

RIGAS KINO MAJAS

RIGAS KINO MAJAS RIJKSĀIĀ DOMA KINO

RIJKSĀIĀ DOMA KINO RIJKSĀIĀ DOMA KINO RIJKSĀIĀ DOMA KINO



ЖАН КОКТО

RIJKSĀIĀ DOMA KINO

ЖАН КОКТО (Jean Cocteau)

Жан Кокто родился 5 июля 1889 года. Поэт, драматург, художник, актер, сценарист, это был парадельно одаренный и образованный человек, интереснейшая личность французской культуры первой половины XX века. Однако, чем бы ни занимался в искусстве или литературе Жан Кокто, он был в первую очередь ПОЭТОМ. Ведь не случайно, его первый фильм, сделанный в 1930 году, имел символическое название: «Кровь поэта». Уже в нем получила воплощение та идея и эстетическая программа, которую ее автор будет последовательно воплощать всю жизнь — поэтика жизни и смерти. Однако между этим первым и следующим фильмом пройдет много лет, за время которых он будет работать для театра, создав «Дьявольскую машину», «Ужасных родителей», «Безразличный красавец» (для Эдит Пиаф), «Царя Эдипа», «Рыцари круглого стола» и др. В 1945 году он снимет «Красавицу и зверя», в 1947 году — «Двуглавого орла», в 1948 году экранизирует свою пьесу «Ужасные родители». Но наиболее ярко получила выражение философия Жана Кокто в двух фильмах — «Орфей» (1950) и через десять лет «Завещание Орфея», который можно считать и творческим завещанием самого режиссера. Жан Кокто много сотрудничал с другими режиссерами. Печально его индивидуальности несомненно отмечены работы и Ж.-П. Мельяса, когда он снимал «Ужасных родителей» и Ж. Деланнуа, когда сделал «Вечное возвращение» и даже Р. Брессона, снявшего по сценарию Кокто «Дам из Булонского леса» (по Дидро). Жан Кокто умер 11 октября 1963 года.

* * *

А. БРАГИНСКИЙ

... На следующий день композитор (Жан Виенер) сообщил, что меня хочет повидать один из известнейших поэтов Франции — Жан Кокто, прославленный не только своими стихами, но и эскурсами в область остальных искусств.

Кокто рисовал, ставил балеты, писал пьесы, осуществлял их как режиссер и недавно даже поставил совершенно самостоятельно кинофильм по собственному сценарию.

В назначенный час мы были у дома, где жил Кокто. У подъезда стоял селазующий видом сауга-аниамит. Он преградил нам дорогу в тот самый момент, когда мы собирались войти в подъезд. Он сообщил Виенеру, что знаменитого поэта нет дома.

Нимало не смущаясь, композитор схватил меня за руку и потащил в лифт. На звонок нам открыла дверь прислуга:

— Господин Кокто уехал на дачу и будет только через несколько дней.

Хотя все это мне показалось странным, ибо час встречи назначил сам хозяин, и, деликатно дернув композитора за рукав, начал спускаться по лестнице. Но Виенер почему-то еще продолжал стоять на пороге двери и тихо, но настойчиво повторял горничной, что он ждал бы видеть господина Кокто.

Это был странный диалог, так как с тем же упрямством прислуга механически повторяла, что хозяина нет дома.

Наконец, выходя из настойчивости моего спутника, она вдруг внезапно ввела нас в первую комнату и исчезла в глубине квартиры.

Виенер, несколько растерянный и смущенный, попросил меня обождать и скрылся вслед за ней.

Оглядываясь по сторонам, я заметил, что в прихожей не было никакой мебели, кроме самой обыкновенной маленькой школьной парты. Над ней во всю стену на серой бумаге был изображен огромный кубистический натюрморт, под которым стояла размашистая и начертанная углем знакомая подпись Пикассо.

Прошло минут десять, и присел на кончик парты, размышляя о странном поведении парижских знаменитостей.

Но тут выбежал композитор и пригласил меня во вторую комнату, в «святой святых», в рабочий кабинет поэта, предуредив, что хозяин очень извинится, он чувствовал себя несколько нездоровым и позвонит через пять минут.

В кабинете, выходящем окнами на одну из самых людных улиц и помещающемся в мансарде старинного парижского дома, было также несколько причудливо.

Всего кубистические картины, подписанные знаменитыми мастерами, тарачили свои незрячие глаза негритянские идолы, валялись раскрашенные от руки фотографии китайского театра.

