Ж. Кокто. Трилогия о Смерти, или Между Дионисом и Аполлоном

В.В. Виноградов
кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена фильмам Ж. Кокто: «Кровь поэта», «Орфей», «Завещание Орфея», образующим своеобразную трилогию. Автор работы анализирует основную образную систему трилогии в категориях аполлонического и дионисийского начала и приходит к определенным типологическим выводам относительно мифотворчества Ж. Кокто. Кроме исследования «современного» мифа о Поэте и Смерти, автор статьи обозначает культурный контекст каждого из вышеназванных произведений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

аполлоническое, дионисийское, сюрреализм, автоматическое письмо, архетип, мифология

В 1931 году Ж. Кокто создает свой первый фильм «Кровь поэта», ставший своеобразной заявкой тем, которые он будет разрабатывать на протяжении всего своего творчества. Как в случае «Раковины и священника» Ж. Дюлак, фильм «Кровь поэта» подвергся уничтожающей критике со стороны сюрреалистов, из рядов которых Кокто уже был исключен по настоянию А. Бретона.

Работа Кокто внешне была близка поэтике ранних сюрреалистов, их игре образами Жизни и Смерти. Некоторые эпизоды его фильма читались как явные цитаты их текстов (так, «говорящая рука» отсылала зрителя к образам «Андалузского пса» Л. Бунюэля и С. Дали и т. д.).

«Говорящая рука». Кадр из фильма «Кровь поэта» Ж. Кокто

Однако в отличие от сюрреалистов, произведения Кокто никогда не носили характера протеста, скандала, взрывающего традиционные культурные ценности. Его работы, порой внешне сходные, но отличные по своей сути от самого духа сюрреализма, вызывали раздражение среди многих приверженцев этого направления. Андре Бретон называет «Кровь поэта» лживым и фальшивым, заявляя (впрочем, и не без основания), что в нем нет диктата со стороны подсознания, нет «автоматического письма», «метафизической открытости». Творческий метод Кокто, по мнению Бретона, слишком рационален, слишком продуман – это своего рода «управляемая мечта», набор придуманных аллегорий о тайне творчества и судьбе Поэта среди людей. С подобным обвинением режиссер и не спорил, заявляя, что его поэтические образы – плод работы не только бессознательного, но и разума. Собственная же принадлежность к лагерю сюрреалистов часто им самим отрицалась. В частности, он утверждал, что его киноманифест как раз был актом противостояния «политике» сюрреализма, хотя, как добавляет Кокто, «мы восхищались одними и теми же ценностями…»

Поэтика Кокто представляла собой некую альтернативу сюрреалистическому подходу. Это была открытая рационализация подсознательных образов (сами сюрреалисты, хоть и провозглашали отход от рацио, тем не менее, пользовались его плодами – тот же Бретон, – создавая видимость власти хаоса). Раздражала сюрреалистов в Кокто даже не столько рациональность (хотя и это важно), сколько отсутствие скандальности. Для них он был опаснее наследника традиционного искусства тем, что, пользуясь схожими с ними образами, оставался традиционен в их трактовке.

Задачей Кокто было не создание шокирующей сверхреальности в понимании сюрреалистов, а открытие тайны творчества, основанного на подсознательных образах, попытка приблизиться к некоему синтезу между сознанием и бессознательным. В целом его попытка была схожа, скорее, с поисками А. Арто, обретшего форму символического повествования, использующего систему архетипов. Именно подобной символике и посвящает свой фильм автор. Уже в самом начале картины зритель читает посвящение: Пизанелло, Паоло Учелло, Пьеро делла Франческа, Андреа дель Кастаньо.

Картина начинается с демонстрации «архетипа тайны» – закрытой двери (образа, напоминающего знаменитую шкатулку-тайну Л. Бунюэля), которую автор пытается приоткрыть. Просто так проникнуть за эту дверь невозможно, как и расшифровать тайну нашего бессознательного – следующий кадр демонстрирует тщетность подобных усилий (дверь остается закрытой). Для того чтобы войти, надо преодолеть «притяжение земли», реальности и погрузиться в особое ментальное пространство, которому, собственно, и посвящен фильм. Надо сказать, что в каждом из фильмов трилогии есть особое ментальное путешествие, приоткрывающее важнейшие для режиссера механизмы его творче-

ства. Для обозначения его в своем первом фильме Кокто прибегает к символу. Он снимает падающую кирпичную трубу, вернее, начальную фазу ее падения. Фильм, длящийся больше часа, должен уместиться в промежутке времени ее разрушения. Таким образом, действие фильма, его образы – область, не имеющая ничего общего с реальным течением времени и реальными предметами и людьми, это иное измерение – как сон, как мысль.

