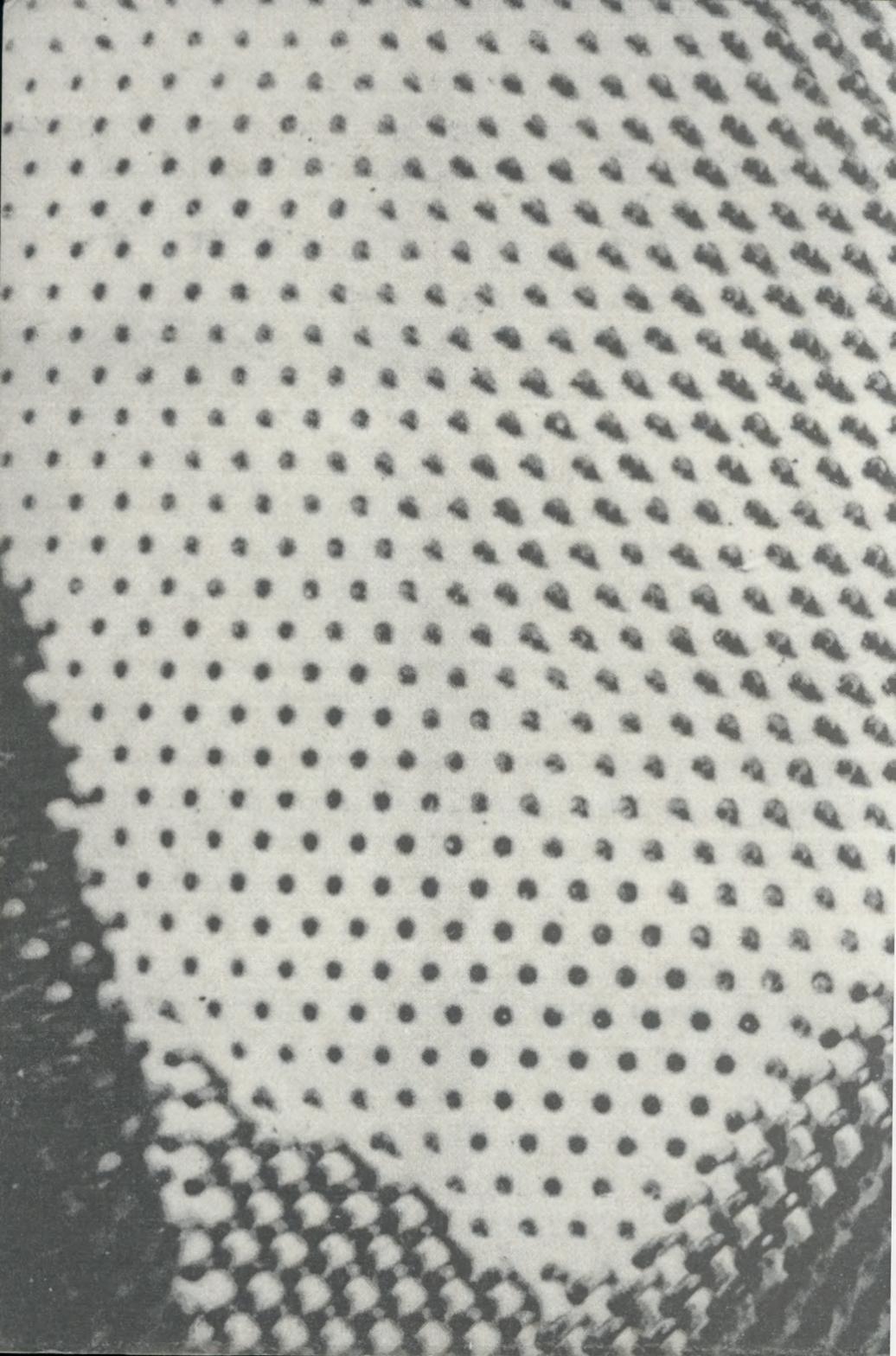
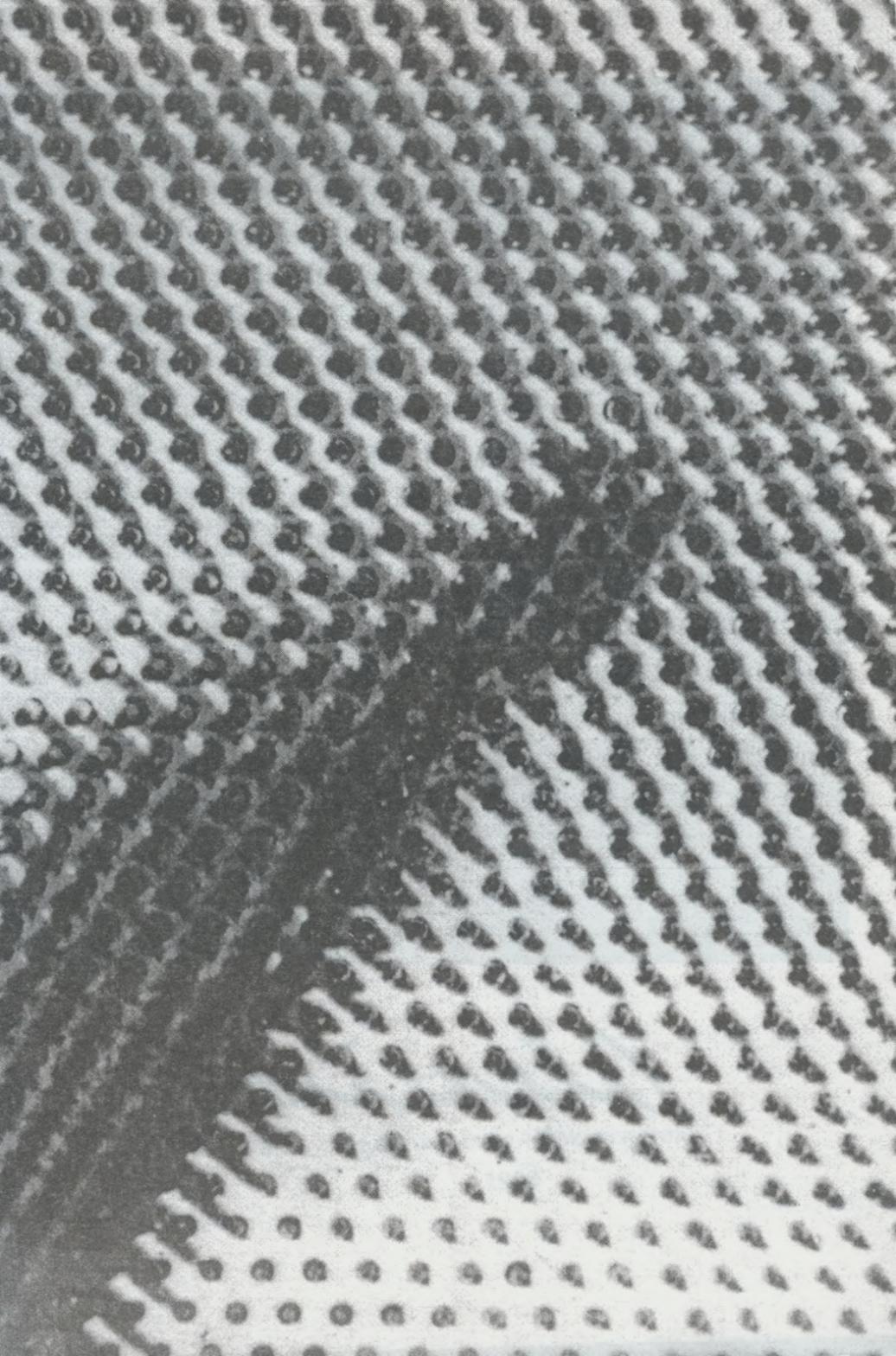


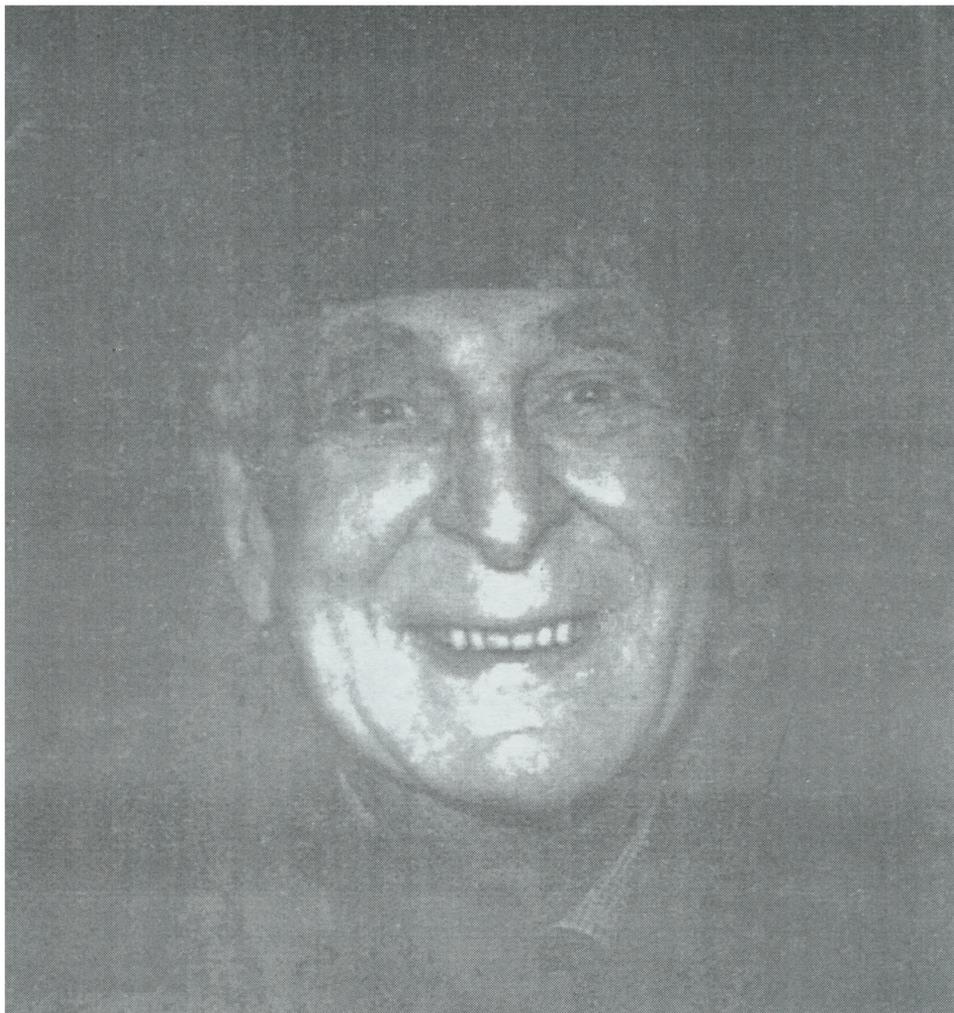


Alexeeff

22







Alexis

БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОГО КЛУБА ПЕТЕРБУРЖЦЕВ

БЕЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ –
ЗНАМЕНИТЫЙ ФРАНЦУЗ

Санкт-Петербург
«Издательство Буковского»
1999

ББК 85.373(3)
Б39

Всемирный Клуб Петербуржцев благодарит руководство Уфимской финансовой трастовой компании за помощь в издании первой в России книги об А. А. Алексееве, творческой родиной которого была Уфа

Составление и вступительная статья Е. Федотовой

«Упавший с неба аэролит...»

...Когда-то, в начале двадцатого века, в Санкт-Петербурге, в Первом Кадетском корпусе учился мечтательный мальчик, очень любивший рисовать. Окружающий мир давал пищу его богатому воображению. Каждый раз, когда кадеты возвращались с вечернего молебна по узкой длинной галерее, мальчик пристально наблюдал причудливые плывущие тени на потолке и стенах. Его завораживала их затейливая игра: в фантазии возникали таинственные нездешние пейзажи, силуэты невиданных городов, нечеткие образы каких-то необыкновенных существ, странных людей.

Александр Алексеев не мог знать тогда, какую роль сыграют в его жизни тени. Тенью безвозвратного прошлого останется для него Россия, и в тени забвения ею — он сам. Тени заслонят дорогие лица родных и близких, любимый город на Неве, куда он так никогда и не вернется.

Но эта драматичная, иногда зловещая игра теней станет и его призванием, родившим уникальное изобразительное искусство. Тени определяют стилистическую манеру Алексеева-художника. Его графика будет отличаться иллюзорностью, тонкой нюансировкой света и тени. Алексеев-иллюстратор продолжит ту же игру «темного» и «светлого» в человеке, что вели на страницах своих произведений великие авторы — Пушкин и Толстой, Гоголь и Достоевский, Пастернак и Жироду, и многие другие, творчество которых особенно привлекало Алексеева.

Он сам изобрел и способы воплощения своих художественных идей. Наиболее знаменитым из них явился игольчатый экран. Новые технологии, предложенные Александром Алексеевым, предвосхитили компьютерную графику. Художник оживил свои гравюры, создавая анимационные фильмы. И если его иллюстрации — это как бы «раскадровка» сюжета, то, наоборот, если в произвольное мгновение остановить любой фильм Алексева,

то этот «стоп-кадр» окажется выразительной, композиционно законченной гравюрой.

