

5 апреля исполнилось 120 лет со дня рождения Александра Алексеева. К этой дате был приурочен выход нашей книги в издательстве АСТ «Потерянный рай Александра Алексеева». В ней мы не только анализируем его работы в книге, их более пятидесяти, а также его открытия в анимации, попытались дать правдивую картину его жизни, избегая тех ошибок, которыми, к сожалению, насыщена его биография как в западных публикациях, так и в российских. Для этого нам понадобилось семь лет работы, в основном в архивах — в государственных и частных, а также с коллекционерами и краеведами.

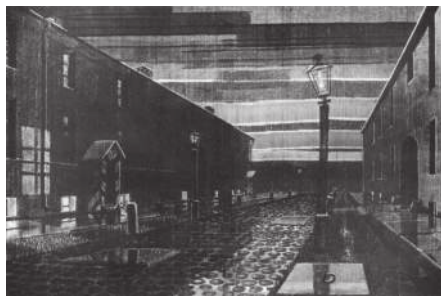
В этом номере мы заканчиваем публикацию про жизнь и творчество Алексеева статьей о последних годах его жизни и знакомим вас с тремя отзывами на нашу книгу.

Иллюстрации к «Запискам из подполья» и «Игроку», заказанные в 1967 году Алексееву известным нью-йоркским издательством The Heritage Press издательско-торгового дома The Limited Editions Club — LEC, увлекавшемуся 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 враждебность: некую непримиримость. Это было только начало проблем, которые всё время продолжают живо интересоваться меня, поскольку на самом деле я их ни в какой степени не решил». 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, не-

способность героев противостоять обстоятельствам, изначальная тяга к греховности. 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 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, гнилостно-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 визуализация» 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 даёт знаменитое определение Петербурга, назвав его самым отвлечённым и умышленным городом на всём земном шаре.

«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 для визуального отражения сущности этой поразительной исповеди использует зеркало, рождая абсолютно точный изобразительный аналог монологам «подпольного парадоксалиста», слову Достоевского, определившего: «При-

чина подполья — уничтожение веры». В небольшом зеркале, стоящем на пустом столе, — «умышленно метафорическое» (определение А. Вулеса) отражение падения человека: в изменяемых на наших глазах чертах лица, производящих впечатление мимически подвижных. Художник назвал это оживление гравюры «движущейся визуализацией», воплощенной им в этой книге с помощью игольчатого экрана.

Сопоставив факты, мы обнаружили: «движущуюся визуализацию» статичной гравюры он открывал и осуществлял в начале 30-х годов одновременно с работой над Дон Кихотом, где решал другие сложные творческие задачи. Это был возникший в его воображении игольчатый экран и его первый анимафильм «Ночь на Лысой горе» на музыку Мусоргского, новое явленное искусство анимации, рожденные из сна и сновидений зыбкие образы, возникающие и исчезающие на наших глазах... «Волшебство и безумие» (любимое выражение Марины Цветаевой) сопутствовали творчеству Алексева всю жизнь.

«Самое простое, самое обыденное представление о двойнике связано, как правило, с зеркальным отражением, — писал московский литературовед Абрам Вулес в капитальном исследовании «Литературные зеркала». — Образ зеркала — одна из ключевых метафор в истории мировой культуры. Подобно тому, как актёр — олицетворённая метафора изобретённого героя, как театр — умышленная метафора

человеческой жизни, точно так же 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 вслед за Достоевским «раскусил» человека (выражение Анастасии Гачевой, автора книги о Достоевском и Тютчеве). Напротив зеркала может быть пустой стул. Самого парадоксалиста нет. 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 — недовольное лицо едва проснувшегося человека. Сжаты губы, нижняя пренебрежительно оттянута, взгляд в никуда — в нём неудовольствие и сомнение. Сомнения усиливаются. Раздражение растёт. Лоб нахмурен, губы вытянулись, глаза сузились, скозились — на кого? «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 придирился ко всякому случаю, чтобы пролить в свой бокал слезу». Слеза на щеке, и бокал, и лицо, лицемерно-скорбно, — всё отражено. Но над человечеством можно и поглумиться, язык ему показать. «А что, господа, не столкнуть 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 в зеркале? Ишь как торжествующ язык выскочившего из подполья ничтожества. Он скорморошничает, ёрничит, демонстрирует изуродованную комплексами и невысказанными дурными намерениями душу. Уж «не пародия ли он»? Это отражения его внутреннего «я». Удвоение образа, дающее 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 метафо-