Через пять минут появился и сам хозяин. Теперь я сразу понял двойной контроль у дверей и разгадал лехитру болензу хозяина. Знаменитый поэт, очевидно, совсем недавно принял очередную дозу наркотиков.

Я ужаснулся, когда увидел его. Изможденное и исхудалое лицо подергивалось нервным тиком, лихорадочно блеснули глаза, тонкие, почти высушенные руки то взметались, то опускались в клякх-то судорожных движениях.

Всю нашу беседу Кокто провел как сплошной монолог. В бешеном ритме, иступленно декламируя, он перескакивал с одной темы на другую, пересыпал свою речь острыми парадоксами, неожиданными метафорами, саркастическими характеристиками, звучавшими как оплеухи.

Мне трудно сейчас восстановить полностью содержание этого своеобразного монолога. Кокто говорил о живописи, которая умирает, о китайских наркотиках, об античной драме, перетранспонированной им для французской сцены, о советской кинематографии, которую он так мало знает, и наконец о своем фильме «Кровь поэта», в котором он высказал свое кредо, но оказавшемся, к сожалению, непонятым из широкой публики.

Кстати, он рассказал мне и о необычном происхождении этого фильма. Его друг виконт де Ноайль был озабочен, что же ему подарить своей супруге ко дню ее рождения. Очевидно, у виконте уже накопилось достаточно драгоценностей и мехов и удивить ее чем-либо было трудно. Изобретательный виконт тогда решился на смелый шаг — он задул свою первую постановку.

Фильм был приспосаблился виконте, но предприимчивый супруг впоследствии с лихвой возместил все затраты, так как выстул фильм в коммерческий прокат.

Мне еле удавалось вставать реплики в стремительный монолог поэта, и когда я, улучив минуту, показал несколько рисунков турецкого художника Абдинга, просившего меня ознакомиться с его работами законодателя парижских мод, как бы в ответ на это он вытаскил несколько своих книг со своими же рисунками, странными длинными иероглифами.

Стихи и рисунки были преимущественно эротического содержания. Они посвящались не женщине, а мужчине, и дочерком этого неизвестного мне любовника были испещрены страницы авторского экземпляра.

Поэт заявил, что он хочет, чтобы и обязательно посмотрел его фильм. И в маленьком театре, принадлежащем композитору, на следующий день был назначен просмотр для меня и еще нескольких друзей Кокто...

* * *

... С тех пор прошло четверть века, и судьба нас ни разу вновь не столкнула... С Жаном Вьернером мне довелось встретиться и после войны. Этот замечательный композитор не только продолжал писать хорошую музыку, но и стал крупным прогрессивным общественным деятелем.

Таким образом, время лишь незначительно скорректировало мои первые впечатления от этих встреч.

Зато было бы несправедливым не признать в том, что моя характеристика Жана Кокто оказалась весьма однолинейной, ситуативной.

Я не смогу написать объемный портрет этого художника и сейчас, после тех встреч, которые произошли у нас за последние годы, ибо его многогранная деятельность настолько сложна и разнообразна, что требовала бы специального эссе.

Но я все-таки обязан добавить к своим первым впечатлениям то существенное, что удалось узнать о нем и что во многом изменило для меня его облик.

Во-первых, поэт, к счастью, выздоровел физически. Он прошел длительный лечебный курс в специальном санатории, где ему помогли избавиться от пристрастия к наркотикам.

Во-вторых, трагедия, перенесенная Францией, фашистская оккупация (справедливости ради надо отметить, что в эту пору поэт был весьма далек от движения Сопротивления), все же, очевидно, не могла не открыть ему, хотя бы частично, глаза на те подлинно здоровые, демократические начала, которые всегда составляли основу французской нации и ее культуры. Это сказалось если не в политическом «возрождении», то хотя бы в том, что, несмотря на изгнание его после войны во Французскую Академию и возведение в ранг «бессмертных», он иногда все же находил в себе мужество выступать на страницах прогрессивной печати, отринув соблазны заокеанской цивилизации (оказавшиеся столь соблазнительными для таких писателей одного из ним поколения, как Жюль Ромен) и изредка прибегал к своим общественным выступлениям в позициях Анатоля Франса, как известно, в свое время, также на склоне лет, приветствовавшего великие преобразования Октября.