Алексеев сам точно и талантливо определил смысл и суть своего искусства, как и любого другого: «...внутренний мир не представляет собою мира, заверщенного раз и навсегда, это — хаос, оживленный беспорядочным движением, бесконечно сложным и меняющимся под воздействием внешних причин. Произведения представляются мне некоей кристаллизацией отдельной части этого хаоса, неким *упавшим с неба аэролитом*. Необходимо большое усилие воли, чтобы вызвать такую кристаллизацию».

...Он не раз вызывал ее, светящуюся разными гранями. Тот прежний мечтательный петербургский мальчик стал художником, режиссером, одаренным инженером, литератором. А его далекая Родина — основной музой творчества. Это — первая книга об Алексееве в России; первый, пока еще робкий, шаг на пути его посмертного возвращения на Родину.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИЗ ТЕНИ ЗАБВЕНИЯ



Олег Ковалов

киновед, кинорежиссер (Санкт-Петербург)

Художник и город — Александр Алексеев и Петербург

Петербургские улицы обладают одним несомненным свойством: превращают в тени прохожих.

Андрей Белый. Петербург

Кино — искусство городское. У больших режиссеров город — не место действия, а само действующее лицо: их кадры делают зримой его душу... В массовом сознании давно живут и Москва Хуциева, и Берлин Фрица Ланга, и Париж Трюффо, и Рим Феллини, и таинственный Нью-Йорк гангстерских фильмов... Однако лирические кинопортреты Петербурга известны широкому зрителю столь понаслышке, что напоминают мерцающие туманности...

Для города, где творили Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок, Андрей Белый... — это странно. У эпиков московской школы — ровное дыхание, петербургская же культура пронизана мотивами катастрофы, здесь — клубятся болезни души и больные вопросы... Петербург — *столица*, вставшая на *болоте*. Отсюда — ощущение стабильности, подточенной зыбкостью, тревожное чувство земли, уходящей из-под ног, чтобы растаять во влажном тумане.

Петербургская культура, предсказавшая революцию с точностью до... города, где она разразится, не пресеклась с 1917 годом. Появление новых шедевров литературы — не удивительно: ей было что продолжать. Чудо — явление в кино «Фабрики Эксцентрического Актера», мастерской ФЭКС, в сугубо техническом, казалось бы, искусстве продолжившей петербургскую тему российских гуманитариев. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Траур-

берг, оператор А. Москвин выткали на экране изысканный мир полуночно-романтической, воспаленно-болезненной петербургской грезы. В пору становления новой социальной мифологии их фильмы «Чертово колесо» (1926), «Шинель» (1926), «СВД» (1927) выразили прочно, казалось, забытое, изжитое и «несвоевременное». Когда тело культуры разрывали на ущербное «до» и победное «после», они стали одним из тех животворных, восстанавливающих кровообращение капилляров, что позволяли срастись рассеченным «половинкам».

Есть символическая закономерность в том, что поиск ФЭКСов по-своему продлил, вероятно, неизвестный им близкий и далекий собрат по кинематографу эмигрант Александр Алексеев. Встретившись, эти петербургские интеллигенты вряд ли поняли бы друг друга — советских авангардистов 20-х годов и бывшего воспитанника кадетского корпуса не соединила бы ни общая любовь к Гоголю, ни общая любовь к городу...

Меж тем — легко увидеть теоретическую основу, которая, вольно или нет, стала общей для их искусства: Юрий Тынянов мечтал о временах, когда кадр обретет выразительность станкового полотна. Сущностью киноизображения он полагал его плоскостность и абстрактность — «выпуклые стены домов и выпуклые человеческие лица»¹, да еще сменяющиеся в монтаже, приводили его в ужас... Смена «освещений одноцветного материала», по Ю. Тынянову — «из главных стилевых средств»² кино. ФЭКСы изысканно выразили на экране эту равноправность стихий света и тени...

Алексеев был сценографом, гравером, известнейшим книжным иллюстратором, теоретиком анимации, выдающимся кинорежиссером... Его знаменитое детище — игольчатый экран, подаривший нам шедевры книжного и экранного искусства. Изучая работы Алексеева об этом изобретении, поражаешься сходству их положений с главными требованиями, которые предъявлял к идеальному фильму Тынянов. «Самое важное свойство игольчатого экрана, — пишет Алексеев, — заключается в отсутствии всяких материаль-

¹ Тынянов Ю. Об основах кино. Цит. по: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 327.

² Там же.

ных вех...»³ И далее: «Возможно, такие требования развивают некую способность уметь по желанию останавливать прекрасное мгновение мечты»⁴.

Во фразе, кажущейся наивной в устах изобретателя, видится действительная пропасть между ним и теми режиссерами, которые пытались продолжить петербургские мотивы в Советском Союзе.

Зловеще сгустившиеся, колышущиеся, нависающие над героями тени фигур у ФЭКСов порой словно управляют ими, как безвольными марионетками. Зыбкость прикидывается здесь надежностью, оттого в СССР их фильмы воспринимались как жесткие исторические притчи со злободневным подтекстом — вроде тех, что писал тот же Тынянов...

У Алексева, чей игольчатый экран и рассчитан, казалось, на изысканную игру света и тени, ничего этого нет и в помине: зыбкая, неустойчивая поверхность его кадров кажется мягко серебрищейся и рассеивающей свет, здесь нет... собственно тени. В события превращаются здесь скорее пятна и полосы переливчатого света, скользящие по стенам и комнатам...

Среди шедевров его книжного искусства — произведения петербургской ветви русской литературы: «Пиковая дама» А. Пушкина, «Нос» и «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, «Записки из подполья» Ф. Достоевского... И даже «Анна Каренина» в интерпретации Алексева предстает петербургским романом — чего стоит тот лист, где вдоль серых кренящихся зданий с неровными горящими окнами цокает по брусчатке «призрачная повозка»: темная фигура извозчика держит за вожжи лошадей, словно по дьявольскому наущению обращенных здесь в... скалящиеся скелеты.

Но — дело не в темах или сюжетах: вполне оставаясь собой, Алексеев блистательно интерпретировал, скажем, Флобера и Кафку... Что же делало его — в этих и других случаях — истинным петербуржцем? Взгляд лирического героя. О затаенной сущности

³ Александр Алексеев: Материалы к выставке графики и ретроспективе фильмов в рамках XIX Московского международного кинофестиваля, июль 1995 г. Музей Кино, Москва, с. 22.

⁴ Там же.

своей Алексеев словно проговаривается там, где менее всего этого можно ожидать — в мотивировках рождения игольчатого экрана.

«Я был напуган атмосферой, захватывающей узника павильонов на студиях художественных фильмов...»⁵ — пишет он, простоудушно разясняя внутренний исток своего знаменитого открытия: «Надо было изобрести такую мультипликационную технику, чтобы я смог в полном одиночестве делать фильмы, передающие полутона, дымку и нечеткие, переливающиеся формы»⁶. Странная пугливость и жажда полной уединенности внутри, казалось бы, технократического, пронизанного коллективизмом искусства — что напоминают?..

«Жил в Петербурге человек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топотал по непросохшим тротуарам овечьими копытцами» — это строки «Египетской марки» О. Мандельштама, одного из самых петербургских произведений. Герой ее — родной брат чудакам, мечтателям, поэтам, что населяют герметичный и мистичный город-призрак. То — хрупкая порода, скоротечный народец, выросший на немилосердных сырых ветрах. Они ничем не обязаны реальности, и она их не замечает — так, прах на величественных тротуарах империи... Всем существом своим они ощущают шаткость почвы под ногами и обречены на то, чтобы за ближайшим поворотом быть облитыми помоями или сорваться в бездну...

Меж героями Алексеева и им самим нет дистанции: его творчество ничуть не социально, оно — лирическая исповедь, поток... даже не сознания, а душевных импульсов. Пусть в фильме «Картинки с выставки» (1972) говорится вроде бы о детстве Мусоргского — все равно на экране предстает мир воображения того маленького петербургского кадета, каким был Алексеев... Это он, проснувшись среди ночи, наблюдал за облачком, которое вплыло под своды спальни мальчиков и тихо растаяло — и прозревал языки пожара, которое пожрет и весь этот таинственный

⁵ Алексеев А. Размышления о мультипликации. (Написано в 1956 году.) Цит. по: Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве. Москва, «Искусство», 1983, с. 38.

⁶ Там же.

подлунный мир, и самих этих мальчиков со смешными птичьими прозвищами... Это его глазами увиден шабаш призрачных чудищ в фильме «Ночь на Лысой горе» (1933), образы которых так напоминают кружащихся в метельных смерчах бесов из стихотворения Пушкина...

Творчество Алексева — лирика самовыражения, потому в его интерпретации даже явные упрощения мотивов произведений не кажутся недостатком. Так, его иллюстрации к «Запискам из подполья» лишены острой дисгармонии и горячечной болезненности, присущих Ф. Достоевскому. Исполненные тихого мерцающего свечения, они скорее... уютны и, собранные в фолиант, напоминают толстую книжку с таинственными картинками, которую хорошо разглядывать под рождественской елкой...

Что-то подобное происходит и с фильмом «Нос» (1963). Сам текст повести Гоголя о... самовластной пустоте — сбежавшем носе, что возомнил себя важнее бывшего владельца, казалось, предполагал социальную сатиру. ФЭКСы с их постоянным образом зловещей тени, подминающей под себя хозяина, создали бы гротеск о том, как бывшее «ничем» вдруг стало «все»...

Гоголевский майор Ковалев, лишившийся носа — нарицательный образ плоского законченного пошляка. Кто мог подумать, что Алексева сделает из него лирического героя — вроде тех мечтателей и поэтов, которыми населен излюбленный им герметичный и мистичный город?.. Это, вероятно, самая фантастичная трактовка самой загадочной повести Гоголя.

В сказках, которые сочинял Алексева, он — прямо на манер Парнока — называл себя странным именем Альфеони. И в фильме «Нос» предстают не мытарства майора в гостиных и канцеляриях чиновного города в поисках сбежавшей части тела, а странствия чудака Альфеони в призрачном мире Петербурга, обращенного в обезлюдившую пустыню. Лишившись носа, майор Ковалев стал здесь «не таким, как все», попросту говоря — стал скитальцем, петербуржцем и поэтом, стал... странным существом, Альфеони. Это — мечтатель, грезящий перед рассветом о чем-то неясном и ускользающем и узкими плечами своими зябко ощущающий давящий взгляд вечного соглядатая, Человека в черном, что неутомимо вырастает сзади и смотрит вослед его неуверенным, петляющим по свежему снегу шажкам...

Кажется, что смысл фильма еще сокровеннее... В сказках Алексева к бедняге Альфеони является Нечистый и предлагает тому торговать талантом. Отбросив метафоры, автор прямо пишет, что поэт слабодушно подрядился делать рекламные ролики. В финале фильма мясистый, с круглой бородавкой носище вновь украшает лицо Ковалева, ставшее здесь отчего-то невыносимо уродливым. Не оттого ли, что то странное существо, бывшее одновременно и своим, и неприкаянным в призрачном городе — стало вдруг «таким же, как все»?..

ФЭКСы были словно уверены, что реалии советской жизни — грязная переходящая короста на прекрасном лице города, чья мифология пребудет в веках... Для эмигранта Алексева Петербург — Атлантида: над ним сомкнулись воды, его больше нет и никогда не будет... Оттого в «Носе» столь важна тема воды. Действие здесь словно происходит в огромном аквариуме. И неважно, комната ли то, в которой петербургский мечтатель, лежа на диване, словно качается в лодке по миражным волнам вместе с прекрасной барышней, похожей на белое пышное облако, готовое вот-вот растаять, или то — глубь невских вод, где огромная рыбина в упор разглядывает опускающийся на дно нос майора Ковалева...

Быть может, этот образ города — более истинный, чем тот, к которому мы начинаем привыкать? Поэты не ошибаются...

«Трудно определить его место»

Александр Алексеев, проживая во Франции, продолжал развивать в эмиграции традиции русского изобразительного искусства. Он хорошо был знаком с советской школой графики, высоко ценил работы В. Лебедева и Н. Тырсы. С 1926 года Алексеев уже известен как книжный иллюстратор. Его первыми работами были 4 гравюры на меди к повести «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя — особенно любимого им писателя. В манере письма Гоголя, созвучии и музыкальности его фраз Алексеев видел ту гармонию, к которой стремился всю свою творческую жизнь. В не меньшей степени талант иллюстратора Алексеева проявился в оформлении книг А. Пушкина, «Слова о полку Игореве», «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, а также «Дон Кихота» Сервантеса, сказок Г. Х. Андерсена, «Падения дома Ашероу» Э. По, стихотворений Ш. Бодлера, произведений А. Мальро, а позже — книг Л. Толстого и Б. Пастернака.

