

ПРО
АЛЕКСЕЕВА



Рубрику ведут
Лидия Кудрявцева и Лола Звонарёва

ALEXEÏEFF

ИЗ РОДА АЛЕКСЕЕВЫХ¹

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Счастье сотворчества

1967. Человек в зеркале и за рулеткой. Ф.М. Достоевский «Записки из подполья», «Игрок»

Иллюстрации к «Запискам из подполья» и «Игроку», заказанные Алексееву известным нью-йоркским издательством «The Heritage Press» издательско-торгового дома «The Limited Editions Club — LEC», (увлекавшемся изданием русской классической литературы), вернули его к экзистенциальной прозе Достоевского. И он решает вновь прибегнуть к игольчатому экрану. Художник остро чувствовал: он находится одновременно в двух мирах, герметично закрытых друг для друга, — в мире статичных и мире движущихся образов. «Между этими двумя мирами я констатировал разрыв, почти враж-

дебность: некую непримиримость. Это было только начало проблем, которые всё время продолжают живо интересовать меня, поскольку на самом деле я их ни в какой степени не решил». Клер Паркер описала методы их работы на игольчатом экране, раскрывая причины увлечения этим изобретением: «Так как на нашем нынешнем игольчатом экране — миллион иголок, мы всегда составляем рисунок не по последней иголке, а по группам, как бы нанося краску кистью. Вместо кистей мы используем ролики разного размера: например, колёсики от ножек кровати, шариковые подшипники и т.д. — чтобы продвигать иголки до какого-либо уровня, получая таким образом тени или линии серого, чёрного или белого цвета, необходимые нам для составления изображения. Так опыта у нас стало больше, мы добавили новые типы «кистей», у многих из которых особая фактура поверхности, необходимая для получения нужных нам фактур изображения. Вся композиция остаётся в качестве оригинала изображения на игольчатом

¹Продолжение. Начало см.: №№ 1 (30) 2017, 4 (33) 2017, 1 (34) 2018, 2 (35) 2018, 3 (36) 2018, 6 (39) 2018, 1 (40) 2019, 3 (42) 2019, 4 (43) 2019, 1 (45) 2020, 2 (46) 2020, 3 (47) 2020, 4 (48) 2020, 5 (49) 2020, 6 (50) 2020, 7 (51).

экране — это его негатив, который мы фотографируем перед тем, как «нарисовать» новое изображение». И в фильмах, и в иллюстрациях на игольчатом экране они стремились «выйти за рамки комического или сатирического и приблизиться к поэтичности и драматизму». Найденный метод штриховки и моделирования давал возможность работать в технике светотени, которая и создавала нужное настроение.

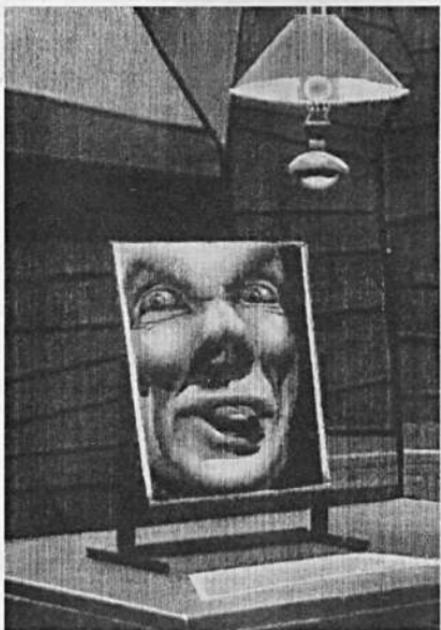
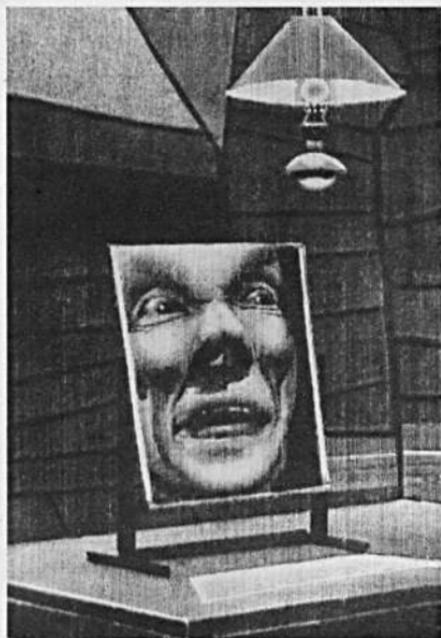
«Записки из подполья» и «Игрока» («Из записок молодого человека») объединяет исповедальность, глубокое проникновение в подсознание человека, в его сущность, неспособность героев противостоять обстоятельствам, изначальная тяга к греховности². Вводы в тексты романов Алексеев превращает в изобразительные интродукции. В некие кадры с устойчивым местом действия и сменой во времени.