рические образы. Ревность и зависть подпольного человека к высоким военным чинам, которым надо уступить дорогу, провоцируется в его искорёженной душе невинным словом «мундиры». Это понятие материализуется у Алексеева в неистово марширующих «оловянных солдатиках», символе порядка и дисциплины, далёких от взбудораженного сознания и болезненной души подпольного человека. Его лицо исчезает с зеркальной поверхности, дисциплинированные «солдатики» из забытого детства художника маршируют за пустым зеркалом, отражающим всего часть лампы. Сам «подпольный парадоксалист» перед зеркалом появится лишь однажды, во второй части и вспомнит себя давним, молодым, полным романтических мечтаний, а не плешивым ипохондриком, каким предстаёт здесь перед нами. Лицо, полное чистых надежд, ожиданий, без какой-либо пародийности, не то что затылок.

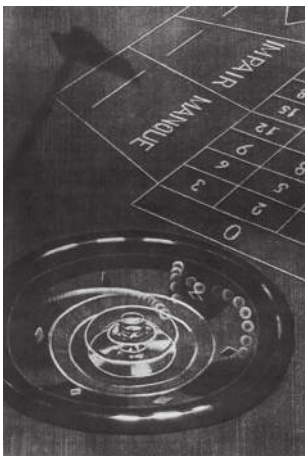


Он предал себя ещё в молодости, отказавшись от любви, посмеявшись над поверившей в его страстные слова Лизой. Омерзительный образ таракана, растопырившего щупальцы на постели у смятой подушки, даётся Алексеевым вместо героя, а затем на столе, напротив него, — так он топчет чувства Лизы. Попрание любви превращает его в предателя, по Достоевскому, в «тараканочеловека». В скандально-оскорбительной измене любви православный мыслитель видел отказ от Божественного начала, низвержение в «глубины сатанинские», остро переживавшееся Алексеевым как потеря рая, утеря грёз, что постоянно ощущаешь 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 хоромах» (какое великое прозрение гения Достоевского!). Нелепо громоздкий «хрустальный дворец» не раз явлен игольчатым экраном. Убогие крошечные фигурки суетятся у подножия стеклянного монстра с пустыми глазницами окон.



Лейтмотив другого его романа — «Игрок» — из этого же издания звучит уже в интродукции: европейский отель — такой же недостижимый хрустальный дворец для молодого Алексея Ивановича, получившего жалкий дешёвый номер на последнем, чет-

вёртом 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 секундным 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 Алексева, фильм «Три темы», окончится россыпью золотых монет, определяющих судьбы людей. В этом — весь Алексеев.

Это последняя его работа в книге, как стали последними анимафильмы «Картинки с выставки» и «Три темы» на музыку Мусоргского, его



находил в некоторых надежду. А сейчас и снов не вижу. Страшно. Как страшно жить». Искусствовед Паола Волкова так прокомментировала эти строки из «Мартиролога» Андрея Тарковского: «Трагическая борьба внутри самого себя, преодоление почти непреодолимого разлада между собой и миром — удел особых душ». Алексеев и Тарковский

любимейшего русского композитора. Больше он, фактически, не работал. Хотя мечтал о новом фильме на игольчатом экране о возвращении в рай, о прошедшей жизни, которую он видит за окном движущегося поезда. Он работал над этим проектом... Обдумывал фильм о себе, ибо разлад с самим собой, глубокая трещина тоски, расколовшая его душу надвое, требовала гармонии и соединения.

Увы... Чиновник из Национального агентства по кинематографии отказал ему в финансировании. Но, пожалуй, это была внешняя причина... Хорхе Луис Борхес писал о герое одного из своих романов так, что невольно думаешь об Алексееве: «Он сотворял свой мир из разнородной и зыбкой материи, из которой сотканы сны. Это самый мучительный труд, даже если постигнуть все тайны и высшей и низшей природы».

По невероятному стечению обстоятельств другой наш гений в эти же самые 80-е годы, оказавшись в эмиграции, заносит в дневнике: «Отчего же мне так плохо? Отчего такая тоска? Раньше я хоть сны видел и

страдали чисто русской депрессией, русской ностальгией. Оба были людьми на особинку.

Всех, кто встречался с Алексеевым — а это люди незаурядные, — восхищал аристократизм его облика, манеры держаться и говорить, его образ жизни, отношение к быту. Французам нравилась старомодность его французского, а русским, например, Михаилу Шемякину, — старомодность петербургского произношения на родном языке. Но многие понимали: отношения его с миром не являют собой гармонию, в его душе навсегда скрыта глубокая тоска по потерянному раю, который уже обрёл не только облик детства. Тоска по недостижаемому, тоска одиночества, покинутости, которую ни с кем разделить невозможно. Тоска, имеющая в данном случае название, сегодня слишком употребительно-затертое, — эмиграция.