Первоначально, по словам Алексеева, его интерес к кино был вызван огромным желанием войти в интеллектуальную среду общества. Большое впечатление на него в это время произвели фильмы немецкого кинематографа. У Алексеева зародились планы «проиллюстрировать» музыку. Наконец в 1932-м, после просмотра фильма Бертольда Бартаца «Идея», который был первой попыткой представить «ожившую гравюру» на экране, он внезапно открыл для себя огромные кинематографические возможности мультипликации, ее музыкальную стихию, однако решительное неприятие общепринятой графической культуры 20—30-х стимулировало поиск своего собственного пути. Стремление достигнуть в выразительных средствах той степени неопределенности, зыбкости, незавершенности, которые придают особый поэтический оттенок повествованию, не лишая его в то же время предметности, заставило его заняться разработкой нового технического приспособления. В 1931-м вместе

со своей ученицей и помощницей Клер Паркер, ставшей впоследствии его женой, Алексеев приступил к созданию на первый взгляд весьма простого изобретения — так называемого «игольчатого экрана», который представлял собой небольшую экранную плоскость из мягкого материала, пронизанную несколькими тысячами иголок, выступавших при надавливании на 30—50 мм и повторявших форму предмета. Эффект, построенный на неровном выдвигании тел на экранной поверхности, освещенной подвижным боковым источником света, создавал необыкновенные графические возможности и световую гамму, включавшую все оттенки черного и белого цвета. В отличие от таких мультипликаторов, как Уолт Дисней, создавших целую киноиндустрию, Алексеев с помощью своего экрана мог работать в полном одиночестве и делать фильмы, «передающие полутона, дымку и нечеткие переливающиеся формы», фокусируя внимание на движущемся образе. Первой картиной, снятой на игольчатом экране, была «Ночь на Лысой горе» («Une nuit sur le mont chauve», 1933) на музыку М. Мусоргского. Удивительное созвучие музыкального и пластического ритмов сделало эту ленту шедевром анимационного кино и принесло режиссеру, потратившему почти два года на ее создание, чувство творческого удовлетворения. В 1935-м Алексеев поставил кукольно-игровой фильм «Спящая красавица» («Belle au bois dormant»). Не имея стабильного заработка, находясь в достаточно сложных материальных условиях, Алексеев не мог полностью отдаться творческой работе, поэтому в дальнейшем (с 1935-го по 1939-й) он вместе с Клер Паркер, Жоржем Виоле и другими помощниками полностью занялся подготовкой рекламных фильмов (всего было выпущено 25 рекламных роликов); они снимались экспериментальным путем, с применением игольчатого экрана и других технических изобретений. Даже неполный перечень этих лент дает представление о разнообразии рекламируемой продукции: «Заводы Лингнера» («Lingner Werke»), «Парад шляп» («Parade des chapeaux»), «Франк Арома» («Frank Aroma»), «Одежда от Сигро» («Vêtements Sigraud»), «Эвианская вода» («L'eau d'Eviant»), «Литье фирмы Мартен» («Les Fonderies Martin»), «Апельсины из Яффы» («Les oranges de Jaffa»), «Газ» («Gaz») и т. д.

В 1940-м Алексеев вместе с Клер Паркер, не желая соприкасаться, а тем более сотрудничать с фашистами, эмигрировал в

США, где продолжал работать в области рекламы, временами используя свое изобретение. Так, в 1943-м в Канаде на игольчатом экране был снят интересный экспериментальный фильм «Мимоходом» («En passant»).

В 1949-м Алексеев возвратился во Францию, продолжив работу в качестве иллюстратора и создателя рекламных роликов, однако заряд его творческой энергии искал новых возможностей применения. С 1947-го по 1951-й Алексеев стал проводить эксперименты с новым техническим приспособлением для постановки мультипликационных фильмов, назвав этот метод «тотализацией иллюзорных твердых тел»; движущийся по сложной кривой (посредством системы маятников) источник света снимается покрупно с длительной экспозицией. С помощью этого изобретения был создан способ киносинтеза трансформирующихся объемных геометрических фигур задолго до появления компьютерной графики. С 1951-го по 1964-й методом тотализации, который предоставлял режиссеру-мультипликатору колоссальные, невиданные доселе возможности для передачи всего многообразия форм движения, было снято около 20 рекламных роликов, в основном по заказу фирмы «Cocinor». Наиболее известные среди них «Дым» («Fumées», 1951), «Истинная красота» («Pure Beauté», 1954), «Сок земли» («La Sève de la Terre», 1955).

В начале 60-х мастерство и авторитет Алексеева в кинематографическом мире были признаны настолько, что он получил от «Cinéma Nouveaux» предложение снять игровой фильм на игольчатом экране. При абсолютной свободе в выборе сюжета оговаривалось лишь одно условие — это должна была быть экранизация литературного произведения. Алексеев решил осуществить свою давнишнюю мечту — «оживить Гоголя на экране», остановив свой выбор на повести «Нос». Этот фильм рождался из ностальгических воспоминаний детства о столь дорогом ему Петербурге и давал выход непреходящей с годами страсти Алексеева к импровизации. Возможности игольчатого экрана позволяли передать все нюансы и богатство движения, варьировать цветовую гамму и достигать того эффекта поэтической ирреальности в фильме, который находил полное художественное соответствие литературному источнику. Будучи принципиальным противником речевого озвучивания анимационного фильма, Алексеев стремился найти этому необыч-

ному зрелищу адекватное музыкальное оформление. Поиск нетрадиционных путей свел его с весьма своеобразным музыкантом. Композитор Хай Мин в процессе просмотра фильма с собственного голоса записывал на магнитофон музыкальную импровизацию, которая впоследствии была аранжирована и исполнена на фольклорных инструментах Востока. Непривычный экзотический музыкальный фон в еще большей степени усиливал эффект таинственности, загадочности, волшебства, который завораживал зрителя и полностью погружал его в гоголевский фантастический мир. Очередной кинематографический эксперимент Алексева увенчался грандиозным успехом: фильм получил всемирное признание и вошел в золотой фонд мировой кинематографии. Впоследствии с помощью игольчатого экрана будут сняты фильмы, снискавшие Алексеву мировую славу: пролог и эпилог к фильму «Процесс» («Le Procès», 1962, реж. О. Уэллс, по роману Ф. Кафки), «Нос» («Nose», 1963), «Картинки с выставки» («Tableaux d'une exposition», 1972), «Три темы» («Trois Thèmes», 1980) — два последних на музыку М. Мусоргского.

В творчестве Алексева всегда удачно сочетались две стороны его таланта: работа гравера вдохновляла на поиск новых технических возможностей в мультипликации, а как художник-мультипликатор он был одержим идеей придать своим гравюрам максимальную выразительность, тонко и точно передать момент движения, пластику тела. Оставаясь всегда истинным мастером, Алексеев стремился не просто проиллюстрировать отдельные сюжетные моменты литературного произведения, но отразить индивидуальные творческие черты писателя, образность его языка, дух и колорит его книги. В послевоенные годы наиболее крупной и долговременной (более 7 лет) работой в этом направлении было создание 120 гравюр к роману «Анна Каренина». Используя все новшества технического характера, которые в основном являлись его собственным изобретением, он завершил к началу 50-х свой уникальный труд. С точки зрения самого Алексева, оформление книг Л. Толстого, мысль которого, как правило, имела весьма абстрактную форму выражения, представляло для художника в плане изобразительности наибольшую сложность. Однако ему удалось блестяще справиться и с этой задачей.

В работе иллюстратора он видел много сходного с творчеством режиссера, считая книгу своеобразным спектаклем. В 1959-м Алек-

сеев создал уникальный цикл иллюстраций (202 рисунка) к роману Б. Пастернака «Доктор Живаго». Используя в качестве графической основы игольчатый экран, он посредством мультипликации создал нерукотворную книжную графику, как бы сведенную с экрана. Пользовался Алексеев и фотоспособом, т. е. соединением изобразительных наслоений, тем, что в кино называется двукратной или многократной экспозицией. Конструируя книгу как кинематографист (каждая последующая иллюстрация являлась развитием предыдущей и основой для последующей), он внес в понятие книги элементы кинематографа и стал в этой области первооткрывателем.

У Алексеева была долгая творческая жизнь, однако смерть Клер Паркер (1981), столь близкого ему человека и бессменного помощника, роковым образом сказалась на его физическом состоянии. Менее чем через год он скончался. В 1989-м его дочь, художница Светлана Алексеева-Рокуэл, передала Музею кино в Москве часть архива своего отца и копии некоторых его фильмов. К сожалению, мастерская художника была продана в 1991-м. Письмо российского режиссера-мультипликатора Ю. Норштейна министру культуры Франции с просьбой сохранить ее в качестве музея пришло с опозданием.

Творчество Алексеева было заметным явлением в культуре Франции. Его называли «инженером и теоретиком» французской мультипликации. Вместе с тем нельзя не согласиться с киноведом Андре Мартеном, считавшим, что «такой тип кинематографиста, художника и гравера, а также математика и механика столь уникален, что трудно определить его место, квалифицировать его творчество». Таланты подобного масштаба минуют границы пространства и времени.

*Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции
Москва, РОСПЭН, 1997*

О жизни нашей семьи

Отрывок из письма Юрию Норштейну

Алексеев имел двух братьев: Владимир (заразившийся сифилисом от актрисы московского театра, в которую он был влюблен) застрелился, переживая состояние безнадежности и не выдержав пуританского давления своей матери. Перед тем как застрелиться, он оставил записку моему отцу (который был на пять лет младше), где говорилось: «Ты очень талантлив, продолжай рисовать, делай то, что я сам так любил».

Второй брат, который был почти глухим (и питал страсть к астрономии), исчез в Грузии во время революции. Мой отец до конца своей жизни надеялся разыскать этого второго брата, Николая.

Мой дед был убит во время поездки в Баден-Баден. Отец прочесал все кладбища в этой местности и так и не смог ничего найти. Считается, что его отец знал «слишком много» о Среднем Востоке, особенно о Турции, и что какой-то турок, вероятно, был подослан, чтобы убить его. Этот мой дед знал 37 языков и умер в возрасте тридцати семи лет. Его знание языков было, вероятно, причиной, почему он занимал такой важный пост.

В 1931 году мои родители были все еще мужем и женой. Мать была тем человеком, кто помогал отцу построить первый игольчатый экран. Он отправил ее покупать иголки в какой-то большой парижский универмаг. Мне было восемь лет, и я была с нею. Я помню, как продавщица говорила про нас, что мы «сумасшедшие». Когда мы пришли домой, отец сказал, что иголок недостаточно, мы пошли обратно и прочесали уже весь магазин. А продавщица позвала своих коллег посмотреть на эту «сумасшедшую русскую».

В то время моя мать тоже занималась книжной иллюстрацией, а до этого она была характерной актрисой в театре Питоева

(Станиславский приезжал в Париж, чтобы посмотреть труппу Питоева, и приглашал мою мать в Россию играть в его театре, но она сказала, что не может из-за того, что замужем за Алексеевым и у нее ребенок).

Моя мать пригласила Клер Паркер (та была изучавшей живопись американской студенткой из Бостона, из состоятельной семьи) пожить у нас — с ней, моим отцом и мною — с тем, чтобы заработать немного денег, сдавая ей комнату и готовя для нее еду. Так появилась Клер Паркер в качестве студентки Алексеева. Отец был очень болен, он потерял одно легкое, занимаясь гравюрой, и три года провел в санатории. В этот период (до 1931 года) моя мать работала в книжной иллюстрации самостоятельно, чтоб иметь возможность оплачивать счета. Мать была так же талантлива, как отец. Они влияли друг на друга, и иногда работы моей матери принимали за работы Алексеева. Ее звали Александра Александровна Гриневская-Алексеева. Она умерла в 1976-м. До самой своей смерти она была единственным художественным критиком Алексеева. Когда он заканчивал, в основном, произведение, то просил ее посмотреть, что тут нужно изменить. После смерти матери эту функцию унаследовала я.

Эти двое были слишком близки и не могли жить друг с другом изо дня в день. Они скорее напоминали брата и сестру, чем любовников. Они были слишком схожи во многих отношениях, кроме того, что моей матери не доставало дисциплинированности моего отца. Но у нее было значительно лучшее чувство цвета, чем у отца, который ощущал себя в цвете довольно неуверенно.

Без денег семьи Паркер игольчатый экран не был бы построен. Однако идея его создания долго сидела в голове отца, и он делился своими мыслями с матерью. Они оба говорили по-русски и разделяли любовь к русской поэзии. Мать декламировала русские стихи еще в тринадцатилетнем возрасте в парижском салоне сестры ее отца, которая взяла ее к себе годовалой, так как моя мать была незаконнорожденной дочерью Гриневского из петербургской аристократической семьи, и ей пришлось жить за пределами петербургского общества с тем, чтобы избежать дискриминации. Она научилась русскому у гувернерши и развлекала тетушкиных гостей, декламируя русские стихи; тетушка играла на фортепьяно, приглашала Рубинштейна, Дебюсси и других музыкантов.

Пока Алексеев не стал известным иллюстратором, мои родители были очень бедны. Мама, чтобы содержать нашу маленькую семью, продала все свои полученные в наследство семейные драгоценности.

Если Клер Паркер многое узнала у Алексеева, то столь же много ей дала моя мать, которая научила ее готовить и всегда пугала Клер Паркер своей легкостью в пластических искусствах.

