позицию внутри казино, он увлекается игрой настолько, что забывает об ограблении и губит соратни-

ков. Зато впервые в жизни срывает куш, которого хватит на гонорар адвокату высшего полета, в чьих силах свести наказание Боба к уплате смешного штрафа.

Есть фильмы об игорном бизнесе («Казино» Мартина Скорсезе, 1995), игроках («Кид из Цинциннати» Нормана Джуисона, 1965; «Мэверик» Ричарда Доннера, 1994) и игромании («Шулера» Барбе Шредера, 1984), где игра — это игра, бизнес — это бизнес, а болезнь — это просто болезнь. Короче говоря: карты, деньги, два ствола. Философское осмысление игры на уровне распространенной некогда наколки «Что нас губит»: водка, бабы, карты.

Чаще игра на экране оказывается универсальной моделью, метафорой. Метафорой чего? Чего угодно.

Метафорой мужания, например. В «Мошеннике» (1961) Роберта Россена герой Пола Ньюмена становится королем бильярда, лишь пережив потерю любимой девушки: страдание закаляет характер.

Или метафорой смерти. В «Дилижансе» (1939) Джона Форда одна из пассажирок видит в руках щеголя-игрока кружку своего некогда бежавшего из дому и считающегося умершим брата. Тот уверяет, что кружку выиграл, но, сраженный индейцами, шепчет попутчице: «Теперь ваш брат действительно мертв». Но символически-то он умер, когда стал рабом и повелителем карт.

Метафорой семейных уз. В «Цвете денег» (1986) Скорсезе и «Роковой восьмерке» (1996) Пола Томаса Андерсона отношения между состарившимися асами пула и покера и зелеными дебютантами строятся как между отцами и, не побоюсь этого слова, духовными сыновьями.

Метафорой классовых отношений. В «Игре в карты по-научному» (1972) Луиджи Коменчини престарелая миллиардерша играет в скопу с люмпенами, доказывая самой себе, что богата по праву победителя. На самом же деле побеждает по праву бо-

гатого, у которого достаточно денег, чтобы играть до победы. Или — отношений сексуальных. В новелле Луи Маля из «Трех шагов в бреду» (1968) продавший душу дьяволу герой Алена Делона требует от холодной красотки, чтобы она кинула на кон саму себя. Выиграв же, яростно хлещет ее ремнем по обнаженной спине.

Метафорой — не совсем евангельского — блаженства нищих духом: судя по «Человеку дождя» (1988) Барри Левинсона, главное достоинство аутиста заключено в его феноменальной памяти: выиграть в покер для него проще, чем высморкаться.

Советский кинематограф страстно любил бильярд, с какой-то стати полагая его, очевидно, классово близкой, в отличие от карт, игрой. Выигранная партия — доказательство неминуемой грядущей победы мировой революции. Мифологический пролетарий («Возвращение Максима» Козинцева и Трауберга, 1937), обыграв фата Дымбу (который «менял я женщин, женщин, женщин, как перчатки»), узнавал, где размещен военный заказ, саботаж которого вколачивал гвоздь в гроб царизма. Меткий удар Валерки («Новые приключения неуловимых» Эдмонда Кеосаяна, 1968) означал смертный приговор денкинской армии. Глеб Жеглов («Место встречи изменить нельзя» Станислава Говорухина, 1979), «сделав» на счет раз-два три вора-рецидивиста Валентина Бисяева (Копченый), приближал не разгром банды «Черная кошка» — бери выше: наступление «эры милосердия».

Впрочем, на каждого Жеглова найдет свой Крым — сыгранный в «Ассе» (1986) Сергея Соловьева тем же Говорухиным, который предложит, а герой не найдет в себе сил отказаться, сыграть в самую азартную на свете игру «Бангладеш». Помните? «Загадай число. Назови. У меня больше, я выиграл». И ведь, правда, выиграл, шельмец.

ЧАЩЕ ИГРА НА ЭКРАНЕ

оказывается универсальной моделью, метафорой. Метафорой чего? Чего угодно. Метафорой мужания, например