Интродукция к «Запискам из подполья» — уныло-однообразные виды

² Достоевский дал повести название «Рулетенбург» вслед за переводчиком романа Теккеря, где в вымышленном городе происходят судьбоносные события в угарные дни, проведённые у рулеточного стола в казино Висбадена и Баден-Бадена. Издатель предложил изменить название на более понятное «публике» — «Игрок». Рулетенбург для писателя — новый Вавилон, где встречаются поклоняющиеся Ваалу, золотому тельцу, мечтающие о мгновенном обогащении.

одного и того же места, геометрически выстроенные на игольчатом экране с нюансами чёрного и многочисленными оттенками серого: тревожно-пустынный переулочек с тюремного вида строениями, сырым промозглым воздухом, покосившимся, сломанным навсегда фонарём. В неизменном пейзаже-«интродукции» царит гнетущее, гнилоотно-тяжёлое, душевное состояние подпольного человека. Открываются одна за другой крышки деревянных люков, мрачные дыры в грязный, подпольный мир. Люки то распахнутые, то захлопнутые; вновь откроется люк с появившейся на крышке распластанной тенью человека, выбирающегося наружу. Возникает иллюзия движения. Алексеев говорил: в иллюстрациях к «Запискам из подполья» и «Игроку» ему была нужна «движущаяся визуализацию» для воплощения идей Достоевского. Вот почему он ещё прибег к игольчатому экрану.

Финал второй части повести «По поводу мокрого снега» заканчивается всё этим же городским проулком, покрывающимся идущим белым снегом. Все наши подпольные страсти и грехи исчезают в вечности. Частый собеседник писателя Победоносцев как-то высказался про Россию — это «ледяная пустыня, по которой бродит лихой человек». Недаром именно в этой повести Достоевский даст знаменитое определение Петербурга, назвав его самым отвлечённым и умышленным городом на всём земном шаре.



Иллюстрации А. Алексеева к «Запискам из подполья» Ф. Достоевского

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек...» — так начинается эта страшная исповедь, так начинается повесть «Записки из подполья». *«В личном, интимнейшем опыте Подпольный человек вскрывает фатальную двойственность в сфере своего духовного бытия, предпринимает отчаянные попытки её преодоления и терпит в этой борьбе катастрофическое поражение, приходя к осознанию неодолимости и непостижимости таинственных законов человеческой природы»*, — заключает Борис Тихомиров в статье «Герои Достоевского в подполье и за рулеткой».

Гений Алексеева находит зеркало — поразительно точный изобразительный аналог монологам *«подпольного парадоксалиста»*, слову Достоевского о человеке. Достоевский написал: *«Причина подполья — уничтожение веры»*. Алексеев писательское слово подтверждает отражением героя в зеркале.