Клер Паркер отлично работала с камерой и была терпелива с отцом, чего никогда не было у моей матери. Она постоянно хвалила отца, принимала все, что он делал, без малейшей критики. Моя же мать была совсем иной, говорила «все, что думает», тыкала пальцем в слабости и умела одинаково хорошо как причинить боль, так и подбодрить. Когда она хвалила, человек знал, что он получает нечто воодушевляющее. Мой отец знал все эти полутона. Он был большим спецом по нюансам. Он мог быть жестоким со «своей женщиной» и имел довольно неистовый характер, часто впадая в ярость и редко прощая. Таким образом, у меня было трудное и очаровательное детство. Я узнала, что качество — это все, и научилась ненавидеть вульгарность и коммерциализм. Мы, все три женщины, жили в смещенном мире, многократно удаленном от реальности, принужденные участвовать вместе с Алексеевым в его путешествиях в воображаемый мир.

Если пришло время садиться за стол, то пусть еда остынет, неважно: если Алексеев вдруг нашел стихотворение, которым он хотел поделиться с нами, — мы все должны были сесть вокруг него и слушать, как один из нас читает это стихотворение медленно, чтоб вкушать его, как старое вино. Я часто ждала последнего предложения, чтоб тут же вскочить, но он в ярости говорил мне: «Сядь и прочитай мне стихотворение еще раз, пока женщины пошли в кухню».

Каждая книга, которую иллюстрировал мой отец, тщательно «раздвигалась», как цыпленок на тарелке. Он делал множество заметок, читая ее, и смотрел на потолок своей студии почти каждые пять минут, качал ногой направо, налево, и казалось, что дремлет. Он полюбил тени деревьев на стеклянном потолке своей студии. Он хотел почтить эту листву в своем последнем фильме (перед тем, как бык начинает идти).

Надеюсь, я не утомила Вас, мой дорогой друг. Я знаю, мой отец страстно желал бы поговорить с Вами. Он очаровал бы Вас, ибо он был баснословным рассказчиком историй.

11 февраля 1994 г.

КЛЕР ПАРКЕР родилась 31 августа 1906 года в Бостоне (штат Массачусетс, США). Окончила там школу и Брин-Морский колледж в Филадельфии. Училась у Алексеева искусству гравюры. Стала его постоянным помощником, другом, женой. В качестве оператора и ассистента-аниматора на игольчатом экране участвовала в съемках всех фильмов Алексеева. Как режиссер сняла 2 фильма: 1936—1937 — документальный фильм о выставке Рубенса в Париже, совместно с Жоржем Виоле; 1938 — «Этюд по гармонии линий» («Etude sur l'Harmonie des Lignes»). Рекламный фильм, цв., продолж. 1 мин 45 с. Сотр.: Этьен Райк, Александра Гриневская, Жорж Виоле; рекламирует корсеты Руссея (Gaine Roussel). Умерла 3 октября 1981 года в Париже.

АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВНА ГРИНЕВСКАЯ родилась в 1899 году в Санкт-Петербурге. Будучи незаконнорожденной дочерью петербургского сановника, была увезена в Париж к сестре отца. С матерью виделась лишь однажды в десятилетнем возрасте во время поездки в Петербург. Получила домашнее образование, учась у русской и немецкой гувернанток. В 19 лет во время одного из вечеров в музыкальном салоне тетки ее заметила жена Жоржа Питоева Людмила и пригласила в их театр на характерные роли. Там и встретилась с Алексеевым. Имела от него двоих детей: дочь Светлану и сына, который умер. Самостоятельно научилась рисовать и стала книжным иллюстратором, оставив театр. Работала с Алексеевым в качестве художника. После войны работала на студии рекламных фильмов Этьена Райка, иллюстрировала книги. Умерла в 1976 году в Париже.

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

Из выступления на XIX Московском международном кинофестивале

Все русские семьи прошли через период потерь и потрясений. Моя семья — не исключение. Что-то случается с людьми, которые внезапно теряют свою родину и культуру.

Как марафонские бегуны, они или падают, или, упав, поднимаются и опять бегут. Алексеев был одним из тех, кто не сдается. Он приехал во Францию с одним-единственным рекомендательным письмом — к Сергею Судейкину, который стал его наставником.

Вместе с Судейкиным он написал декорации для Дягилева, Балиева, Комиссаржевского, Луи Жуве, для Швейцарского балета и для театра Питоева.

Там он встретился и повенчался с моей матерью, актрисой Александрой Гриневской.

Он подружился с такими оригинальными и блестящими людьми, как Мальро и Супо. Их дружба прошла через все годы жизни во Франции.

Как и теперь, в те годы французские интеллигенты увлекались Востоком. Русская революция пробудила в них заветное стремление к переменам: они искали и открывали новую культуру, новые формы искусства.

Алексеев с его оригинальными идеями и абсолютно новым искусством стал для них окном в этот незнакомый мир.

Он показал парижанам Россию, которую они мечтали узнать.

В детстве мой отец слышал, как его мать играет на рояле. Он готовил свои школьные уроки под аккомпанемент ее музыки.

Поэтому в его воспоминаниях образ России неизменно связан с музыкой. Он особенно любил Мусоргского, использовал его музыку как фон для многих своих фильмов.

Еще ребенком он страстно полюбил чтение. Старшие братья постоянно снабжали его книгами. Любовь к книгам и музыке послужила основанием для его деятельности как иллюстратора и мультипликатора.

Музыка и литература продолжают играть важную роль в жизни нашей семьи.

Мы бежали из Парижа в 1940 году перед приходом немцев, оставив все наше имущество. Пять лет спустя мы вернулись в пустую квартиру.

Мне было шестнадцать, когда мы переехали в Нью-Йорк. Наша новая жизнь мне не нравилась, и я захандрила.

Помню, как мой отец однажды обернулся ко мне и сказал:

— Хватит! Если ты так любишь Париж, докажи мне это. Возьми перо и карандаш и нарисуй все дома на нашей улице.

Это задание было одним из самых трудных в моей жизни.

С того дня я перестала жаловаться. В другой раз мой отец пришел поцеловать меня на ночь. Он сел на мою постель и посмотрел на дверь перед нами.

— Какого цвета эта дверь? — спросил он.

«Опять папина дразнилка!» — недоумевала я. Перед нами была белая дверь.

Я сказала:

— Белая, — зная, что надо что-то прибавить.

Молчание.

— Белая, глупышка?

Я всмотрелась внимательнее.

— Светлее наверху, темнее внизу.

Вдруг поверхность двери оживилась. Я увидела синие тона наверху, более теплые, сероватые оттенки внизу. Дверь оказалась зеленой. Единственное белое пространство было там, где свет с потолка отражался на верхней части двери...

В течение всей моей жизни продолжается наш диалог с отцом.

Мы всегда оставались душою вместе, даже когда нас разделяли большие расстояния.

Эта особенность наших отношений передалась и моим детям...

Однажды вечером, уже к концу жизни моего отца, мы остались вдвоем в его студии в Париже.

— Я хочу повиниться перед тобой, доченька! Иди ко мне на руки!

Я села на его костлявые колени. Что за зрелище! Ему 80 и мне 60.

— Я был плохим отцом тебе, дочка! — его глаза наполнились слезами.

Я взяла его руку в свою и сказала:

— Я так никогда не думала. Ты дал мне самый драгоценный подарок: ты научил меня работать.

В этот поздний период моей собственной жизни я отчетливо вижу, как жизнь моего отца отражается в его работах.

Анна Каренина плачет — это моя мать. Мертвая лошадь пытается подняться в «Ночи на Лысой горе» — это возрождение его убитого отца. Невинное дитя борется с ведьмой — это я... Быть матерью художников — это еще одно необыкновенное переживание, исполненное всяческих неожиданностей. Учиться у своих детей — чудесное чувство!

Моя дочь Саша оказалась на редкость талантливым критиком. Отец называл ее «девушка с волшебным взором».

Она необыкновенно точно замечает недостатки в моих работах, говорит мне о них без всяких колебаний и всегда — в точку.

В фильмах моего сына я вижу историю его жизни. В фильме «In the soup» главный герой — молодой идеалист, сценарист и продюсер фильма, попадает в лапы спонсора, который хочет только нажиться на его таланте. Герой пытается спастись от этого безнравственного человека, чтобы работать свободно и независимо.

Когда я смотрела этот фильм первый раз, у меня разрывалось сердце. В борьбе этого героя за честность в искусстве я увидела самую главную особенность жизни моего отца, моей собственной и моего сына. Этот лейтмотив жизни нашей семьи — честность в искусстве! — пронзительно открылся мне тогда на большом экране. Фильм получил приз как «Лучший независимый художественный фильм 1992 года» на фестивале в Сондансе в США.

Работы женщин в нашей семье — моей матери, мои и моей дочери Саши — совсем иные! Сюжеты более интимны: личная жизнь, обстановка, в которой мы живем, люди, которых мы любим.

Женщины менее дерзновенны в своих созданиях, более скромны.

Мою мать еще ребенком отвезли из Петербурга в Париж. Она жила у тетушки и очень страдала от разлуки с родителями.

Печальный Снеговик, которого она мне рисовала во всевозможных фантастических положениях, явно выражал хорошо известную ей тему детского одиночества. И делала она это с превосходным чувством юмора.

Вторая жена моего отца — Клер Паркер — посвятила свою жизнь служению ему. С годами она оставила мысль о собственном призвании к искусству и сделалась технической ассистенткой, без драгоценной помощи которой мой отец не мог обойтись. И снова исконно женская роль — самоотверженная помощь и поддержка.

Мои дети и я глубоко признательны за то, что здесь, в Москве, на фестивале, нам подарили эту необыкновенную, счастливую возможность представить творческую историю нашей семьи, которая вышла из России и вернулась сейчас сюда, к своим корням. Так замыкается круг и лечатся раны.

Игольчатый экран

А. Алексеев — один из крупнейших в мире режиссеров-мультипликаторов. Естественно, он просто не может быть сравним с режиссерами, работающими на киноиндустрию, такими, как, например, Дисней. Алексеев первый, кто ввел мультипликацию в контекст мировой культуры, кто прозрел саму музыкальную стихию мультипликации, музыкальную в высоком трагедийном смысле. Его фильмы, снятые во Франции,— «Ночь на Лысой горе» по Мусоргскому (1933), «Нос» (1937) — это не карикатура, не комиксы, а драматическое действие, которым насыщено подлинное изобразительное искусство.

Матисс, например, отдавая должное Диснею, просто возмущался графической культурой его фильмов. Но Матисс требовал от Диснея невозможного, несовместимого, он требовал своего понимания культуры цвета, пластики, света, а у Диснея все построено на гэгге, на характере, на игре с предметом. У Алексеева, безусловно, тоже было это неприятие общей графической культуры мультипликации 20-х, 30-х, что, видимо, повернуло его совершенно в другую сторону. Он начал учиться живописи еще в Петербурге и традиции русского искусства продолжал развивать и в эмиграции. Но я думаю, что он хорошо знал и советскую графику. А она в те годы была действительно великолепна: Лебедев, Тырса. Судя по всему, Алексеев был знаком и с теоретическими выкладками Малевича.

Все, что Алексеев делал в эмиграции, так или иначе связано и с русским искусством, и с «русской темой» — иллюстрации к «Анне Карениной», к «Доктору Живаго», мультипликационные фильмы «Ночь на Лысой горе» с ее тонким лирическим финалом, «Нос». Насколько я знаю, его любимым писателем был Гоголь. Он никого выше Гоголя не ставил, даже Достоевского, и я, кажется, понимаю, почему. Гоголь обладал той уникальной свободой му-

зыкальности каждой фразы, когда она не может быть переставлена, как не переставляемы ноты в строчке. У Достоевского это можно сделать, у Гоголя — нет. Здесь полное созвучие, абсолютно полный гармонический лад. Я думаю, Алексеев именно поэтому так любил Гоголя и в своих вещах сам искал такой же гармонический лад. И находил. Правда, когда он в фильме «Нос» в некоторых эпизодах пытался декларировать свое представление о Петербурге, о его пространстве, о его разграфленности, строго придерживаясь некоей идеи, которую он сохранил на всю свою жизнь, тогда изображение переставало дышать стихией.

Но фильмы Алексеева, его графика были для меня откровением. Они меня так же потрясли, как в свое время маленькие фильмы Цехановского «Почта», «Базар» из «Балды». Если бы отечественная мультипликация пошла по такому пути, который ей прокладывали и Старевич, и Цехановский, и Алексеев, то думаю, что сегодня ее уровень был бы грандиозен.

К сожалению, работы Алексеева я поздно узнал. И думаю, что не один я такой «инвалид», но и многие наши мультипликаторы, художники. Все-таки все должно быть вовремя. Вовремя должна попасть на глаза живопись Учелло, «Игроки» Федотова, графика Алексеева...

Правда, сделал он немного, да и трудно было бы ждать от него большого количества мультипликационных работ. Как эмигранту первой волны ему приходилось зарабатывать деньги на жизнь, он занимался рекламой, оформлением книг и вот, в частности, сделал, по-моему, уникальный графический цикл — «Доктор Живаго». При этом Алексеев использовал в качестве графической основы открытый им для мультипликации игольчатый экран, который давал ему необычайно богатую изобразительную фактуру. По существу, он средствами мультипликации создавал нерукотворную книжную графику. То есть не зарисованную, не записанную рукой, а сведенную как бы с экрана, посредством которого Алексеев создавал чисто художественную стихию. При этом, думаю, он пользовался и фотоспособом, а именно — соединением изобразительных наслоений, что в кино называют двукратной или многократной экспозицией.

