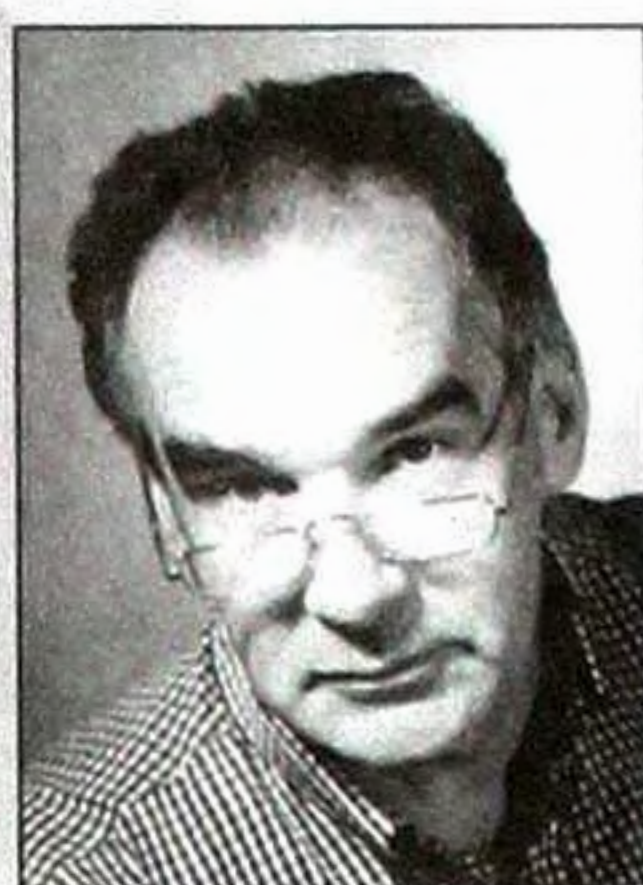


У творчій спадщині майстра світового кінематографа 72-річного британця Кена Рассела, автора щонайменше двох десятків художніх стрічок, є фільми-біографії композиторів Петра Чайковського, Ференца Ліста, Густава Малера. Кожен з них вирізняється особливим поглядом на творчий шлях митців, для нас не зовсім звичним. А стрічка про Малера, як на мене, така ж значуща у цьому жанрі, як визнаний кіношедевр Мілоша Формана про життя Моцарта — «Амадеус».



Олександр Чепалов

«Любитель музыки» Кен Рассел



Фільм про Чайковського на відеокасетах має назву «Любителі музики», хоча у достеменному перекладі звучить інакше — «Коханці у музиці». Коханці — звісно хто. Чайковський та його приятель Шиловський, а також певною мірою дві головні жінки його скрутної долі — Надія фон Мекк та Антоніна Милюкова. Обидві з відомих обставин не могли перебувати з Петром Іллічем у любовних стосунках, а тільки до часу обожнювали кумира кожна по-своєму.

Кен Рассел у низці складних монтажних співставлень винахідливо розкриває драматичні стосунки цього «любовного чотирикутника» — апогей настає у сцені феєрверку в маєтку Надії фон Мекк. Цікаво, що 1970 року, тоді ж, як і фільм Рассела, з'явився у нашому прокаті фільм «Чайковський» Ігоря Таланкіна, до речі, ровесника Рассела. Основою сценарію була кіноповість Юрія Нагібіна «Коли згаснув феєрверк», теж із ключовою сценою в маєтку меценатки Чайковського. Проте, незважаючи на акторську переконливість Інокентія Смоктуновського у головній ролі, фільм Таланкіна не міг пояснити причини борсань та туги геніального митця. Можливо, вони не конче потрібні слухачам його музики, але ж глядачам біографічного фільму... Змогла ж Ніна Берберова у книзі про Чайковського обережно, але переконливо показати, чим викликана була його самотність та знедоленість...

Отже, коли у фільмі Рассела насправді згасає феєрверк у садибі фон Мекк і піротехнічне зображення обличчя Чайковського зникає з вечірнього неба, це сприймається як метафора: обожнювання скінчилось, бо Шиловський, завітавши до Надії Філаретівни, вірогідно, відкрив їй справжні причини, з яких особисте побачення Чайковського та фон Мекк ніколи й не могло відбутись. Водночас режисер показує, як Антоніна Милюкова-Чайковська під впливом чергового психічного запаморочення приймає клієнтів як звичайна повія. Але мати, щоб заспокоїти її хворобливий розум, видає «гостей» за видатних композиторів Римського-Корсакова чи Бородіна — та-



■ Кен і Гетті Рассели.

■ Роберт Пауелл
у фільмі «Малер».
Режисер Кен Рассел.