Эпизод первый. Художник работает у себя в мастерской (закадровый голос Кокто произносит: «Пока пушки Фонтенебро грохотали…», т.е. пока реальность не влияла на Художника, он не обращал на нее внимание). На плече у Художника наколота звезда – подпись-знак самого Ж. Кокто. История начинается с символического превращения – рисунок на холсте неожиданно оживает и начинает говорить. В этот момент кто-то стучит в дверь. Художник в испуге стирает с холста ожившие губы и спешит впустить гостя. В комнату входит его приятель и протягивает руку для пожатия, но сразу же ее отдергивает. После короткой немой паузы гость ретируется. Подойдя к тазу, чтобы смыть краску с рук, Художник обнаруживает, что нарисованные, а затем стертые губы остались на его руке – олицетворяя старый и несколько наивный символ единства произведения и автора. Любое произведение – это шрам на теле (и душе) Художника. Избавиться от него весьма затруднительно. Герой комично размахивает рукой, пытаясь избавиться от рисунка, а когда живые губы на ладони произносят: «Воздуха!», художник разбивает окно и выставляет руку на улицу. Теперь произведение не просто едино с автором, плоть от плоти его, но начинает жить своей жизнью – это второй тезис Кокто. Как остановить этот процесс? Художник выбирает самый радикальный способ, он прижимает те губы к своим губам (лишает их воздуха) и тем самым убивает их. Но «уничтожив» произведение, он вдруг чувствует, что плохо и ему – начинается удушье, он хватается за горло и, как кажется зрителю, умирает. Уничтожив произведение (собственный портрет, а любое произведение есть собственный портрет), Художник убивает и себя, оказавшись во власти новой музы – Смерти, образа, к которому Кокто не раз будет обращаться на протяжении всего творчества. Теперь он лежит с закрытыми глазами, а на его веках (как в картине Ман Рэя «Эмак Бакиа») нарисованы глаза. Смерть у Кокто – не потеря, не пустота, а, наоборот, приобретение внутреннего зрения, способности войти в иные миры и, что важно для автора, – это обретение бессмертия. В доказательство появляется посмертная маска Художника и его подпись-звезда. Маска вращается вокруг своей оси и демонстрирует две стороны: радостную и печальную. Слышится крик петуха, маска останавливает вращение на веселой стороне, и мы понимаем, что это был сон, приснившийся сидящему за столом Художнику. Именно сон открывает у Кокто важнейшие истины, о чем и повествует вторая часть «Как я попал в ловушку собственного фильма».

Создавая свое произведение, автор оказывается в положении Художника, получившего травму. Как символ этого возникает композиция все той же руки с губами и гипсовой маски уже самого Кокто. Губы начинают шевелиться, и оживает, открывая глаза, гипсовая голова. Перед нами вновь возникает Художник. В очередной попытке избавления от «раны» он подходит к статуе – как мы позже понимаем, образу Смерти, – стоящей у него в мастерской и прикладывает руку к ее губам. Статуя оживает, а он, наконец, избавляется от своего «шрама». Эта аллегория (очевидно) означает рождение поэзии благодаря главной музе – Смерти.

Оживив статую Смерти, Художник оказывается в замкнутом пространстве. Его комната изменилась: на стене висит только зеркало – средство, с помощью которого можно увидеть Смерть (работу ее над собой) и войти в иной мир. Оказавшись по ту сторону стекла, Художник скользит в темном пространстве, вглядываясь в прошлое, в глубины своего подсознания. Интересно, что здесь возникает «машина зрения» М. Дюшана – взгляд на «четвертое измерение» через стекло. Герой попадает в отель[1]. Перед ним несколько комнат. С трудом вошедший в пространство Зазеркалья Художник, цепляясь за стены, продвигается к этим комнатам.

Первая комната. Герой смотрит в замочную скважину и видит расстрел мексиканского революционера, в те времена сюрреалисты крайне симпатизировали этому движению. Кроме революционного пафоса за этой сценой стоит классический архетип – страх смерти. Гремят выстрелы, падает человек, разбиваются часы, символизируя остановившееся время. Расстрел повторяется еще и еще – символ никуда не исчезающего в человеке страха смерти как навязчивый кошмарный сон.