Все это не значит, конечно, что Жан Кокто «подевел». С ним это не может случиться. Слишком законченной выработался на протяжении вот уже целого полувека его позиция законодателя эстетической элиты, увенчанная академическими регалиями.

Однако это чрезвычайно одаренный художник, и с ним отнюдь не обстоит все так просто: сила его таланта часто вступает в противоречие с декларируемыми доктринами, ведь и легитимист Балзак наиболее правдиво и критически отобразил жизнь буржуазного общества XIX века.

Не будем прибегать к методу примитивных аналогий и сравнивать дарование Балзака и Кокто, тем более что последний если и пользовался термином «реализм», то только для того, чтобы полемически провозгласить «реальность ирреального».

Обращаясь к жизни своего общества, он в «Трудных родителях» — пьесе, написанной еще до второй мировой войны, но получившей свою настоящую сценическую жизнь после Освобождения, с большой реалистической силой, в рамках, казалось, традиционной и почти бульварной семейной мезодрамы раскрыл трагические противоречия буржуазной морали.

По мотивам этой пьесы Кокто сам поставил после войны фильм, ставший одним из лучших произведений французской кинематографии, образцом резкого и углубленного критического реализма.

Не буду здесь подвергать анализу эту пьесу, так как она переведена на русский язык и советский читатель может сам ознакомиться с ней («Пьесы современной Франции», М., «Искусство», 1960). Можно только пожелать, чтобы нам стали доступны и остальные драматические произведения Кокто, в частности пьеса «Адская машина», где за столь устрашающим названием кроется тонкая интерпретация трагедии Софокла «Царь Эдип». В ней Кокто не пошел по пути поверхностной злободневности, а средствами современной поэтики приблизил классическую трагедию к сегодняшнему зрителю.

Упрекать Кокто в искажении трагедии Софокла было бы неправильно, ибо в своей драматургии он вообще часто обращается к античной мифологии или классике, открыто используя эти источники иногда для создания своих версий, иногда же передавая если не букву, то дух оригинала.

Миф об Орфее стал излюбленным лейтмотивом творчества Кокто, ему посвятил он пьесу, поставленную Питоиевым в своем театре, а после войны снял два фильма — «Орфей» и «Завещание Орфея».

Средневековый миф о Тристане и Изольде лег в основу фильма «Вечное возвращение», воляная трактовка трагедии Гюго «Рюи Блаз» дала повод Жану Марэ сыграть экранный вариант этой вымыслной роли, сюжет «Федры» препарили в либретто балета, который он сам же оформил и как художник (мы видели этот спектакль в Москве во время гастролей «Гранд-Опера»), «Ромео и Джульетта» — эта повесть о веронских любовниках — переложена им на французский язык с наибольшим приближением к Шекспиру; она позволила создать представление, в котором он дебютировал и как режиссер и как исполнитель роли Меркуцио.

В этом отношении Жан Кокто — удивительная и уникальная фигура.

Еще юношей он рисовал эскизы для спектаклей Дигилена. Для него же сочинил он свое первое балетное либретто.

В содружестве с Пикассо, Стравинским и композиторами «Шестерки» эпатировал он парижан такими спектаклями, как «Парад» или «Свадьба на Эйфелевой башне».

Он писал поэмы, романы, пьесы и эссе, обрамляя их стилистически своеобразными рисунками, своей причудливой линейной вязью напоминающими иероглифы.

В самый короткий срок возглавил он всю ту бурную артистическую шумиху, которая так характерна для Парижа, быстро возносящего на пьедестал моды очередного кумира и так же молниеносно свержающего его. Казалось, нет другой задачи у неутомимого эквилибриста, как удержаться на этом «чертовом колесе», что, в общем, он и проделывал с граншей в течение ряда десятилетий, став как бы высшим авторитетом в составлении сиюнов, стремящихся слеповать капризам эстетической моды.

Атмосфера перманентного скандала отсутствовала Кокто в его сотрудничестве с этими внезапно возникавшими и также исчезающими как брызги феерического огня, группочками. Но умудрялся он пронести сквозь все это свою поэтическую тему, проступившую наиболее явно в таких романах, как «Дневник неизвестного», «Самозванец Тома», и «Великое заблуждение».