«Самое простое, самое обыденное представление о двойнике связано, как правило, с зеркальным отражением, — писал московский литературовед Абрам Вулис в капитальном исследовании «Литературные зеркала». — *Образ зеркала — одна из ключевых метафор в истории мировой культуры. Подобно тому, как актёр — олицетворённая метафора избранный героя, как театр — умышленная метафора человеческой жизни, точно также зеркало — метафора «окрестного мира», метафора искусства, метафора всякого, кто в него*

глядится. Метафора эта располагает глубокими, поистине бездонными подтекстами, ошеломляет странными повадками, нередко ударяясь в диковинные крайности, противоречащие обывательским нормам».

Алексеев через зеркало в след за Достоевский *«раскусил»* (как выразилась А. Гачева о писателе) человека, его падение. Напротив зеркала — пустой стул. Самого парадоксалиста нет. Только его отражение — да и конкретного ли героя? Конкретная ли личность интересует художника-мыслителя XX века? Не повод ли это порассуждать о греховной природе человека в его подпольном двойнике? В зеркале — вывернутая наизнанку душа. Герой и не подозревает, каков он в отражении, как раскрыты, как обнажены в *«движущейся визуализации»* его мысли, желания, искушения.

Портреты, созданные Алексеевым, ошеломительны как метафоры циничного безверия во всё и вся. Самые мировоззренческие, самые философские, самые блистательные по исполнению в его творчестве. Что можно поставить рядом с ними? Разве только мощно гротесковые портреты в «Братьях Карамазовых».

Ещё не началось повествование, а перед нами в зеркале лицо едва проснувшегося человека, уже невольное. Губы сжаты, нижняя пренебрежительно оттянута, взгляд в никуда — неудовольствие и сомнение. Сомнения усиливаются. Раздражение растёт. Лоб нахмурен, губы вытянулись, глаза сузились, скопились — на

кого? Тут без его исповеди не обойтись. «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым». И окончательно проговорился: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-то эти законы и дважды два четыре не нравятся?» Нашёл себе оправдание, обрадовался — засияли глаза, поднялись брови, растянулся рот в улыбке, открылись скверные зубы. Но хочется и пожалеть себя: вот бы быть лентяем. «Я бы тотчас же отыскал себе и соответствующую деятельность, а именно пить за здоровье всего прекрасного и высокого. Я бы придирался ко всякому случаю, чтобы пролить в свой бокал слезу». Вот она, слеза на щеке, и бокал, и лицо, лицемерно-скорбное, не без ханжества, — всё в зеркале отражено. Но над человечеством можно и поглумиться, язык ему показать. «А что, господа, не столкнётся ли нам всё это благоразумие с одного разу, ногой, прахом единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправить к чёрту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» Неужели это прозрение XIX века отразилось в веке XX-м в зеркале? Ишь как торжествующий язык выскочившего из подполья ничтожества. Он скоморошничает, ёрничает, демонстрирует изуродованную комплексами и невысказанными дурными намерениями душу. Уж «не пародия ли он»? Это отражения его внутреннего «я». Удваивание образа, что даёт его сущности продолжение

в зеркальных глубинах, открывает сардонический аспект в потустороннем, «зазеркальном» бытии.

Ещё по «Анне Карениной» нам знакома отзывчивость Алексеева на реплики героев и детали повествования, превращающиеся в его гравюрах в символические или метафорические образы. Ревность и зависть подпольного человека к высоким военным чинам, которым надо уступать дорогу, провоцируется в его искорёженной душе невинным словом «мундиры». Это понятие материализуется у Алексеева в неистово марширующих «оловянных солдатиков», символе порядка и дисциплины, далёких от взбудораженного сознания и болезненной души подпольного человека. Его лицо исчезает с зеркальной поверхности, дисциплинированные «солдатики» из незабытого детства Алексеева маршируют за пустым зеркалом, отражающим всего часть лампы. Сам «подпольный парадоксалист» перед зеркалом появится лишь однажды, во второй части, когда вспомнит себя давним, молодым, полным романтических мечтаний, а не плешивым ипохондриком, каким предстаёт здесь перед зеркалом. Лицо, полное чистых надежд, ожиданий, без какой-либо пародийности.