«Тайны Китая». Кадр из фильма «Кровь поэта» Ж. Кокто

Следующая комната – тайна Китая, театр теней. Видны руки, музыкальный инструмент. Совершаются непонятные манипуляции. Это комната Востока, символ всего таинственного.

Еще одна комната – комната детства. Перед дверью стоят пу-

[1] Этот образ имеет биографические черты. Кокто жил в те времена в парижском отеле, проводя там основное время – Прим. авт.

анты, рядом находится воспитанник. Появляется воспитательница с плеткой, она кричит и размахивает ею. Воспитанник забирается от нее на потолок и показывает язык...

Следующая дверь открывает нам пространство, в котором располагаются кровать и дюшановский концентрический круг. Возникает контур девушки в виде фотографической декорации (с отверстиями для головы и рук), но через некоторое время в прорезях декорации оказывается мужчина. Явна отсылка к образам Дюшана (его круги, образ андрогина и пр.), а в более конкретном значении – символ собственной сексуальности, присутствие в человеке двух противоположных начал.

Кроме любви земной у Кокто есть главная любовь – Смерть (устойчивый мотив всего его творчества). Иллюстрируя эту страсть, вслед за появлением «звезд Кокто» возникает некто с растрепанной женской прической. Некто открывает надпись: «Осторожно, смерть!». Чтобы соединиться со Смертью, Художнику надлежит умереть. Поэт стреляется и превращается в Великого с лавровым венком на голове. Но превращение в «бронзового истукана» не устраивает Художника, и он бежит, возвращаясь к себе из Зазеркалья. Увидев вновь статую Смерти, он разбивает ее молотком. Но пыль от разбитой статуи все равно оседает на нем, и Художник сам превращается в статую, о чем свидетельствует голос Кокто за кадром: «Разрушая статую, сам рискуешь превратиться в нее». И в качестве проекции возможного будущего возникает кадр со статуей на фоне разрушенного дома.

Часть третья. Начинается она со статуи, которую мы оставили в прошлом эпизоде на фоне разрушенного дома. Камера меняет положение, и мы оказываемся во внутреннем дворе. Видим детей, бросающих снежки друг в друга и в статую. Кроме явной отсылки к детству Кокто, его воспоминаниям, психологическим травмам, этот эпизод является метафорой общества поэтов и художников, в котором жил Кокто. Дети – это лагерь поэтов, бросающих слова-снежки друг в друга и в статуи авторитетов. В конце концов (в фильме) статуя разрушается от бросков снежками. Один из мальчишек ранен снежком, и его уносят с поля битвы. Дети душат шарфом некоего ребенка (очевидно, самого Кокто), а самый тираничный из них стоит перед постаментом, намереваясь его разрушить. «Снежок как слово – опаснее испанского кинжала»: бросивший его может смертельно поразить свою цель. Так и происходит – слово-снежок попадает в Кокто, он умирает, а дети в испуге разбегаются.

Следующий эпизод. Двор неожиданно превращается в театр, и теперь убитый ребенок лежит на сцене. Над ним играют в карты статуя Смерти и Художник. Третий звонок, зрители появляются в ложах. Смерть же во время игры (символ борьбы, диалога, любви) заявляет, что если у вас нет сердца – вы потерянный человек. Тогда поэт достает карту, спрятанную у убитого во внутреннем кармане, – это туз червей (сердце). Образ автора закончен – Художник с сердцем ребенка, ведущий свой диалог – свою игру со Смертью.

Появляется ангел хранитель (черный ангел) и закрывает тканью лицо убитого. Мальчик исчезает. Ангел забирает сердце – туза червей у играющего, и тому ничего не остается, как бросить карты и застрелиться. Художник без сердца ребенка мертв. На месте раны зияет звезда-знак Кокто, из которой идет кровь. Статуя-муза превращается в фигуру, близкую к бодлеровскому образу Смерти. Оказывается, игра велась с ней...

Далее Кокто создает метафоры мира и творчества. Возникает бык (Зевс), а на нем континенты – это образ мира, рога же быка превращаются в лиру. Смерть несет два символа – земной шар и лиру (искусство). «Смертельная скука бессмертия», – заключает Кокто.