Он не мог пройти, конечно, и мимо кино. Я уже описал его первый фильм. В нем Кокто сонерничал с поставленным почти одновременно сюрреалистическим фильмом испанца Буноэля «Андалузский пес», и хотя сам поэт отрицал родство с ним и вообще какую-то свою причастность к сюрреалистическому движению, но несомненно, что и здесь он стремился прежде всего заблуждать вперед, не отстать, не потерять свою должность законодателя «Авангарда».

Можно с безгневливой подозрительностью отнестись к этой неустанной заботе о «светскости», пронизывающей всю жизнь поэта. Но удивительно в ней то, что она не была вызвана карьеристскими обстоятельствами, эта «светскость» стала как бы органической частью его самого, его второй натурой.

Лоскутной маньерой Арлекина или пестрой кофтой ярмарочного зазывала прикрывает поэт Кокто свою тему одиночества Орфея, разлученного с Эвридикой и вынужденного спуститься за ней в глубины ада.

Спусти двадцать лет и встретил его в Канне на очередном международном кинофестивале, где он, будучи председателем жюри, выказывал свое особое расположение к советским кинематографистам.

Кокто демонстративно проявлял свою симпатию к нашим фильмам, проникновенно и искренне говорил о Пушкине и цитировал его строфы в собственном переводе.

Пренебрегая условностью светской моды, по вечерам он появлялся среди толпы черных и белых смокингов в своей неизменной клетчатой крылатке, чем-то похожий на гофмановского персонажа. От всей этой сутолоки просмотров, приемов и интервью он сбегал вместе с Пикассо и со мной на целый день в горы и там в дружеских беседах открывался мне, непринужденный, тонкий, насмешливый и вместе с тем чем-то обиженный и даже чуть застенчивый, когда говорил о поэзии и искусстве.

В то время увлекался он стеной живописью и с поразительной неутомимостью для своих семидесяти лет сам расписывал часовню в рыбацком поселке Вильфранш неподалеку от Ниццы и свадебный зал мэрии в Ментоне, где в легких и прозрачных арабесках воспевал радости земной жизни, а религиозная тема была лишь отправным пунктом для фантастических декоративных узоров...

... Он поставил и сыграл свою биографию.

Его художавые длинные руки с пальцами, как у ловкого фокусника, вошли в мифологию «всего Парижа». Его парадоксы стали афоризмами. Его предисловия к каталогам выставок или сборникам стихов превратились в свидетельство о благонадежности и аристократизме для входа в артистические салоны.

И наконец вершина карьеры — избрание в Академию. С ее трибуны провознес он блестящую речь, записанную на патефонный диск, в котором сурдирирование комплименты в адрес своего предшественника (что по традициям Академии является обязательным) перемежалось с бутадой, где он сам охарактеризовал себя как гадкого утенка из андерсеновской сказки, школьника с последней парты, вечного проказника и шалуна, неожиданно удостоившегося звания первого ученика.

И с той же легкостью, с какой рядился он в личину ярмарочного зазывала, вообразил он на себя треуголку и облачился в зеленый мундир академика, прицепив золотую шпалу с эфесом, сделанным по рисунку Пикассо.

В этом наряде я встретил его весной 1960 года на торжественном спектакле в «Гранд-Опера», устроенном в честь правительственной советской делегации.

Пожалуй, в зрительном зале разворачивалось зрелище еще более интересное, чем на сцене, где Раймон Руло своеобразно и увлекательно поставил оперу Бизе «Кармен», содрав с нее мишуру фальшивой «испанности».

В партере и ложах собрался «весь Париж». Дамы в изысканных бальных туалетах, выставившие напоказ коллекции своих драгоценностей, мужчины в мундирах и фраках, осмысленных орнаментами. Среди них был и Кокто в своем одесняи академичка. В антракте он, как всегда окруженный слушателями, продекламировал очередной монолог. Он сказал, что впервые видит «Кармен» и если бы его спросили, нравятся ли ему опера, то он бы ответил, как тот провинциал, который в пожилом возрасте попал на представление «Гамлета»: «Неплохая пьеса, только слишком много цитат».

Словом, Кокто, как всегда, был сам по себе «спектаклем».

Но зрителю не дано, пока дается представление, разгадать, что творится за кулисами.

Вот почему, может быть, только после того, как опустится занавес, погаснут огни рамы и опустеет зал, обнаружим мы, что за маской нестрога грима скрывается очарованная душа большого поэта Франции.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

«Франция — кадр за кадром». «Искусство», М., 1970



Сезон 1980/1981 года

ЦЕНА 20 КОП.