В само понятие книги Алексеев внес элементы кинематографа, и я уверен, что он был здесь первооткрывателем. Вообще в 20—30-е

годы отношение к книге кардинально изменилось. Лисицкий внес в книгу элементы архитектуры; конструктивисты, конструирующие любую вещь, а книга тоже вещь, внесли в нее свой дизайн, свою архитектонику. Но если конструктивисты конструировали книгу линейно, либо очень резко графически, либо цветовым пятном, используя принцип сложения, как бы накопления страниц, то Алексеев конструировал книгу, как кинематографист. Поэтому когда листаешь книгу «Доктор Живаго», то впечатление такое, что смотришь изображение в движении, вплоть до укрупнения чисто кинематографической детали, которая присутствует на предыдущей странице.

Когда три года назад я увидел эту книгу во Франции, меня более всего поразило, что человек, уехавший из России после революции, через многие-многие годы делает книгу, в которой просто редкостное присутствие воздуха того времени.

Рассматривая рисунки, я вспоминал свое впечатление от романа, и ощущение такой их правдивости — до кристаллика соли на кончике языка — как бы прожигало его. Я вдруг задышал зимой, которую в Москве давно не видел, да и не мог увидеть. И вдруг — зима, кремлевская стена, к которой я привык, десятки раз проходил мимо. А здесь это пространство стало работать совершенно по-другому. Алексеев как бы увез с собой и сохранил то ощущение пространства, которое было тогда и соответствовало его времени. И вот это было для меня диво.

Я, например, вспоминаю эпизод, когда один из героев романа, вскочивший на бочку и пытавшийся агитировать солдат, митингующих на железнодорожном узле, был убит разъяренной толпой. Этот кусок замечательно сделан Алексеевым. Там нет подробностей, деталей, но кажется, что там просто присутствует запах шпал, такой скрежещущий запах.

Правда, на мой взгляд, Алексеев силен в изображении самой стихии, метели времени, — в каких-то тенях, сгущенности, сплаве фигур. А вот портреты Живаго, Лары — слабее. Если в его фильмах, где все мимолетно, портреты не успевают означиться в своей недоведенности, поэтому их несовершенство так не срывает и не мешает общему движению, то в книге, конечно же, при всей ее безусловной «кинематографичности», статуарность и фиксированность рассмотрения обнажают ее слабые стороны. Но

прошло три года, и я не помню портреты, а помню только ощущение времени. Причем это ощущение удивительно слилось, соединилось с пастернаковской прозой. После иллюстраций Алексева я не могу себе уже представить ничего иного. И мне кажется, если бы он пытался иллюстрировать «Мастера и Маргариту», то такого рода изображение могло бы идеально совпасть с романом — музыка его внутренней стихии и ее светоносность сродни графическим принципам Алексева.

Во всем мире Алексев известен как изобретатель уникальной технологии. Это игольчатый экран. У него было несколько таких экранов разной величины. Тот экран, который я видел в Канаде, размером приблизительно сантиметров семьдесят на пятьдесят. Издали впечатление бархатистой матовой поверхности. На нее можно надавить, например, ладонью, и тонкие, довольно длинные иглы, выступающие из экранной плоскости миллиметров на тридцать, проходят сквозь нее и повторяют форму руки. То есть весь эффект построен на неровном выдвигании игл из экранной плоскости.

К тому же экран высвечен боковым светом, а источники света меняются и двигаются. В результате богатая светотень, отражение игл и, соответственно, разных графических плоскостей, в зависимости от степени и формы их выдвигания, порождают много возможностей. Только от того, например, как ты поставишь свет,— так, чтобы тени от игл шли по экрану, или так, чтобы источник света был почти перпендикулярно от камеры,— возникнут совершенно разные графические эффекты. Или, например, если обнести свет вокруг экрана, то мы можем одно и то же изображение получить в разных состояниях. Это как солнце, обходящее пространство. И безусловно, графическое богатство здесь необычайное. Литографский камень, литографская поверхность тоже дают ощущение такого чрезвычайно глубокого тона с легчайшей, почти акварельной прозрачностью.

И все это можно получить благодаря игольчатому экрану. Но получить может только художник. Если такой экран попадет в руки необязательно даже варвару, то он ничего не сможет сделать и получит от этого чисто обезьянью радость — не больше. Для этих целей на Западе выпустили такую игрушку — игольчатый экран а la Алексев. Ее можно приложить к своему лицу, и иглы повторяют его конфигурацию. Но чтобы высечь из такого экрана

искру искусства, надо понимать культуру изображения, культуру фактуры, глубинность, богатство ее. Конечно, Алексеев всем этим владел абсолютно. Он занимался и графикой, и гравюрой, и литографией, работал тушью, карандашом, знал, как я понимаю, достаточно много принципов отпечатка. Поэтому у него на экране и могла возникнуть такая тонкая графическая градация.

Алексеев искал некую среду, фактуру, которая была бы податлива, мягка, как пластилин. Причем я не знаю, что здесь в первую очередь подгоняло его — бедность или его воодушевляла энергия постоянно колышущегося пространства. Он пытался найти ей адекват в кинематографе, и, видимо, это натолкнуло его на идею такого игольчатого экрана, который позволил бы в мультипликации воспроизвести эту плазменность, эту огненную неуспокоенность.

Я знаю, у Алексеева есть последователи, и, может быть, мультипликацией на этом пути будут достигнуты какие-то новые результаты, но мне кажется, что в его фильмах самое ценное — это метод, не средства, а то внутреннее состояние, та дорога, по которой он должен был прийти к собственной вечности. То есть Алексеев нашел для себя абсолютные возможности, которые позволили ему перестать думать об усовершенствовании технологии. Очевидно, в творчестве наступает какой-то предел, какое-то уплотнение, после которого оно развивается не вширь, а вглубь, когда ты начинаешь понимать, что тебя окружает и что ты есть сам.

А вообще-то я считаю, что все искусства, которые напрямую связаны с технологией, такие, как мультипликация, игровой кинематограф, — все это чудовищные искусства. Проработав столько лет в кино, я убедился, что здесь всегда драма художника.

Писать легче, то есть сами технические средства выражения легче. А кинематограф ужасен тем, что тебя все время одолевают технологические соблазны. То ты вдруг, например, узнаешь, что появился новый объект, который может давать какие-то супер-эффекты, то появились компьютеры, соединяющие несоединимое, и т. д. и т. д.

Сюрреализм сегодня становится совершенной реальностью. То, что мы воспринимали в живописи как откровение, в экранных искусствах вдруг оказывается всего лишь частью некоего еще

большого целого, и то, над чем ты так бился, легко можно получить другими средствами. Сейчас многие делают иллюстрации на компьютере, потом печатают и делают новые, а те остаются в машинной памяти.

Мне кажется, что от всего этого уходит какая-то незыблемость, прочность. Человек теряется, он не знает, где же опора. Представьте себе «Троицу» Рублева, оставшуюся только на дисплее, когда она может только репродуцироваться. Она теряет свою силу.

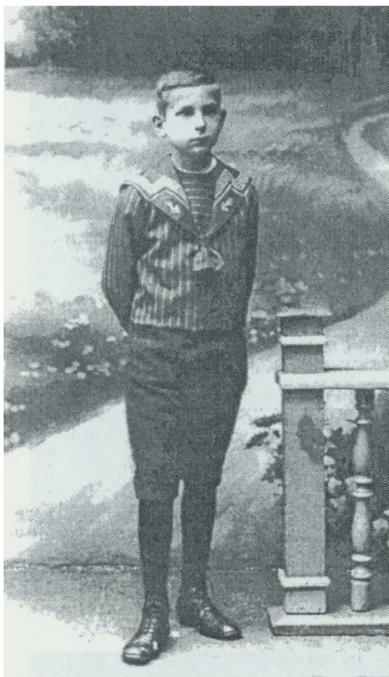
Искусство в эпоху тиражируемости меня пугает. Особенно мультипликация, ведь она по природе своей диктует художнику постоянный отказ от непрерывного потока фраз, которые необходимо отбросить, и только в результате такого зачеркивания можно получить то целое, что и становится некоей незыблемостью. И тут нужно вовремя поставить перед собой (для себя) барьер, преграду, нырнуть в сторону от постоянно надвигающегося технического прогресса.

В иконописи соблюдается совершенно строжайший канон, вплоть до поворота каждой фигуры. Казалось бы, канон должен сковывать, ограничивать, а он, напротив, позволяет идти вглубь. А сегодня начинается эта разрушительная погоня, которой заражена вся наша цивилизация: успеть, не упустить, догнать. Рефлекс цели. И я постоянно об этом думаю.

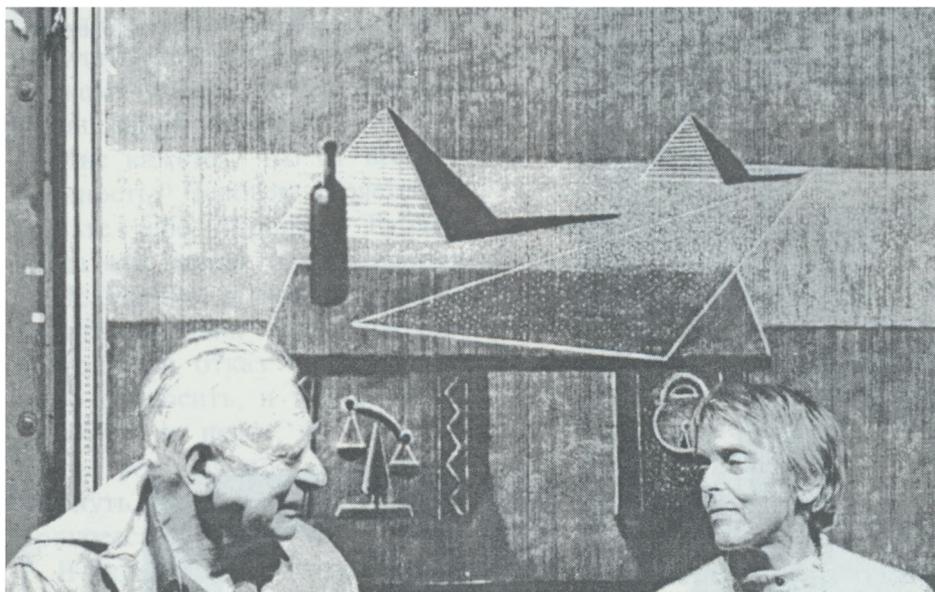
Сейчас, когда в нашей мастерской, которую мы наконец получили, чтобы доснять «Шинель», устанавливается съемочный станок и потом под него будет подведен еще один модуль, подключена электроаппаратура, пойдет ток и мы начнем рассчитывать стабилизацию напряжения и все такое прочее, то я себя иногда спрашиваю: а где же этот самый Акакий Акакиевич? Где он сидит, в каком углу сучит ножками и ждет, когда же эти сукины дети в конце концов закончат всю свою возню и он сможет зажечь нормальной жизнью? Ну куда от этого деться? Мне думается, счастье Алексева, что он, отказавшись от подобных соблазнов, сумел внимательно и близко подойти к глубинным вещам.

А когда у него не было возможности снимать кино, книга ему с лихвой его заменяла. Это был не только заработок, в книге Алексеев искал для себя кинематографические параллели, по существу делая ее как несостоявшийся фильм. И если «Доктор Живаго» экранизировать в мультипликации, то, на мой взгляд,