И последний кадр – секунды «реального течения времени» истекают, кирпичная труба первых кадров заканчивает свое падение…

Образ смерти из фильма «Кровь поэта» Ж. Кокто

Многие образы и темы, как скажет сам Кокто, сыгранные одним пальцем в «Крови поэта», почти через двадцать лет получат оркестровое воплощение в фильме «Орфей». «Орфей» – одна из самых известных и самых крупных лент Ж. Кокто. В интервью, объясняя выбор темы фильма, он скажет, что его «духовная походка» была походкой «хромающего» человека в силу того, что одна нога находится в области, которая называется Жизнь, а другая в той, которая называется Смерть. Поэтому, как он считал, приход к мифу, где неразрывно переплетены эти образы, для него вполне логичен. Миф всегда интересовал поэта. Он считал, что любая история должна иметь миф в своей основе в силу его универсальности. В «Орфее» Кокто обращается к знаменитому греческому мифу, изменяя его, погружая в современные реалии и добавляя ряд собственных тем. Театральная пьеса «Орфей», написанная Кокто в 1925 году, была практически заново переделана для кинопостановки. Поэт полностью меняет ее драматургию, идею, оставляя лишь несколько персонажей и сцен. В центре нового повествования возникает образ Поэта – современного Орфея, который,

по словам Кокто, всегда больше чем человек, он певец и музыкант, наделенный магией. Именно ему, единственному из смертных, подвластно проникнуть в Зазеркалье, но не для того, чтобы спасти Эвридику (как в мифе), а для того, чтобы приблизиться к Смерти, соединиться с ней. На протяжении всего своего творчества Орфей воспевал Смерть, был влюблен в нее и, наконец, с ней встретился. Любовь их взаимна. Вообще, любовь к смерти – мотив, имеющий обширную культурную традицию. Здесь можно вспомнить и масонское учение, где жизнь и смерть представлены не взаимоисключающими, а взаимодополняющими элементами, образующими мир. В свою очередь поэтизация смерти, влечение к ней были в центре образности литературы и искусства fin de siècle. Позже это унаследуют сюрреалисты, поместив образы жизни и смерти в особое игровое пространство. Большую роль в развитии темы сыграла и работа З. Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», где основой деятельности человека обозначался принцип влечения к смерти – возврат к первоначальному состоянию, нарушенному возникновением жизни. Жизнь человека рассматривалась как стремление к восстановлению изначального равновесия, как борьба и компромисс двух противоположных влечений, как окольный пути к смерти. В этой ситуации все активные жизнеохранительные тенденции есть лишь частные влечения (в фильме та же самая любовь к Эвридике, которая может читаться как влечение к жизни), имеющие целью обеспечить человеку путь к смерти.

По мнению Кокто, это главная направляющая сущности человека, и настоящая поэзия рождается именно благодаря творчеству Поэта и Смерти. В фильме есть эпизоды, впрямую иллюстрирующие то, откуда Орфей черпает вдохновение. В театральной пьесе он записывает тексты, «выстукиваемые» копытом коня (подразумевается, естественно, Пегас). Действительно, в греческой мифологии Пегас ударом копыта выбивает источник, воды которого даруют вдохновение поэтам. Связь Смерти и Пегаса как символа поэтического вдохновения в пьесе тогда лишь слегка намечалась. Из-под копыт «театрального Пегаса» рождались бессмертные строки Орфея. Рафаил, один из членов свиты, зачарован Пегасом, и Смерть дарит его своему ангелу. В фильме же Пегас «превратится в автомобиль», являющийся собственностью Смерти. В него встроен приемник, откуда доносятся стихи Поэта, – те же вечные шифры «из-под копыт». Причем, читает ему их ангел Сежест[2], в прошлом поэт-авангардист, под диктовку самой Смерти.

[2] Сежест – одно из воплощений образа Поэта. По всей видимости, Сежест представляет Ж. Кокто в молодости, в период его близости к сюрреалистическому лагерю – Прим. авт.

До встречи со Смертью Поэт находился в творческом тупике, и то, что он слышит, – тексты, напоминающие сюрреалистическое «автоматическое письмо», – является для него верхом поэтичности – «птицы поют с помощью пальцев…».

Смерть
(акт. М. Казарес)
в фильме «Орфей»
Ж. Кокто

Образ Смерти у Кокто (элегантная, особой красоты женщина, разъезжающая со своей свитой) напоминает бодлеровскую «Пляску смерти»[3] (правда, с налетом иронии, в отличие от Кокто).

Гордясь, под стать живым, фигурой и походкой,
В перчатках и с платком, держа в руках букет,
Кокотка тощая, развязной сумасбродкой
Она прикинулась – и выезжает в свет…

(перевод В. Микушевича)

[3] Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 162.

Интересно, что в фильме на ней бусы из жемчуга – традиционный сюрреалистический атрибут смерти. Вместо упряжки лошадей у современной и обольстительной Смерти черный автомобиль «Роллс-Ройс» и эскорт мотоциклистов – «ангелов смерти».