ким чином Антоніна «відшкодовує» розлучення з Чайковським. У ролі Милюкової знімалась у Рассела видатна актриса, лауреат премії «Оскар» Гленда Джексон, яку високо цінує навіть Пітер Брук — сцену повного божевілля Милюкової у фіналі фільму можна порівняти хіба що з аналогічними епізодами стрічки «Політ над гніздом зозулі» Формана.

Трагедія Милюкової та страждання фон Мекк, не кажучи вже про почуття Шиловського, якого теж покинув Чайковський, зображені у фільмі на тлі піднесення та тріумфу самого композитора, який постає Ідолом, кумиром публіки. Рассел робить це у звичайній для себе, проте незвичайній для нашого кінематографа 70-х років «кліповій» манері: часта зміна планів з радіючим натовпом, піротехнічними ефектами, непередбаченими точками зйомки.

Такими прийомами щедро насичені «Коханці у музиці» — згадати хоча б кліп на музику першого фортеп'янного концерту Чайковського, де Милюковій ввижається сільська ідилія затишного життя з чоловіком. Або фатальні пристрасті, приховані у символічному протиставленні чорного та білого лебедів (Милюкова — фон Мекк)...

Творча біографія самого Рассела свідчить: його звернення до біографічних фільмів про різних митців (не тільки композиторів, а й письменників, акторів, зокрема, Байрона, Шеллі, О.Уайльда, Рудольфа Валентино тощо) не випадкове. Змінивши у ранній юності професію моряка на акторську (Рассел навіть був танцівником у одній із норвезьких балетних труп), він від аматорської фотографії та кінозйомок перейшов працювати на телебачення, де зробив кілька документальних фільмів про людей мистецтва, досить вільно оперуючи фактами їхніх біографій. Епатажність стрічок Рассела завжди була посилена видовищністю його стилю та певною еклектикою виражальних засобів. За ними могло бути приховане як знущання над культурними традиціями, так і виклик буржуазному світоглядові — ці речі часто плутали, оцінюючи його художні витівки та примхи.

Найвразливіша з цих позицій стрічка «Лістоманія» (1975), де Рассел ототожнює успіхи відомого композитора з тріумфами сучасних рок-музикантів — у кожному разі, таке враження складається, коли дивишся зняту Расселом істерію закоханих у Ліста панночок-«фанів».

Особливо ж режисер іронізує над гіперсексуальністю Ліста, яка, за свідченням біографів, справді мала місце. Естетика «страшних снів» у цій стрічці найбільш помітна і по-своєму виправдана. Бо гарному й натхненному «рок-музиканту» Лісту протиставляється його сучасник і немовби представник «хард-року» Ріхард Вагнер, змальований як вампір, войовничий антисеміт та взагалі чудовисько. І коли Лист під звуки своєї мелодії «Чари кохання» прямує на ракеті аж у космос, Вагнер з людоджерським виглядом хоче його вразити з електрогітари, що нагадує ручний кулемет. Проте агресивний Вагнер сам стає жертвою нападу Ліста, який влучно вцілює у несамовитого ворога.

Звичайно, такі асоціації розраховані насамперед на молодіжну аудиторію, яка й потребує спрощеного, часом примітивного розкриття конфліктів. Але під час перегляду «Лістоманії» переконуюєшся в тому, що такий надміру схематичний «конспект» біографії теж має привабливі риси, бо ті біографічні деталі, які здавалися не досить важливими або приховувалися мистецтвознавцями, набувають особливого, непередбаченого змісту. Справа інша, що на місці колишніх міфологем з'являються новітні, постмодерністські казки, але, як на мене, єдиного, застиглого коментаря до біографій великих особистостей ніколи не існувало — на кожному життєписі лежить печать часу його створення та полеміки з попередніми дослідниками теми.

Так вагнеріанство у відповідну епоху ототожнювали з фашизмом, з пробудженням свідомості німців як раси панів, з ідеєю Надлюдина.

Рассел у властивій йому манері вільно поводить ся з метафорами, створює вакханалію народження нового Гомункулуса — вже не від матері, жінки,

а штучним шляхом. Вагнер не тільки бере до шлюбу доньку Ліста Козіму, а й висмоктує його людський талант, щоб любовну канцону перетворити на «Політ Валькірій»...

Щоб зробити переконливішими власні імпровізи на теми славетних композиторів, Рассел запрошує до праці музиканта, який цілком відповідає його вільним фантазіям, — це авангардист Рік Вейкман, який робить з мелодій Ліста та Вагнера модерні парафрази в сучасному акустичному вирішенні.

Для стрічки про Малера це робити аж ніяк не потрібно — його музика владно заповонила весь звуковий простір виснажливими та хвилюючими адажіо, які не мають повного розв'язання, створюють ефект душевної хворобливості та пошуків порятунку. Фільм починається черговою сценою «страхітливого сновидіння»: палаючі купальні на тлі озерної ідилії. Після цього фатального спалаху у місці, де Малер писав свої партитури, Кен Рассел створює ще дві складні та вражаючі метафори: кокон з рисами жіночості, який от-от перетвориться на метелика, та камінь з профільним силуетом обличчя композитора. Пластично пов'язані з чарівними адажієтто, ці образи народжуються з небуття, з тиші, самотини композитора над чистим аркушем нотного паперу.