Подпольный человек предал себя ещё в молодости, отказавшись от любви, посмеявшись над поверившей в его страстные слова Лизой. Омерзительный образ таракана, растопырившего щупальцы на постели у смятой

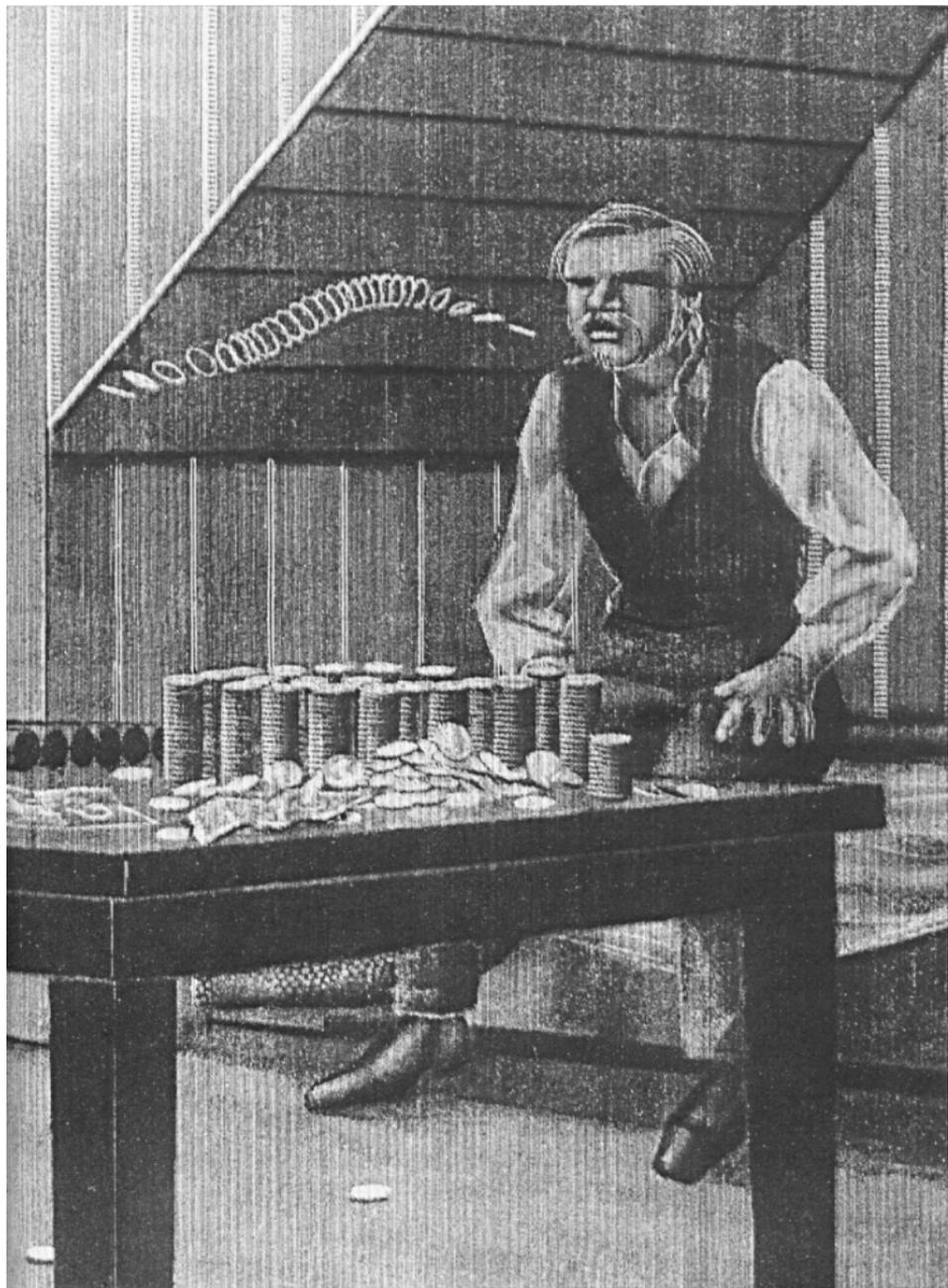


Иллюстрация А.Алексеева к «Игроку» Ф. Достоевского (фрагмент)