Она влюблена в Орфея и пытается устранить свою земную соперницу – Эвридику, хотя это недопустимо, час еще не наступил. Статус Смерти – быть всего лишь исполнительницей чьих-то распоряжений, распоряжений того, для кого наш мир лишь плод его мысли или «кошмарных сновидений».

Смерть и ее эскорт
в фильме «Орфей»
Ж. Кокто

Смерть берет на себя риск своеволия, и Орфею ничего не остается, как последовать в Зазеркалье, но не для того, чтобы вернуть Эвридику, а чтобы встретиться со своей новой возлюбленной. Для этого ему надо пройти через зеркало – ворота смерти. Образ, ранее уже возникавший в фильме «Кровь поэта». Смерть проходит миры через зеркала. Чтобы увидеть ее работу, достаточно посмотреться в него. Недаром в спектакле ангел Эртебиз из свиты Смерти – стекольщик. В фильме же проходящие сквозь зеркальную пограничную область обязатель-

но встретят стекольщика, рекламирующего свой товар. Впрочем, он мелькнет и в реальном мире – в эпизоде, когда Орфей попытается догнать на улице Смерть, – он как знак ее мелькнет на секунду перед нами.

Попав в Зазеркалье, Орфей и Эртебиз неожиданно предстают перед собранием, чем-то напоминающем военные трибуналы периода оккупации Франции или сцены суда из романа Ф. Кафки «Процесс». Судят Смерть за «превышение полномочий». Все остальные персонажи (Эвридика, Орфей, Сежест, Эртебиз) становятся свидетелями. Явно, что суд неуважаем, но его боятся. В этой ненависти к «представителям власти», очевидно, заключены и отзвуки сюрреалистического прошлого Кокто. Недаром, после суда Сежест за глаза назовет судей коровами, как звали в свое время анархисты полицейских (их знаменитый лозунг – «Смерть коровам!»).

Суд постановил, в присущих ему канцеляризмах, Смерть с ее свитой оставить на свободе, а Орфея и Эвридику (при неразглашении того, что они видели) вернуть в мир людей с условием, что Орфей никогда не увидит жену. По сравнению с мифом (где это условие должно было распространяться только на время их пути домой) ситуация заранее невыполнимая. И вскоре происходит то, что должно было произойти: Орфей случайно взглянет на жену, которая тотчас исчезает в царстве мертвых. Смерть снова похищает Эвридику, и Орфею еще раз придется последовать за ней, он должен умереть. Однако убивают его не вакханки, как в мифе, которыми Поэт пренебрег, а поклонники Сежеста (в фильме это молодой поэт-авангардист, убитый во время драки в кафе), считая, что именно он виновен в исчезновении их кумира. Орфей снова в Зазеркалье, но по-иному, теперь он не гость.

Орфей и Смерть снова вместе. Но, понимая, что их союз невозможен, Смерть приносит в жертву свою любовь, пытаясь повернуть время вспять[4]. Эртебиз и Сежест убивают Орфея. «Смерть в смерти» дает Жизнь или, еще больше, – Бессмертие. Все, как будто, возвращается на свои места. Орфей оказывается в своем доме, на кровати лежит Эвридика, он снова ее любит, и никто из них не помнит того, что с ними случилось. Однако новое своеволие грозит Смерти наказанием, каким – мы узнаем лишь в «Завещании Орфея» (Смерть и Эртебиз приговорены к самому для них страшному – судить людей, самими быть судьями).

Что же принципиально изменяет или добавляет Кокто в древний миф об Орфее и Эвридике? В древнегреческом мифе Орфей гибнет из-за непочитания культа Диониса (смерть от рук вакханок) и приятия только власти Гелиоса, которого называет Аполлоном. В мифе Ж. Кокто происходит возрождение Орфея. Если оперировать понятиями, введенными Ф. Ницше, значительно повлиявшем на эстетику Кокто[5], творческое вдохновение Орфея основывалось на аполлоническом начале, которому всегда следовал и сам поэт, закладывая его в фундамент своей поэтики. Забвение другой (дионисийской) составляющей приводит Орфея к гибели. Кокто продолжает древний миф, дописывает его, пытаясь создать гармоничную модель творчества. Орфей, испытывая творческие муки, приобщается к дионисийскому началу (олицетворяемому Смертью), и это, в конце концов, спасает его (во всяком случае, так думает Кокто на этом этапе своего творчества)[6]. Дионисийское – это силы бессознательного, Хаоса, а Смерть есть разрушение и превращение чего-либо в первоначальное состояние. Необходимо изменить старые формы искусства, старую методологию создания произведений и попытаться больше доверять бессознательному, силе разрушения. Крайняя форма этого начала выражена (иронически со стороны Кокто) в поэтическом сборнике поэта-авангардиста Сежеста, который представляет собой абсолютно чистые страницы. Недаром он первый становится жертвой Смерти и начинает служить ей. Дионисизм – это то, чего не хватает поэзии Орфея, – свободы образов, сюрреалистической фантазии, не скованной цензурой рацио, восхищение образами, которые Ш. Бодлер называл «цветами зла» и т. д.