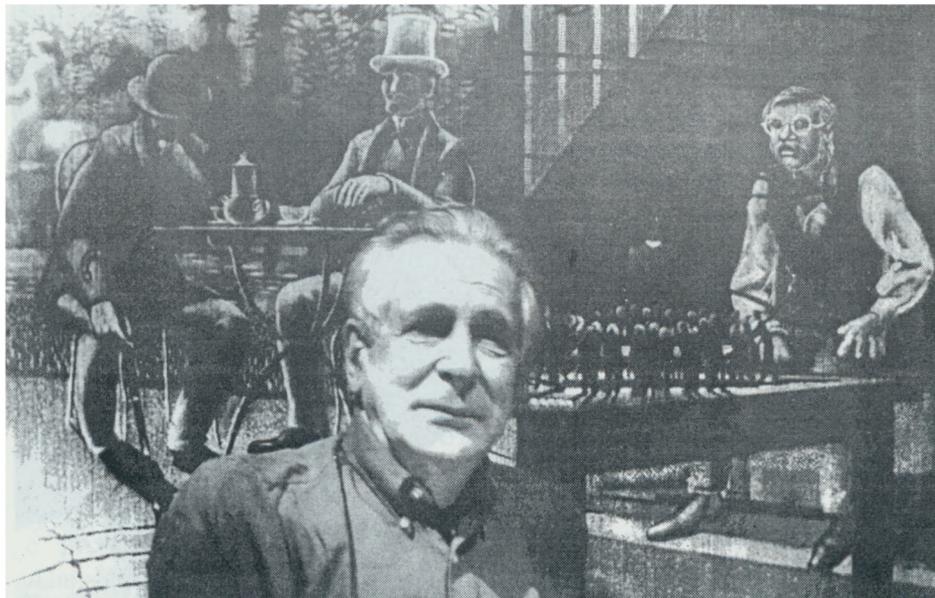
А. Алексеев в детстве. Санкт-Петербург



А. Алексеев в возрасте 77 лет



А. Алексеев и К. Паркер



А. Алексеев на фоне кадра к «Игроку» Достоевского



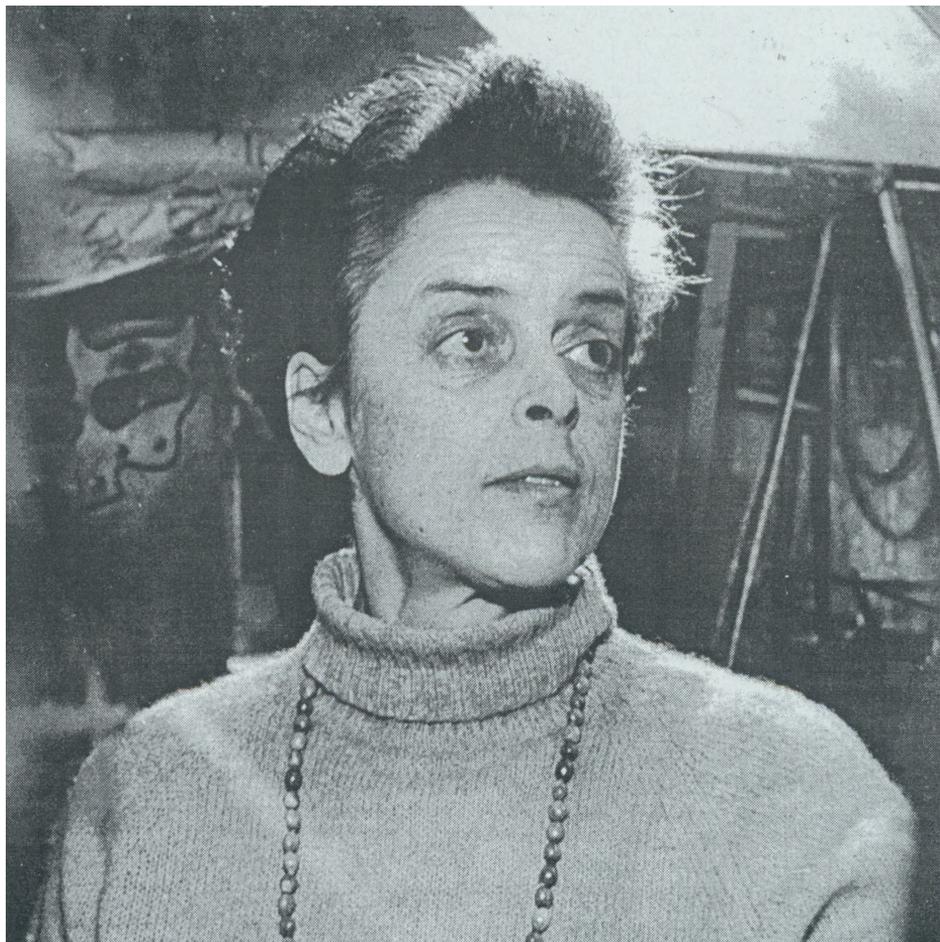
А. Алексеев и К. Паркер в мастерской



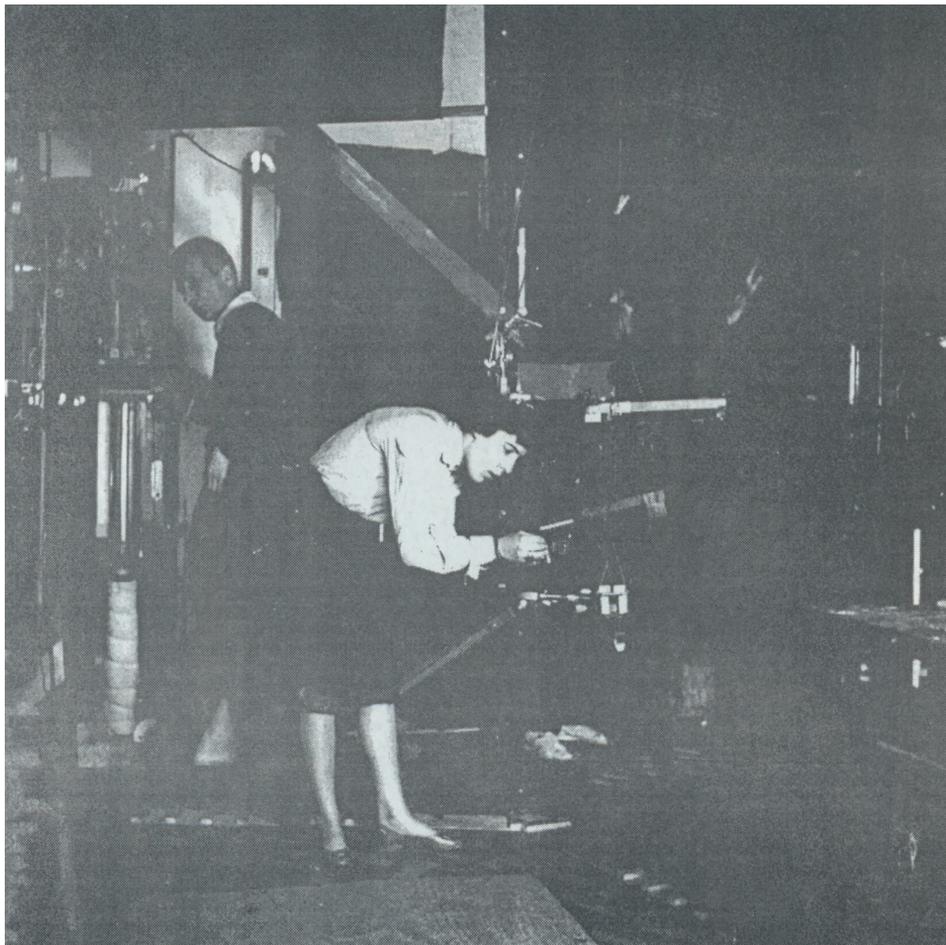
А. Алексеев



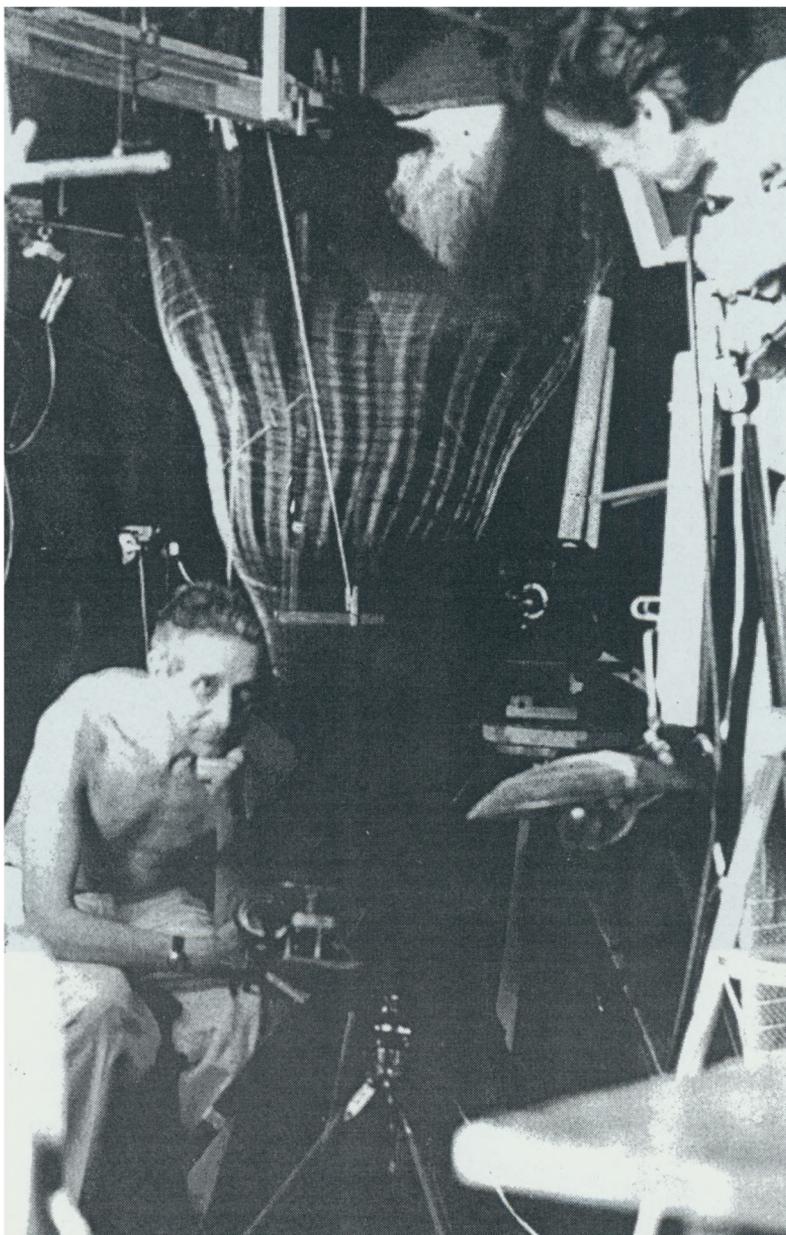
Двуединство



Клер Паркер



К. Паркер и А. Алексеев за работой



Реальность фантазий

предложенный Алексеевым путь для этого романа наиболее абсолютен.

У мультипликации есть та сила, что она обладает чисто поэтической краткостью. В ней можно, как в поэзии, обойтись деталью, которая способна работать с такой же мощью. «Ходит маленькая ножка» — так только Пушкин может сказать. Попробуйте сделать это в игровом кино — будет просто обрезанный кадр, сразу же уйдет мимолетность. А в мультипликации мы этой мимолетностью должны управлять в каждую одну двадцать четвертую единицы времени.

И вот то, что оставил нам Алексеев, мне кажется, из стихии поэзии. Оно обладает той самой степенью легкости и возможностью перехода сразу — мгновенно — в тяжесть, оно способно менять притяжение земли. И не просто как физический фокус, а как собственное течение времени на этом прямоугольнике экрана, в разных точках — свое. И вот это несоответствие течению времени в каждой отдельной точке, мне кажется, дает эффект чрезвычайной силы, который мы не способны предугадать даже чисто умозрительно.

Воздух «Живаго» пряный, весенний, болотистый, кухонный, любовный — все это в графике Алексева. В сравнении с изобразительной терпкостью проза Алексева беднее. Уникальны приемы художников, живопись и слово которых конгениальны. Репин — «Далекое и близкое», Петров-Водкин — «Хлыновск», «Пространство Евклида», воспоминания Коровина... В прозе Алексева лишь отдельные детали сходятся с содрогающей темнотой его графики, с запахом пространства. Грудь с розовым соском, увиденная им внезапно, когда он наклонился попрощаться с теткой. Ветер в верхушках сосен, когда он замерзал на опушке леса.

Смешно было бы требовать от Алексева силы пастернаковского слова. Поэзия Алексева — в его графике, фильмах. Но записки молодого кадета уникальны тем, что совпадают с действием «Живаго». Он сам является одним из героев романа — русский интеллигент, попавший в варевую революцию. Его слово — еще одно свидетельство времени.

*Записала Т. Иенсен
Искусство кино, 1993, № 4*

Жорж Нива
профессор литературы Женевского университета
директор Европейского института (Швейцария)

На стыке трех искусств

С Александром Алексеевым я познакомился в конце 60-х годов. Жил он в живописном кукольном доме в тупиковом переулке, который я долго искал. Это было на юге Парижа, в парадном квартале XIX века. Искать надо было переулок под одной аркой; казалось, что это въезд во двор, но то был вход в маленький парадиз. В конце этого тишайшего тупика находился домик Алексева и его жены Клер Паркер.

Все казалось мне сказочным: и домик, и мастерская, и смех хозяина. Он долго мне показывал игольчатый экран, по которому «рисовал» или «гравировал» временные фоторисунки. Их он снимал под разным освещением.

Я уже знал и безумно полюбил его иллюстрации к «Доктору Живаго», принес свой экземпляр и выразил полный восторг проникновением художника. Его «временные гравюры» сопровождают текст, толкуют, освещают, обогащают лучше многих научных интерпретаций. Ритм фраз в романе, ключевые идеи, настроения, магические миги этой поэмы в прозе переданы удивительно чутко, скупой и волшебной. Кинетизм панорамных сцен, как, например, в самой увертюре («Шли, и шли, и пели вечную память...»), так же, как и символика *claroscuro* (черно-белого) этих подвижных офортов совершенно зачаровали меня.

Мы долго говорили о методе Алексева читать текст, углубляться в его ритмику. Похоронный траурный поезд начала или снежная мелюзеевская феерия представляются мне виртуозным искусством, на стыке двух или даже трех искусств: художественной прозы, офорта и фотографии.

Довольно часто я посещал светлую мастерскую Алексева. Я видел его и в Аннеси, где он был почетным председателем Биеннале мультипликационного фильма. Тогда я смотрел все его

чудные маленькие фильмы — и рекламу для сигарет «Житан», и «Нос» — его шедевр. И вообще, этот стиль — умный, разумный и остроумный художник был весь «на стороне» Гоголя, если мы условно примем, что русское искусство делится на «сторону» Гоголя и на «сторону» Пушкина. Однако фантастика Алексеева имеет и нечто пушкинское, то есть умеренное, гармоничное. При необузданной фантазии, когда взгляд точен и остер, как лезвие, Алексеев-офортист знал и медленное обдумывание, и молниеносное решение.