подушки, даётся Алексеевым вместо героя, а затем на столе, напротив него, когда тот топчет чувства Лизы. Попраание любви превращает в предателя, по Достоевскому, в *«тараканочеловека»*, что он разовьёт в романе «Бесы». В скандально-оскорбительной измене любви православный мыслитель видел отказ от Божественного начала, низвержение в *«глубины сатанинские»*, остро переживавшееся Алексеевым как потерярая, как утеря грёз, что постоянно ощущалось в его работах.

И ещё один повторяющийся в алексеевском цикле образ томит сознание подпольного человека. Так называемый *«хрустальный дворец»* как некая абстрактная фантазия о счастливом будущем человечества на земле: *«Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже украдкой языка ему выставить... если уж жить, то жить в хоромаш»* (какое великое прозрение гения Достоевского!). Нелепо громоздкий *«хрустальный дворец»* не раз явлен игольчатым экраном. Убогие крошечные фигурки суетятся у подножия стеклянного монстра с пустыми окнами. Ещё молодому парадоксалисту, уже алчущему богатства и успеха, этот хрустальный дворец мерещился в стеклянных проёмах магазинов Гостиного двора,

ритмически повторяемых в изображениях.

Лейтмотив «Игрока» звучит уже в интродукции: европейский отель — такой же недостижимый хрустальный дворец для молодого Алексея Ивановича, получившего жалкий дешёвый номер на последнем, четвёртом этаже. Игорный стол с крутящейся рулеткой, с её страстями и драмами, судьбоносное пространство, где всё решают цифры: масштаб выигрыша или проигрыша — главный герой в этом алексеевском цикле. Меняются детали расчерченного круга со стопками золотых монет, где нет игроков, даже намёков на них, где царят цифры. Снова и снова, не повторяясь, воссоздаёт художник на игольчатом экране стремительный бег рулетки, призывно сияющие столбцы монет, мелькающие цифры, выразительно разнообразные алчущие руки, напряжение ожесточённых лиц, зачарованно следящих за судьбоносным движением рулетки, за гипнотизированных сиюминутным завоеванием богатства, теряющих способность рассуждать и любить.

М. М. Бахтин назвал игру в рулетку *атмосферой «резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъёмов и падений. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге»*. В последней сцене деньги посрамлены: брошенные рассерженной, оскорблённой Полиной, они как мусор, летят через стол, застывая в воздухе перед лицом ошарашенного, униженного героя. Самая последняя работа

Алексеева, фильм «Три темы», окончится россыпью золотых монет, определяющих судьбы людей.

1972. 1980. Мусоргский не отпускает. «Картинки с выставки». «Три темы»

В эти годы Алексеев и Клер вновь, спустя десятилетия, работали над двумя анимафильмами на музыку Мусоргского — фортепьянными пьесами «Картинки с выставки» и «Три темы», предложенными компанией «Le Film d'Art» Роже Линехардта.

Когда-то Мусоргский сочинил фортепьянный цикл «Картинки с выставки» под впечатлением от посмертной выставки работ своего друга, художника и архитектора В. А. Гартмана, считавшегося одним из основоположников «русского стиля» в архитектуре. Композиция из десяти сюит построена как прогулка по воображаемой выставочной галерее.