Орфей (Ж. Маре) и Смерть (М. Казарес) в фильме «Орфей» Ж. Кокто

Кокто создает собственный миф о Поэте и о том, что формирует его творчество. По сути, он возрождает древнегреческого Орфея, приобщая его к дионисийскому началу. Так создается новый миф об искусстве, воплощающий то, что оставалось под запретом, было предано забвению ради «светлого и чистого» – дневного сознания, перестающего теперь быть единственным идеалом для Художника...

За три года до своей смерти Жан Кокто снимет фильм «Завещание Орфея», где еще раз сформулирует главные темы своего творчества. Он часто не без гордости повторял, что любое значительное произведение таинственно, и едва ли человек пятьдесят могли понять его книги, а теперь, когда они разошлись тиражом в сотни тысяч экземпляров, их поймут человек пять, не больше.

[4] Из фильма «Завещание Орфея» мы узнаем, что Смерть впоследствии добивается у суда разрешения на изменение течения времени – Прим. авт.

[5] Кокто вдохновлялся идеями Ницше, который был его любимым философом до конца жизни (он мог страницами цитировать его тексты). Поэт открыл для себя его произведения в начале сороковых годов и был восхищен идеями философа – Прим. авт.

[6] Кокто заявит, что спасение Орфея и Эвридики было иллюзией, и им вместе пришлось последовать в царство мертвых – Прим. авт.

Это, по его словам, горькая расплата за то, что к «чернилам подмешивается собственная кровь». Образ поэта, пишущего кровью, – центральный в поэтике Кокто. Уже во вступлении к «Завещанию Орфея» режиссер сравнит собственное творчество со стриптизом, где автор, избавляясь от тела, обнажает душу (а кровь и душа есть понятия однокоренные), ибо публика, следующая за Поэтом как тень, желает узнать всю правду, которая однажды станет символом эпохи. В этом заключается, по его мнению, миссия Поэта в этом мире. Принося себя в жертву, он открывает сущностное.

В центре «Завещания Орфея» находится главный его персонаж – Поэт, на сей раз представленный самим Кокто, для которого «земля не его родина». Поэт все так же всесилен (со времен «Орфея») и ему доступно знание того, о чем и не подозревает «простой человек», только Поэту подвластно проникать в любые миры, времена и эпохи. Но, путешествуя, он «заблудился» и не может вернуться на землю в свое время. Как говорит сам автор: «Я хотел знать слишком многое. Меня интересовала Вечность, и я оказался вне времени и пространства». Чтобы «выбраться», Поэт находит «силу», которая может ему помочь. Олицетворяет ее немного надуманный образ Профессора, изобретшего пули, движущиеся быстрее света и каким-то чудесным образом способные вернуть его из Безвременья. Эта аллегория символизирует попытку соединения рационального начала (которому Кокто всегда поклонялся) и поэтического вдохновения, фантазии, позволяющей путешествовать в мирах. Примечательно, что образ оружия возник в фильме не впервые. Образ стрелка в поэтике Кокто сравним с образом Поэта. Например, в эссе «Профессиональная тайна» он говорит о стиле как о небрежной манере вскидывать символическое ружье, прицеливаться и метко поражать цель. Профессор, изобретший пули и стреляющий в Поэта, олицетворяет, по сути, тот стиль (рациональный в своей основе), который, по словам самого Кокто, есть «простейший способ говорить сложные вещи». Стиль – это личность, своеобразие, словом, то, что теряет путешествующий по различным эпохам Поэт. Если в фильме «Орфей» главный герой возрождается благодаря обращению к дионисизму, олицетворяемому Смертью, то в «Завещании Орфея» видна попытка вернуться к аполлоническому началу. Поэт находится в поисках собственного стиля, который и есть возвращение к себе, в свое время. Кокто ищет выход, однако опыт с выстрелом не приводит к должному результату. Из временной ловушки он попадает в ловушку созданных им образов, находящихся в Зазеркалье. Приобретаемый стиль поверхностен и не возвращает его к самому себе – лишь одежда становится современной. Из Вечности Кокто попадает в «пограничную» область созданных им образов. Двигаясь в этом пространстве, он встречает Человека-коня, нечто среднее между Пегасом и Кентавром, символическими ангелами смерти в его поэтике. Пегас – потустороннее существо, пребывающее в нашем мире и дарующее источник вдохновения Поэтам, его образ уже был в театральной пьесе «Орфей». «Кентавр» (у Кокто) соединяет два начала, два мира – Жизнь и Смерть (в этом он схож с Пегасом), собственно, как и мотоциклисты свиты Смерти в фильме «Орфей».