Тогда его навестил Доминик Виллубли, о чём он написал нам по нашей просьбе: «Он принял меня очень любезно и учтиво, усадил в одно из старых глубоких кресел в гостиной и завёл со мной беседу в своём непод-

ражаемым стиле. Он всегда находил нужное слово, точное, часто редкое, и живописную формулу, как истинный художник языка с обширным словарным запасом. Он был влюблён в слова и язык, и беседа была его любимым развлечением, в котором он преуспел. Это отразилось в документальных фильмах и радиопрограммах, в которых он участвовал. Печально, что он не смог получить поддержку, несмотря на международную репутацию выдающегося анимационного режиссёра. Алексеев жил искусством всецело, ежеминутно, и этот отказ, я думаю, был для него роковым. Он не мог жить, если не творил»¹.

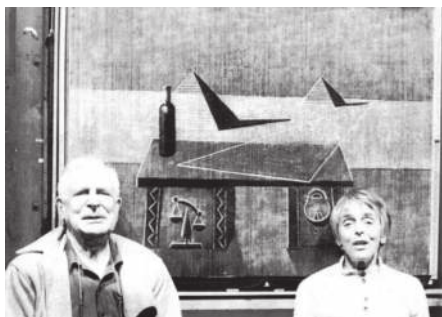


**Александр Алексеев
с дочерью Светланой в США**

«Я сделаю то, что тебя огорчит». Это будут его прощальные слова.

В самом начале августа 1982-го Светлана закрывает галерею в Бостоне и приезжает в Париж. Она хочет взять на себя юридические хлопоты, связанные с наследством Клер. Застала отца в «очень напряжённом и раздражённом состоянии». Он пригласил её позавтракать в его любимом кафе «Зейерс» неподалёку от дома. «В белом льняном костюме он выглядел чрезвычайно элегантно», — вспоминала дочь. Стуком трости по мраморному столу вызвал официанта, заказал два кофе с молоком и два круассана. Протянул Светлане копию телеграммы, отправленной представителю Национального агентства кинематографии, ответственному за распределение грантов. Она прочла вслух: «“Если на этой неделе вы не выделите деньги на мой фильм, то сильно пожалеете”». Я сидела молча, испуганная и смущённая, уставившись на стоящую передо мной чашку».

Алексеев внезапно сообщает: на следующей неделе он ложится на операцию по поводу простаты. Свет-



Александр Алексеев и Клер Паркер

3 октября 1981 года стало, наверное, самым невыносимым для него днём: скончалась Клер. Диагноз был страшный — рак мозга. Художник один ухаживал за прикованной к постели больной. Приехавший из Италии Джанальберто Бендаци поднял ничего не весящую Клер, сменил постель.

А через несколько месяцев Алексеев в письме к нему, прощаясь навсегда с молодым другом, напишет:

¹ Пер. с англ. А. Бирюковой.

лана предлагает отвезти его в больницу. «Нет, спасибо, — отказался он. — Я большой мальчик и сам способен собрать чемодан...»

На следующий день она вернулась поздно от юриста. «Отец сидел за столом и пытался сложить кусочки большой деревянной головоломки, сделав вид, что не заметил моего прихода. Раздевшись, я сказала:

— Я очень рада, что мне удалось сберечь для тебя кучу денег.

Отец поднял глаза. Его взгляд обдал меня смертельным холодом.

— Вы, американские женщины, — произнёс он и топнул ногой, — вы только и думаете, что о деньгах! Уходи! Я сказал, немедленно уходи!»...

В понедельник, 9 августа, Светлана позвонила в больницу. Ей сообщили: «Месье, как было запланировано, не пришёл».

Светлана с писательницей Клодин Жермен, подругой семьи, схватила такси и помчалась в студию. «Он лежал, вытянувшись на узкой кровати офицера британской армии, которую когда-то привёз из Нью-Йорка. Рядом с кроватью стоял его гравёрный стол. На отце была белоснежная пижама, а его руки сжимали натянутую на грудь простыню». На тумбочке рядом с кроватью лежали его часы. В тишине раздавалось их тиканье. Светлана заметила на полу пузырьёк из-под лекарства, подняла, но надпись прочитать не смогла — перед глазами всё плыло.

Вот что о кончине Алексеева напишет вице-директор музея в Анси Морис Корбэ: «С уходом Клер в 1981 году он буквально потерял половину

самого себя. Последнее его письмо к Николь Соломон выявило стечение сложных жизненных обстоятельств, подталкивающих человека закрыть книгу всей жизни, что прозвучало как эхо трагических судеб героев русской литературы, так богато представленных в его творчестве»¹.