Я его пригласил в Женеву вместе с Клер. Он выступал перед студентами. Мы показали «Нос» и «Ночь на Лысой горе». Алексеев обворожил всех присутствующих. Приехала из Аннеси его большая подруга и поклонница Николь Соломон.

Показывал он мне мало-помалу все свои книги и много картин. Я особенно люблю его автопортрет на чердаке герцогского дворца в Дижоне (в Музее современного искусства, в коллекции четы Лэгран): он странно смотрит на нас, как печальный Пьеро, но — бесцветный Пьеро. Картина похожа на негатив фотографии.

Офорты, иллюстрации, маленькие мультипликационные фильмы передают нам некую «неслыханную простоту» жизни и мира. Жесты, удлиненные формы, или формы, переполняющие всю страницу, весь простор, приковывают взгляд, гипнотизируют.

Я начал книгу о его искусстве и русской литературе. Ибо, даже если Алексеев совершенно виртуозно проник в поэзию французского романиста Жана Жироду, все равно его шедевры связаны с умением читать и понимать русских классиков — Гоголя, Достоевского, Толстого. К примеру, надрыв и трагизм персонажей Достоевского не столько уловлен, сколько переведен на язык другого искусства. Так что нервный зигзаг его молний, скрюченные, алчные серые руки на черном фоне или тупые, огромные лики, скалящие зубы через весь лист, — это не столько иллюстрации, сколько проблески.

Мастерство его было сразу, как мне кажется, изумительным, не от сего мира. Но искусство его изменилось с возрастом. Оно шло к определенному классицизму, который — признаюсь — мне не по душе. Взрывы света, съедающие потемки в «Братьях Карамазовых», в «Сибирских ночах» (роман Кесселя), и совершенно гениальные, инопланетные, почти «глоссолалические» иллюст-

рации к Эдгару По остаются непревзойденными. А поздние алексеевские иллюстрации, более классические (геометрические, неоантичные), например, к Гофману, меня слегка разочаровали.

Его ранние офорты похожи на тушь или на рентген Космоса. Его зрелые работы сохраняют эту фантастичность, но добавляют еще одну гоголевскую тему: собрание рож, масок, кривых, плоских, хохочущих или хмурых, переполняющих тесный простор листа. В его поздних работах и чувствуются поиски «неслыханной простоты».

Совершенно отдельно стоят цветные офорты к «Слову о полку Игореве». Скифские орнаменты вдохновили Алексеева. Эта серия иллюстраций, уникальных с точки зрения техники, представляет собой некое счастливое исключение в его творчестве. Нежность, музыкальность, личностность этих офортов выходит за рамки техники офорта и сближает его искусство с ювелирным.

Да, скажут скептики, но Алексеев все-таки — художник для элиты. Не отрицаю. Он — русский европеец и европейский русский, сын пушкинской и гоголевской России, чуткий знаток русской словесности. Но, прежде всего, он — сновидец-офортист, то есть — художник, сумевший придать снам точную и деликатную форму обработанного драгоценного камня.

Это сугубо волевое искусство, покорение форм и дум роднит Алексеева с петербургским певцом Пушкиным и с чудо-городом вообще. Но принадлежит он не меньше и Европе, чем России. Алексеев не должен «возвращаться на родину». Родина должна открыться ему и его чудесному искусству и тем самым принять и изучать его причудливый симбиоз с французской культурой.

Октябрь 1999 г.

Алексеев

Алексеев — художник, занимающийся гравюрой. Сегодня редко встречаются художники, не считающие это искусство скучной тяжелой работой, которую они оставляют на крайний случай и которую им навязывают издатели. В отличие от многих иллюстраторов, Алексеев искал в своем искусстве не только средство выражения, он стремился, кроме всего прочего, к тому, чтобы гравюра была чем-то большим, нежели обыкновенный иллюстративный прием.

Этот постоянный поиск, который придает особую ценность всем иллюстрированным им книгам, был сразу же подвергнут критике. Алексеева обвинили в ремесленном подходе и в том, что он рассматривал гравюру не как искусство, а лишь как поле для собственных экспериментов. Алексеев не боится критики. Сознательно или подсознательно он понимает, что является человеком сегодняшнего дня и что работает в соответствии с духом нашего времени. Он смотрит вокруг себя, он наблюдает и видит. Сегодня художники, достойные этого звания, осознали, что искусство — это не религия, что уже нет смысла запираяться в башне из слоновой кости и взирать свысока на жизнь. Они понимают, что искусство должно быть живым, иначе оно перестает существовать. Сегодня уже недостаточно мыслить чисто абстрактно. Не претендуя на создание новой искусствоведческой теории, можно попытаться развить эти положения. Алексеев, как мне кажется, один из тех, кто может лучше всех послужить для этого примером. Когда он начал заниматься гравюрой, ему сразу же захотелось расширить область этого искусства. Тогда он отказался от слепого следования классическим методам, всем тем устаревшим приемам, которые находят мнимое одобрение библиофилов. Словом, он посягнул. Те, кто следует примеру Алексеева и у кого была возможность изучить его еще самые первые опыты в гравюре, не без основания

восхищаются разнообразием его досок, разнообразием, которое не наносит ущерба его стилю.

Когда одному из издателей впервые хватило смелости и здравого смысла попросить Алексеева проиллюстрировать книгу, он остановил свой выбор на «Аптекарьше», самой красивой новелле, написанной Жироду.

Алексеев выполнил первые гравюры на дереве, и уже эти пробные доски доказали, что в узком и замкнутом мире гравюры появился новый человек, одаренный аккуратностью и в то же время смелостью творческого подхода.

В досках к «Аптекарьше» Алексеев проявил не только свою смелость, но и свою силу. Художник полностью владел материалом, он выступал не как иллюстратор, он стремился освободить гравюры от текста. Ему хотелось прежде всего, чтобы иллюстрация проливали новый свет на книгу, а не была лишь украшением или способом выделения каких-то произвольно выбранных фраз.

Иллюстрации к «Аптекарьше» занимают значительное место в творчестве Алексеева по трем вполне понятным причинам. Во-первых, они напоминают некий зародыш, то есть благодаря этим гравюрам можно предугадать не только личность художника, но и эволюцию всего его творчества. Во-вторых, они вносят одну очень важную новую идею, идею, которая своим происхождением обязана характеру самого Алексеева и которая сводится к тому, что у нас появляется возможность восхищаться гравюрами не только как экспозицией текста, но и как источником света, раскрывающим изнутри иллюстрируемый текст. Наконец, Алексеев раскрыл нам в «Аптекарьше» человека, не боящегося бросить вызов обыденности и готового добиться своего.

После этой книги последовали литографии и офорты. Алексеев попытался в первую очередь расширить концепцию офортиста. В этой связи мне кажется не лишним процитировать мнение самого великого эстета XIX века Шарля Бодлера. В 1862 году он со свойственным ему даром предвидения обратил внимание на неоднозначность проблем, связанных с искусством офорта, и на ту опасность, которую несут с собой те, кто пытается эксплуатировать этот метод.

«...Не нужно забывать, — пишет он, — что офорт — это искусство глубокое и опасное, таящее в себе множество каверзных

моментов и раскрывающее недостатки интеллекта так же отчетливо, как и его качества. И, как любое высокое искусство, очень сложное, несмотря на свою кажущуюся простоту, оно требует серьезного посвящения на пути к совершенству».

И далее он добавляет: «...это действительно слишком личностный жанр и, как следствие, слишком аристократичный, чтобы прельщать кого-либо, кто не является от природы одаренным художником, влюбленным в офорт всем своим естеством. Офорт предназначен не только для того, чтобы прославить индивидуальность художника. Это искусство теряет смысл, если художник не вкладывает в доски частичку своей души».

Изучая творчество офортиста, следовало бы выделить и прокомментировать каждую из этих фраз Бодлера. В действительности складывается впечатление, что о гравере можно судить только с этой точки зрения. Мне кажется бесспорным, что для развития этого жанра необходима сильная личность. Личность Алексеева в этой связи мне кажется особенно примечательной. Этот гравер, надо отметить, продемонстрировал кроме всего прочего необычайную самоотверженность. В наше время, когда живопись снова входит в моду, когда восхищение вызывает любое самое незначительное усилие, выраженное посредством кисти, Алексейев предпочел целиком посвятить себя гравюре. Его бескорыстие было вознаграждено, и он стал не просто художником, который делает офорты, но настоящим мастером гравюры.

Осознав целостность всех нюансов этого процесса, он, прежде чем приступить к работе, может благодаря свободному мышлению, искать и находить в каждой детали не просто точку соприкосновения или некое отношение, но средоточие. Он не ограничивается тем, что избегает каких-либо технических трудностей и ловушек, напротив, он стремится к тому, чтобы границы офорта навязывали его доскам неоспоримую силу выразительности.

Именно по этой простой причине Алексейев может заявлять о себе в искусстве. И поэтому ему позволено создавать некий мир, свой собственный мир, мир таинственный и лучезарный. Он с радостью, и это чувствуется, реализовал новые методы в своем творчестве. Он не может не открывать и не изобретать. Он буквально с лихорадочным усердием пытается расширить рамки офорта (каждая доска для него — это возможность нового иссле-

дования), поскольку Алексеев никогда не удовлетворяется сделанным. Он жаждет обновления. Стоит вспомнить (я думаю, нет смысла цитировать имена) все эти переливания из пустого в порожнее, которыми занимались те модные граверы, вполне удовлетворенные своим положением и изо всех сил не желавшие что-либо менять в искусстве гравюры. Все эти художники не побоялись обвинить автора иллюстраций к «Запискам сумасшедшего» в том, что тот с каждой новой книгой низвергал прежние каноны, в том, что он занимался лишь ремеслом и методикой. В искусстве офорта, как ни в одном другом, техническая сторона имеет порой решающее значение, и поэтому, обогащая и развивая его, Алексеев просто занимался своим ремеслом. За что его следует лишь похвалить, а никак не ругать.

Надо признать, что гравюры, опубликованные Алексеевым вплоть до сегодняшнего дня, отличаются непревзойденным разнообразием. Они позволяют также надеяться на то, что искусство офорта, столь презираемое многими по причине недостаточного внимания к нему, может и должно постоянно обновляться.

Возможно, мы слишком искушены и находимся под впечатлением механических открытий нашей эпохи, вследствие чего пренебрегаем техниками прошлых веков. Однако в офорте, с точки зрения людей столь же смелых, как Алексеев, должно неизбежно возникнуть новое направление.

На самом деле создается впечатление, что офортисты, слишком «опьяненные» живописью, более или менее сознательно пренебрегли многими возможностями, которые предлагает искусство офорта. Их самым страстным желанием было развитие цветного офорта, который вплоть до наших дней может восприниматься только как непозволительное излишество.

Алексеев при помощи метода, который он создал на основе своей необычной техники (например, в иллюстрациях к книге Поля Морана «Живой Будда»), сумел показать, что речь тут идет лишь о некоем «эрзаце». Офорт должен оставаться чистым.

Я не случайно употребил это слово «чистый». Внимательно изучая искусство Алексева, вы практически вынуждены возвращаться к этому понятию чистоты. Мы знаем, что чистота требует большой силы и большого разнообразия. Художник должен согласиться пренебречь живописностью и виртуозностью.

При изучении досок, которые украшают «Записки сумасшедшего» и «Живого Будду», вас поражает простота средств, используемых Алексеевым. Я не хочу сказать, что Алексеев наивен: напротив, мне он кажется иногда излишне интеллектуальным, но я должен добавить, что он никогда не злоупотребляет своей ученостью, она для него есть нечто подразумеваемое. Желание чистоты, которое заставило его отказаться от усложнений, красочности и виртуозности, тем не менее не обеднило его работы.

Разработанный им метод одновременно рационален и логичен. Прежде чем приступить к работе, художник пытается представить пластически то, что он хочет изобразить. Как только замысел станет осознанным, он может позволить себе некий лиризм и не думать ни о чем, кроме как о процессе гравировки.

Мне кажется, что великие художники работают именно так, но редко можно с уверенностью сказать, что так же работает и гравер. Таким образом, нам представляется возможным так сформулировать этот парадокс: Алексеев адаптировал метод великих художников-лириков и отказался от живописи как метода.

Если мы попытаемся детально рассмотреть творчество Алексева, мы будем прежде всего поражены целостностью его стиля. Мы обнаружим у этого гравера такую внутреннюю волю, которая его обязывает относиться к гравюру как к отражению своей личности. В строгих границах своего жанра он охватывает целый ряд выразительных средств, которые несут на себе печать гения. При этом необходимо уточнить, что Алексеев навязывает не манеру, а стиль.