В одном из стихотворений Кокто есть образ, где потусторонний мир – это мир моря (недаром в пограничной зазеркальной зоне в фильме «Орфей» люди двигаются так, словно идут по морскому дну). Морское дно – зеркальное отражение земли, а верхние слои моря это «небо рыб», откуда «утопленники падают, как потерпевшие аварию летчики». Купальщица, стоящая по пояс в воде, – это кентавр, у которого вместо лошадиного туловища море. Кентавр всегда посредник между двумя мирами – как и Ангел, чрезвычайно важный образ поэтической системы Кокто:

Мой ангел, ты из льда и мяты,
Ты весь из снега и огня,
Мой спутник невесомей ваты,
Опять ты мучаешь меня.[7]

(перевод Г. Шмакова)

[7] Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб.: ООО «Издательство "Кристалл"», 2000. С. 73.

Он носитель потустороннего в нашей жизни, что является высшей поэтикой. Ангелы бывают разные, так например, Эртебиз – это лучшая часть души автора. Но есть и иной образ – Сежест, как определяет его сам Кокто, – сияющее, прекрасное, сильное, юное животное. В нем что-то от боксера и от парусного корабля. Сежест – образ поэта в молодости в период его близости сюрреализму. Чем-то он близок и черному ангелу из «Крови поэта». В одном из стихотворений читаем такие иронические строки:

Блеснул зубами негр. Смотри –
Он черен снаружи, розов внутри.
Я черен внутри, розов снаружи, –
От превращенья не стану хуже.[8]

(перевод П. Антокольского)

[8] Там же.

Кокто, так же как и его Ангелы, находится на грани двух миров. И первая его встреча в мире собственных образов происходит с Кентавром. Он приводит автора в цыганский табор – традици-

онный образ романтической поэтики, цыгане – свободные души, сродни неприкаянному Поэту. Подойдя, он видит появляющуюся из огня фотографию Сежеста. Цыганка рвет ее и отдает Кокто. «Смерть на фотографии» должна дать возможность Ангелу «пройти в мир». Брошенные в море[9] обрывки фотографии являются еще одним этапом превращения. Сежест появляется из воды и протягивает мертвый цветок орхидеи[10], созданный из крови самого Поэта. Его надо оживить, что и станет обретением самого себя.

Теперь Поэт и Сежест путешествуют вдвоем. Пройдя сцены человеческого непонимания (П. Пикассо, один из друзей поэта, задает маленькой девочке вопросы о Поэте, та отвечает, что Кокто это скрипач, играющий на скрипке Страдивари), они попадают в символическую мастерскую Художника, где на подрамнике голова Орфея, ставшая после его смерти оракулом. Кокто пытается нарисовать цветок (оживить его), но из-под руки выходит собственное изображение. Сежест комментирует эту «неудачу» словами, что в каждом произведении художник создает лишь свой собственный портрет. Кокто в порыве злости разрывает орхидею, но затем ее воссоздает. Смерть мертвого цветка (это «поэтическое Я» автора) означает начало возрождения. Теперь наступает очередь и самого Кокто подвергнуться подобному превращению. Сежест заставляет Поэта повиноваться, надевая на него маску Смерти. Но прежде чем двигаться дальше, Кокто с Сежестом попадают на заседание суда, где судьями являются Смерть и ангел Эртебиз из фильма «Орфей». Как выясняется, оба они за «превышение полномочий» осуждены на самое страшное – судить других людей. Главные пункты обвинения парадоксальны – это Невиновность и проникновение в Чужие миры. Да, отвечает Кокто, я окружен преступлениями, которых не совершал, и проникал в иные миры – это свойство Поэтов, где главный их принцип – Непослушание. «Непослушание! Что бы делали без него дети, герои, художники!» – восклицает он. Приговор суров – осуждение на Жизнь. «Самое большое, что мы можем для вас сделать», – говорит Эртебиз.