Алексеев из десяти пьес выбрал первые три: «Гном», «Старый замок», «Тюильрийский сад. Ссора детей после игры» — и наполнил их совсем иным содержанием. За десять лет, прошедших после его нового анимационного открытия, фильма «Нос», он чётко сформулировал, что есть анимация. «АНИМАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ — жертва ошибки в классификации, или, скорее, двух ошибок. Одна заключается в том, что его путают с Рисованным Мультфильмом (как спутали бы самолёт с воздушным змеем), а другая — в том, что его рассматривают как своего рода «кино», тогда

как можно было бы с тем же успехом отнести его к ЖИВОПИСИ, РИСУНКУ, ГРАВЮРЕ или даже к движущейся СКУЛЬПТУРЕ»⁵. Он посвящает анимации немало статей, складывающихся в целое научное исследование под девизом «Анимация — чистое произведение духа!». В одной из статей пишет: «Да: в самой природе человека — бросать вызов! Каждый его новый подвиг влечёт за собой новую сверхзадачу».

Новой сверхзадачей стали два его последних музыкальных анимафильма. В «Картинках с выставки» проносились картины из его детства, о чём он предуведомлял зрителя. Заэкранный голос в первых кадрах сообщал: в фильме — его мать, играющая на пианино, поездка на поезде в кадетский корпус, кадеты, первый бал и так далее. Это всё для осведомлённого зрителя. Случайный вряд ли разберётся в сложнейшем кинематографическом и смысловом строе, мелькании тех же кадров в Первом кадетском корпусе под музыку «Старого замка», напоминавшего о Меншиковском дворце, где в кадетском корпусе учился пять лет художник. Вот мелькнули механически марширующие кадеты в парадной форме — то со странными звериными головами, то безлицые — пребывание в корпусе оставило тяжёлое впечатление. А это официальный зал с портретами императоров, спальня с многочисленными казарменными кроватями,

⁵ Пер. с французского Г. Д. Певцова.

призрачная бальная зала, где в пустоте танцуют, одиноко кружась, белеющие женские фигуры, что рождает ощущение утраты и прощания.

Здесь всё сложнее смонтировано, чем в предыдущих фильмах, сама структура образов усложнилась. По замыслу Алексеева, это диалог образов, *«новая грамматика мультипликации»*. И новой сверхзадачей стала съёмка с двух игольчатых экранов — небольшого «Малыша» и полюбившегося НЕС с тысячами иголок. Их «диалог» давал два преимущества: *«возможность создать «переключку» между двумя изображениями, с одной стороны, а с другой — показывать кадры наклонно, что, как мне кажется, никогда не делалось в мультипликации. Повторение изображения может быть сравнено с повторением слов в стихах или прозе. Это создаёт ритм»*.

«Гном», с которого начинался фильм, становился русской деревянной игрушкой, легко распадавшейся на составные части и так же мгновенно собиравшейся; кружащийся вокруг своей оси светильник превращался в женщину, возникала райская птица, напоминавшая, по старинным народным преданиям, то Алконоста, то Сирина с их русскими женскими лицами. «Картинки» шли под сюиту-рондо, как её определил Мусоргский. Часто повторяющиеся события выглядели как часть мистического ритуала. Маленький экран вращался перед большим, вальсирующие в бальном зале — в трёхмерном пространстве игольчатых экра-

нов — в плавном движении таинственно меняли формы. Танцующие невесомые фигуры накладывались друг на друга, смешивались и становились скульптурно осязаемыми, а потом вновь истаивали в пространстве, как и люстра, совершая кружение вокруг своей оси — как картинка в народных балаганах у рукодельных мастеров-изобретателей — их он, может быть, видел в Гатчине и они оставили неизгладимое впечатление?

Трижды повторялось пианино, когда-то сопровождавшее семью почти во всех переездах, и на нём в овальной раме — женский портрет, подразумевающий матушку художника, так любившую по вечерам музицировать. А невесть откуда взявшийся Гном, похожий на русского Петрушку, повторял прыжки по клавишам пианино. Русская народная тема, как и у Мусоргского, проходила в подвижно меняющихся образах. Экраны кружились, поворачивались вокруг своей оси, образуя всё новые изображения. Женщина, превращённая в птицу, становилась деревянным конём с чёрным гномом в седле, русская печь оборачивалась белокаменной церковью, подсвечник — барышней, символом смены дня и ночи, держащей в одной руке луну, в другой — солнце. Фигурки передвигались, следуя фазам небесным светил, перетекая друг в друга, как картинки из детской книжки перед глазами засыпающего ребёнка. Призрачные герои алексеевской сюиты

сновидений заново воссоздавали потерянные образы прошлого. Весь фильм и сейчас смотрится как неизбывная трагическая ностальгия. Как скорбь о невозвратимости детства и несовершенстве мира.