Об этом же свидетельствует и Жак Друэн, его канадский последователь в анимации на игольчатом экране. «Я не очень удивился, услышав печальную весть о его смерти. Мой последний визит к Алексееву состоялся примерно через полгода после кончины Клер, и я нашёл человека, который был раздавлен, ужасно печален, подавлен и озлоблен. Без Клер его жизнь закончилась эмоционально и физически»².

Каждый из младших друзей Алексеева ощущал свою личную ответственность за наследие ушедшего мастера — один за другим сборники статей художника-экспериментатора — его теоретических размышлений и книг о нём — издаёт Джанальберто Бендацци, реставрирует игольчатый экран Жак Друэн.

Благодаря Доминику Виллуби анимашедевры Алексеева обретаю новую жизнь: «Я узнал о его смерти в августе 1982 года, когда был в отпуске на юге Франции, читая колонку некрологов в газете «Монд», которую случайно купил в тот день. Связь с ним приобрела новое измерение после встречи со Светланой, на фестивале в Анси в 1983 году она прово-

¹ Пер. с фр. Г.Д. Певцова.

² Из письма к нам. Пер. с англ. А. Бирюковой.

дила презентацию фильма об отце. Мы решили работать вместе, чтобы популяризировать работы её отца и Клер Паркер. В 2016 году я опубликовал первое собрание его статей и интервью по искусству и анимации с моим университетским издателем «Presses universitaires de Vincennes». Постепенно я в полной мере смог оценить богатство и глубину его творчества и оригинальность его мысли, обобщив в предисловии к публикации прежде всего его яростную независимость от условностей коммерческого кино, которых поэт, которым он был, не желал принимать в обмен на свои мечты, идеи и фантазии, и который достигал оригинальности неожиданным путём. Мне кажется: такая позиция художника — образец для размышления и даже для подражания».

Его урна с прахом была перевезена с Лионского вокзала, того самого, на который он прибыл когда-то в Париж двадцатилетним. Упокоен в могиле семьи Паркер с гранитным памятником на английском кладбище Св. Маргарет, на окраине Ниццы. Алексеев наказывал Светлане: когда наступит час, похоронить его рядом с Клер. В России узнали о месте захоронения великого соотечественника спустя тридцать лет благодаря хлопотам Елены Исаевны Федотовой¹. От Светланы, побывавшей в России, она услышала лишь об английском кладбище на юге Франции, больше ничего ей узнать не удалось.

В сентябре 2015 года в Ницце прошёл Третий фестиваль российского кино, посвящённый 70-летию победы над фашизмом. В программу фестиваля включили имя А. Алексеева как мастера кино и книги, русского француза или французского русского. Состоялся ретроспективный показ его анимафильмов и посещение могилы официальной делегацией — участниками фестиваля.



**Р. Герра и Е. Федотова
у могилы Алексеева в Ницце**

Почтить память Алексеева на кладбище собрались сотрудники мэрии Ниццы, российского Госфильмофонда, артисты, просто почитатели уникального человека. На не сразу разысканной могиле они увидели лишь лежащую поперёк дощечку с именем и фамилией художника. Состоялась панихида. На могилу были возложены цветы — художественная композиция со словами признательности на ленте.

...Блистательно одарённый русский европеец, мистик и философ Александр Алексеев стал одним из

¹ С прискорбием сообщаем: наш друг, петербургская журналистка, двоюродная племянница А.А. Алексеева

Е.И. Федотова, помогавшая нам при работе над книгой о её великом родственнике, скорпостижно скончалась в апреле 2021 г.



Прощальное фото

самых оригинальных гравёров XX столетия. Штрих и линия, свет и тень с поразительным мерцанием оттенков становились проявлениями его творческих порывов и в искусстве книги, и в искусстве анимации. Он

работал в классической традиции постижения текста, при экзистенциальном сознании художника XX века. Он опирался на классику, музыку и кинематограф, на традиционные и новые, им изобретённые технологии, чтобы проникать в тайны человеческой души и говорить о главном — о любви и смерти, о непостижимости рока.

Основные работы этого поразительного мастера, прежде всего к русской классике, выстраиваются в единый ряд, создавая ритмический музыкальный, мистический мир Алексева о земных страстях, волнующий нас и сегодня.

Работы А. Алексеева



Иллюстрация к «Слову о полку Игореве» 1950 г., электролитическая гравировка



Иллюстрация к повести А. Моруа «Путешествие в страну эстетов» 1927 г.,
цветная ксилография