Путешествие продолжается. По пути им встречается странный образ – графиня, читающая книгу, которая будет написана только через много лет, и, в отличие от других, видящая «потусторонние» тени Поэта и Сежеста. Очевидно, это отсылка к одному из центральных образов – образу Красавицы (например, в фильме «Красавица и чудовище»), и намек на реального человека – Натали Палей, аристократку русского происхождения, с которой у Кокто были самые серьезные отношения изо всех его гетеросексуальных связей. Неудачно закончившийся роман с Натали оставил серьезный отпечаток в его душе. Горькая ирония, прозвучавшая в эпизоде, очевидно, отзвук этой любви. Далее, тема мужчины и женщины (от иронического звучания в сцене с графиней) находит свое патетическое продолжение в современных персонажах Тристана и Изольды из фильма Ж. Деланнуа «Вечное возвращение» (сценарий Ж. Кокто).

Миновав еще ряд поэтических образов, Кокто и Сежест, наконец, подходят к черте, через которую не может переступить никто, кроме самого человека. Эта черта отделяет жизнь от смерти. Недаром, Сежест перед ней исчезает. Поэта заставляют бесконечно долго ждать (метафора жизни), прежде чем он войдет, хотя попасть в чертоги смерти можно в любой момент. Наконец, войдя, он увидит Смерть в образе Афины и рядом ее свиту, состоящую из двух Кентавров (схожих с мотоциклистами в «Орфее»). Пытаясь ретироваться, он отвернется, и в это время Афина-смерть пронзит его копьем. На месте гибели остаются цветок орхидеи и капли крови. Так Кокто инсценирует сцену собственной смерти. Соберутся его друзья, и все займут места на балконе (как в театре)[11], вдалеке от покойного. Рядом же с ним, у самого одра, расположатся цыгане – бродяги, как и Кокто. Он умер, но обрел новую жизнь, что собственно и есть возрождение, возврат на землю. Орхидея оживает, когда умирает Поэт. Цветок и кровь становятся одного цвета. Это символ нового рождения. Теперь он встанет и пойдет словно слепой, с нарисованными глазами, как один из персонажей фильма Ман Рэя «Морская звезда». Нарисованные глаза – символ обретения нового духовного зрения. Он ослеп (умер), но обрел главное – внутреннее зрение (Бессмертие), как Царь Эдип, идущий ему навстречу в этом кадре.

Неожиданно вдалеке появляется полицейский эскорт, и, решив, что это свита Смерти из фильма «Орфей», Кокто пытается сделать шаг к своему «новому рождению». Однако мотоциклисты настоящие – он в реальном мире. Но земля не родина Поэта… Круг замкнулся, и он снова путешествует по иным мирам… ■

[9] Здесь, очевидно, начинает звучать еще один миф – миф о Нарциссе. Вода и цветок – классические символы нарциссизма. – Прим. авт.

[10] Орхидея – традиционный символ гармонии и духовного совершенства. – Прим. авт.

[11] Нечто подобное Кокто уже делает в фильме "Кровь поэта" в эпизоде, когда Ребенок-ангел ранит снежком неприятеля (дети-ангелы в этой сцене символизируют лагерь поэтов, а снежки – смертельно ранящие слова)

Бывает, ангелы, испачкавшись в чернилах, / (Гектографом журнал печатали они), / Начнут игру в снежки и, распустивши крылья, / Из школы вырвутся для воровской возни

(пер. Н.Рыковой) – Прим. авт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970.*
2. *Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб.: ООО «Издательство "Кристалл"», 2000.*
3. *Breton A. La Clé des champs, Paris: Éditions du Sagittaire, 1953.*
4. *Jean Cocteau / Claude-Jean Philippe, Paris, Seghers, 1989.*
5. *Du Cinématographe / Jean Cocteau ; textes réunis et prés. par André Bernard et Claude Gauteur, Paris, Belfond, 1988.*

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

АРТ. ПРОЕКТ. ДИПЛОМ 2010

ВГИК представляет живописные и графические работы своих студентов

Подробнее о выставке на стр. 72

Примачек Д.С.
Ф. Слогогуб «Мелкий бес»

Федорова В.О.
Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков»

Ларинская Ю.В.
Б. Акунин «Квест»

Мелких Д.А.
Ю. Коваль «Пять похищенных монахов»

КИНОБИЗНЕС
СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