Парижский киновед Д. Виллубли пояснял технику исполнения: *«Игра света и тени возникала из-за изменения местоположения иголок на свету — обратная сторона изображения превращалась в негатив. Движения игольчатых экранов и объёмных образов открывали глубину изображений. Временами вращающиеся поверхности игольчатых экранов совмещались, как при использовании технологии анимированной тотализации, создавая «воображаемые тела»* (что стало возможным в компьютерной графике спустя годы, прибавим от себя).

Чтобы дать пищу для размышлений новому поколению аниматоров, Клер послала Сесиль Старр через год после создания «Картинок с выставки» описание технических элементов, использованных при создании фильма, для публикации в журнале кинематографиста-экспериментатора Йонаса Мекаса, тщательно проанализировав каждую из плёнок. По просьбе Николь Соломон, подробно описала, как она снимала на камеру многочисленные движущиеся планы во время сцены в бальном зале. А в конце добавила: *«P.S. Я очень горда этим»*. Это был один из тех немногих случаев, когда она похвалила себя за хорошо выполненную работу.

Фильм «Три темы», хотя и снятый спустя восемь лет и шедший всего три минуты, стал продолжением «Картинок с выставки»: в нём — всё те же ностальгические мотивы. То же вращение стоящих друг напротив друга игольчатых экранов, ещё чаще повторяемое. Тот же черно-белый сон-полувьявь. Самые первые кадры — медленное колебание листьев, которое так завораживало его по ночам поэтичностью на стеклянном потолке мастерской. И неожиданно крупно — бык, лениво передвигающий копыта на фоне деревни с церковью вдали. Русский бык. А далее — новая монтажная сверхзадача. Несколько мини-кадров в одном кадре, в которых происходят явления знакомых по «Картинкам с выставки» и не только, навязчивых призрачных персонажей. Напомним точку зрения Алексева: *«Внутренний мир не представляет собою мира, завершённого раз и навсегда, это — хаос, оживлённый бесконечным движением, бесконечно сложным и меняющимся»*. И снова это предвестник будущих техно открытий компьютерного кино и не одного человека, как в настоящем случае.

И вот финал. На аптекарские весы летит музыка в виде нот, но другая чаша весов их перевешивает — там презренный металл, за который испокон века *«люди гибнут»*. Золотые монеты рассыпаются по столу и блещут, соблазняя. Fin. Конец. Получилось что-то вроде зашифрованного послания.

Говоря об истоках и духовных корнях творчества Алексева, Николай

Изолов так оценил место художника в мировой анимации: *«Глубоко национальный художник, воплотивший в себе некие возможности для эволюции, которые удалось сохранить эмигрантскому миру»* и которые *«не были свойственны советской культуре»*. Именно поэтому, вспоминает киновед, первая выставка работ Алексева в России в 1995 году возымела ошеломляющий эффект. Стало понятно: *«Алексеев не только выдающийся художник и выдающийся изобретатель и выдающийся организатор. Алексеев — ещё и удивительный мыслитель.*

Те эксперименты с движущимися световыми объектами, которые он производил, до сих пор не получили должного истолкования в нашей философской литературе, да и в мировой тоже».

10 августа 1973 года Алексеев получил высокую государственную награду Франции — кавалера и офицера ордена Искусств и литературы. На следующий год ему предложили разработать концепцию оформления избирательного бюллетеня на выборах президента Французской республики Жискара д'Эстена.

Продолжение следует.