Малерівська музика (а разом і расселівська стрічка) народжується зі звуків дитячого брязкальця, ревіння худоби, ритму тирольської полечки, панорами зелених гірських схилів. «Що це за ягода? Дерево? Як звати птаха, що сів на гілку? Звідки з'являється вітер? Якщо ти не знаєш цього, як збираєшся писати музику?» — запитує композитора той, хто врятував його, коли він дитиною тонував.

Для Малера смерть, про яку він написав одну зі своїх симфоній, це безжалісний противник, але й витівник і коханець, смерть — це значить прощення. Фатальність долі Малера в тому, що він немов передбачив загибель власних доньок, написавши «Пісні на смерть дітей». Частина іншої симфонії — це його кохана Альма, яка пережила Малера на 55 років: «доки живе моя музика, буде жити й наше кохання»...

Дивні фантазії Рассела у цій стрічці набувають філософського, пантеїстичного змісту, поринають у глибину психології митця, його найсуттєвіших програмних висловів та мелодичних скарбів, підказаних самою природою.

Зрозуміло, що фільми Рассела (а біографічні тим паче) побудовані не лише на суто кінематографічних прийомах. Режисер майже бездоганно обирає акторів на головні ролі. В «Малері» це чудовий акторський дует Роберта Пауелла та Георгіни Хейл (Альма), у «Чайковському», крім згаданої неперевершеної Гленди Джексон, вражає Річард Чемберлен у ролі композитора, Ліста у стрічці «Лістоманія» грає Роджер Долтрі з відомого ансамблю «ВНО», що ніби підкреслює головну ідею фільму. Тим більше, що папу римсько-

го грає знаменитий рок-музикант Рінго Старр, а Вагнера — Пол Ніколас. У пізнішому фільмі «Останній танок Саломеї» (1988), також біографічному, але побудованому на прийомі «п'єса у п'єсі» (йдеться про драму Оскара Уайльда «Саломея»), Рассел зробив основну ставку на гру початкуючої актриси Імоджен Скотт — служниці, яка нібито перевтілюється у роль Саломеї. Причому наслідком такого уживання в образ стає загибель самої Саломеї. Режисер та оператор Харві Харісон зняли вишукану, у декадентському стилі містифікацію, розіграну у кінематографічному павільйоні. І це певна прикмета жанру: фільм-симфонія «Малер» майже цілком побудований на натурних зйомках. Іронічний парафраз «Лістоманія» — на прийомах умовної стилізації з масою бутафорських речей та декорацій. «Чайковський» завдяки суто монтажній драматургії став фільмом-сюїтою, своєрідним попурі на теми видатного композитора.

Точно відчувачи природу музичних жанрів, Рассел обирає для своїх музичних стрічок і відповідні жанри з урахуванням можливостей кінематографа.

В одному з інтерв'ю режисер зізнався, що в Англії його стрічки називають «оперними» за стилем, проте це звучить як докір, а в інших країнах, наприклад в Італії, як найвища похвала.

Не випадково саме Рассел був автором грандіозного проекту фільму про Марію Каллас, у якому роль видатної співачки мала виконати не менш видатна кінозірка Софі Лорен. Втім, саме вона й відмовилась від такої, здавалось би, непереборної спокуси, а з іншою виконавицею Рассел не захотів робити стрічку.

«Оперний» стиль Рассела сягнув ще раз у 1987 році, коли він став одним з десяти режисерів, що разом створили фільм «Арія». Причому кожен з постановників знімав свій кліп-сюжет на музику з опер видатних європейських авторів — Рамо, Люллі, Пуччіні, Верді, Вагнера та ін.

Обравши знамениту арію Калафа з опери Дж.Пуччіні «Турандот», яку ми звикли чути у виконанні Лучано Паваротті (в «Арії» за кадром виконує інший видатний тенор Юсі Бйорлінг), Рассел надав сяючій музиці іншого життєдайного значення. Молоду жінку намагаються реанімувати після автокатастрофи, підключаючи до її грудної клітки з повними молочними залозами дефіблятор. Розряд, ще розряд! І на екрані осцилографа починає ритмічну пульсацію відлуння серцевого м'яза. Торжествуюче звучання тенора досягає піку тоді, коли молода жінка розплющує очі, ніби вдруге народжуючись на світ. І в цю хвилину сприймаєш режисера Кена Рассела не як «любителя музики», а як цілком сучасного митця, що знає вічні художні закони. Закони, згідно яких глядач має бути схвилюваним, враженим, відчувати причетність до сповіді, теми або біографії тих героїв, яких обрав для нього автор.