Всего этого было бы, конечно, недостаточно, чтобы охарактеризовать стиль Алексева, который по определению не поддается описанию, однако все эти отличительные черты его творчества позволяют выделить или уточнить определенные обязательства, которые он берет на себя. Проявляется это прежде всего в том, какое внимание уделяется у него противопоставлениям различных оттенков серого цвета. Офорт (те же самые замечания можно отнести и к литографии) не может довольствоваться черным и белым цветом, как можно было бы предположить, глядя на большинство гравюр XX века. Я также не хочу сказать, что, по примеру гравюров XVIII века, следует играть только на оттенках серого, напротив, принимая во внимание опыт Алексева, следует

допустить, что существует гамма, которая простирается от черного цвета до белого.

Этот поиск не является для Алексеева развлечением, и он не сводится к серии экспериментов, поскольку является для него необходимостью. Он никогда бы не смог продолжить исследование гравюры, если бы не надеялся каждый раз открывать для себя что-то новое.

Данное противопоставление, о котором мы только что упомянули, раскрывает творческую целостность гравера, а его вкус к тонкостям своего ремесла мог бы убить в нем художника. К счастью для Алексеева, его личность доминирует в его творчестве над его характером и его стремлением к новизне любой ценой. Во всех работах Алексеева стиль обусловлен его личностью. Когда мы говорим об Алексееве (и это самый важный момент, который я хочу подчеркнуть в своем слишком кратком исследовании), мы говорим о праве человека на надежду. При изучении его творчества вы словно оказываетесь на перекрестке. Перед вами открываются различные направления, и на художника возлагается обязанность не выбрать, а соединить эти новые пути воедино. По сути, Алексеев прекрасно понимает, в каком направлении он хочет двигаться и с какой скоростью. Некоторые утверждают, что его творческий потенциал офортиста исчерпан и что возможны лишь повторения, другие говорят, что талант Алексеева лишь скользит по поверхности. Что касается меня, я должен признать, что, зная лично этого человека и изучив его творчество настолько подробно, насколько это было в моих силах, я убежден: Алексеев достаточно тверд и непреклонен в своем желании дать новую жизнь искусству офорта, не претендуя при этом на создание новой традиции. Я буду, вероятно, первым в столь оптимистичной оценке, но я убежден, что его деятельность способна охватить и другие сферы искусства, ведь, будучи человеком современным, Алексеев может и должен интересоваться всем, что можно назвать современной графикой. Я имею в виду не только искусство оформителя, но и все те методы, о которых мы только что вскользь упомянули и которые до сих пор не нашли серьезного развития.

Для гравера масштаба Алексеева перспективы безграничны. Он достоин будущего, которое открывается перед ним, ибо в противоположность многим художникам последних лет он любит свое

ремесло и хочет развить все его возможности. Он охотно признает, что для него недостаточно быть только художником, но нужно быть и ремесленником. Наверное, по этой причине и из чувства врожденной скромности он сотрудничал с теми, на кого сегодня возложена обязанность выносить суждения. Алексеев гордится, и у него есть на это право, своей дружбой с человеком, имя которого нельзя не упомянуть — Ригаль, художник-офортист, с которым он ведет свой непрерывный творческий поиск. Они вместе порой с завораживающей страстью создают свои работы и восхищаются достигнутыми результатами.

Я не случайно настаиваю на факте их сотрудничества. Кроме того, что, мне кажется, было бы несправедливо не воздать должное усилиям Ригалья, мне представляется, что их союз симптоматичен. И Алексеев, ведя с ним совместный поиск, демонстрирует то значение, которое он придает глубокому пониманию и совершенной технике своего искусства.

Перечислив некоторые причины, которые позволяют верить в будущее Алексеева, я не скрою, что они могут показаться странными читателям, привыкшим к дифирамбам друзей художников, я прекрасно понимаю, что самые возвышенные слова, достойные гения, мною еще не сказаны. Эти слова мне представляются напыщенными извинениями. Я отдаю себе отчет, что в отношении актера или певца можно позволить себе более возвышенный слог, но когда речь идет о таком гравере, как Алексеев, я считаю, что само его творчество достаточно красноречиво говорит за себя.

Если мы пролистаем книги, иллюстрированные им, мы не сможем не признать значение и творческую мощь его гравюр. Слова, которые обычно используют для анализа и оценки, окажутся в данном случае невыразительными. Графическое искусство должно обходиться без слов. Более того, оно должно быть выше слов и противоречить им. Оно должно выражать то, что слова выразить не могут. Алексеев говорит о своем искусстве только для того, чтобы раскрыть то, что несправедливо называют «трюками». Он считает, что те, кто работает с ним, должны использовать его опыт. Возможно, он строит иллюзии и забывает, насколько сильна рутинная работа. Еще долго будут гравировать так, как это делал Рембрандт, не задумываясь о том, что этот великий

художник как раз и занимался тем, что придумывал различные методы и «трюки».

Алексееву нет никакой необходимости обращать внимание на критику или похвалу. Он увлеченно работает каждый день, и критик может лишь внушить доверие тем, кто интересуется графикой в целом. Я знаю, что еще многое не сделано автором офортов к «Запискам сумасшедшего», гравюр к «Аптекарьше» и литографий к «Братьям Карамазовым».

Перевод Тимофея Хмелева

*Материалы к выставке «А. Мальро и А. Алексеев»
под патронажем мадам Ширак
Париж, 1991 г.*

Андре Мальро и Александр Алексеев

В какой точке Мальро, человек действия, пересекается с Алексеевым, человеком воображения — вот вопрос, который я задала себе в 1980 году, в тот день, когда Алексеев достал из глубины своей библиотеки иллюстрированные издания «Великого пути» и «Удел человеческий».

Из только что открытой книги на меня хлынула Азия, одновременно мифическая и правдоподобная, Азия, чей образ был создан, с одной стороны, увлеченным археологом, и с другой — художником-гравером, родившимся в Казани, выросшим в Константинополе и заброшенным революцией во Владивосток. Да, за этой красивой французской книгой с золотым обрезом скрывалась дикая Азия. Но не только это объединяло двух художников.

Если Мальро овладевает то ужасное мгновение, когда человек обретает свою цельность перед лицом смерти или любви, то Алексеев ищет то дыхание, которое несет в себе стихию воды, камня, животного и человека. Неправда ли, стремление постичь жизнь во всей ее полноте и овладеть ею, разделив ее на стихии, в данном случае через форму, и есть величайший вызов художника?

Кто лучше, чем Алексеев, мог изобразить влажный взгляд паука с помощью капельки воды на его глазу, придать камбоджийской танцовщице потрескавшуюся улыбку гранита и свету тропического дня — зеленоватое сияние воды?

Парадоксально, но гравюра у него не является иллюстрацией. Посредством различных техник, кажущихся невозможными, она берет на себя функцию писателя.

Тут нет ничего буквального, также как, например, в этой величественной загадке, которую скрывают человеческие лица прикрытые темной листвой орехового дерева в Альтенбурге.

Во всем я вижу Алексева, накопившего подробнейшие знания всех тем, затрагиваемых в этих книгах, которыми он пропитался, словно губка, прежде чем приступить к работе. Я вижу его, как будто он мне говорит, почти признаваясь: «Ты видишь, я сижу здесь, в этом кресле, и ничего не делаю уже целых два дня...».

И он показывает мне огромное кубическое кресло 1920 года, в которое он периодически погружается, укутываясь в свой огромный домашний халат из пиренейской шерсти.

*Материалы к выставке «А. Мальро и А. Алексеев»
под патронажем мадам Ширак
Париж, 1991 г.*

Отвага называть себя художником

Алексеев был призматичен, словно кристалл. Кинорежиссер, гравер, изобретатель, писатель и в то же время — этимолог и теоретик.

Кристаллы имеют ось симметрии. Его осью было искусство. Все, что он делал, он делал как художник. Вряд ли, к примеру, его этимологические гипотезы имели особую ценность для этой унылой науки, но они воскрешали в памяти образы России, откликались эхом в звуках обоих языков, в оттенках значений, неуловимых на первый взгляд. И благодаря этому имели больше отношения к действительности, нежели гипотезы ученых.

Здесь публикуется сборник его теоретических и философских текстов. Сказав, что он был художником, когда задумывал и писал их, надеюсь, я не умаляю их научной ценности. Наоборот. Логика философов подтверждает это. Логика достаточно проста и прямолинейна. Помню, как Клер Паркер на прогулке у озера Аннеси показала мне лист дерева в доказательство того, что логика бессильна понять и объяснить его сущность. Алексеев инстинктивно был мэтром этого «обходного мышления» (описанного Эдуардом де Боно), которое приводит к оригинальным решениям. У него была великолепная интуиция. Правда, он никогда не использовал свои догадки для построения системы мышления — и слава Богу. Большую часть своего времени он посвящал творению своих картин. Но его тексты дают возможность встать на новую точку зрения, синтезируют различные идеи, предлагают невероятно оригинальные обобщения.

Эти тексты — большей частью старые, иногда неопубликованные — почти все являются редкостью. Они легли в основу большой книги об Алексееве, которую я готовил (и готовлю сейчас). Я бы хотел, чтобы они показали, сколь актуален он сегодня, позволили бы задуматься о нем как о целой главе (важной, но незаконченной)

в истории киноискусства, дали бы возможность увидеть то, что он мог предложить своим современникам. Пример — его фильмы — был на экране, понятый теми, кто стремился понять. А объяснения даются в его текстах.

Очевидно, что эти объяснения существуют не только для того, чтобы увлечь влюбленных в кино интеллектуалов. Они представляют нам самого Алексеева и его творения. Художник в высшей степени лирический, даже мечты свои передавал, описывая технику иллюзорных тел или способность восприятия человеческого глаза.

Вот, в частности, фраза, подтверждающая это: «Есть связь между образом мысли и образом действий творца. И тот, кто хочет выразить себя и мыслить по-своему, обязан выработать свою индивидуальную технику» («Искусство и мастерство графики», 15 марта 1929 года). Как тут не вспомнить об одном из его изобретений — об игольчатом экране — благодаря которому на свет появились анимационные гравюры?

Это целая глава из истории киноискусства, выше я набросал лишь несколько штрихов. «Ночь на Лысой Горе» датируется 1933 годом. Большая часть зрителей никогда не задавалась вопросом, кто же автор этого гениального фильма. Жив ли он, мертв? Где он, если жив? Это не имело значения. Алексеев не имел возраста, как не имеют его сюжеты, как в сознании современников Эйнштейн был не младше Моцарта или Шарлеманя.

В 1933 году анимация уже стала частью большого кинематографа. Комическая анимация, особенно в Соединенных Штатах, достигла высочайшей степени изобретательности. В Европе Уолтер Рутманн, Оскар Фишингер, Викинг Эджелинг, Бертольд Бартош уже прокладывали путь к серьезной анимации. «Ночь на Лысой Горе» не имела огромного успеха. У нее было мало копий; как и другие некоммерческие проекты, этот фильм могли видеть очень немногие — сначала в Париже, а потом и в Лондоне. Анимация не была «новым направлением», а этот фильм — манифестом.

По счастью, времена меняются, и понемногу появилось осознание того, что в анимации имеются свои собственные шедевры.

Прошло 50 лет со дня премьеры «Ночи на Лысой Горе», 25 лет — с момента, когда аниматоры стали объединяться и гордиться своей творческой активностью. Алексеев помогал союзам своих коллег («Я убаюкивал ASIFA», — писал он за месяц до своей смерти),

советовал, подбадривал и снимал другие фильмы. Было словно два Алексева: художник с чисто человеческим обаянием и признанный автор, достигший вершин искусства в искусстве. Сегодня мы знаем, что анимация — самый богатый и жизненный способ выражения. В противоположность различным «измам» первой половины века она не иссякла, а расцвела. Теперь в анимации новые авторы, которые не ищут легких путей, овладевая новой техникой.

Алексеев умер 10 лет назад. Клер Паркер, его вторая половина, умерла за 10 месяцев до этого. Оба они (но в особенности Алексеев) всегда называли себя художниками. Сегодня все больше и больше анимация признается формой искусства. Это одна из последних цитаделей человеческого творчества, где многие вещи подвластны тем, у кого есть идеи и руки. Но я не знаю, многие ли авторы современных анимационных фильмов без затруднений могут назвать себя художниками.

Наследство, оставленное Александром Алексеевым и Клер Паркер своим братьям, истинное наследство — это не пример их стиля и не теоретические работы Алексеева, собранные здесь. Наследство — в той светлой гордости, позволяющей называть себя художником. И сознание того, что существуют такие шедевры, как «Ночь на Лысой Горе».

Есть, наконец, и еще одно: для тех, кто любит Александра Алексеева и Клер Паркер — это наследие бесконечного богатства человеческой души. Если Алексеев был словно кристалл, когда создавал свои шедевры, то в других отношениях он был человеком. Чистым и прозрачным.

*Введение к книге «Страницы об Алексееве»
Анжеси, Франция, 1993 г.
Перевод Евгении Десять*

«Прежде всего... я обязан оставаться искренним»

Александр Александрович Алексеев известен у нас небольшому кругу специалистов как режиссер-аниматор, создавший выдающийся фильм «Ночь на Лысой горе». Но имя русского эмигранта первой волны, родившегося 18 апреля 1901 года в Казани и в 1921 году, после странствий и лишений, ставшего жителем Франции, в нашей стране широко не упоминалось. И если творения Рахманинова и Бунина, Шаляпина и Анны Павловой давно признаны неотъемлемой частью российской культуры, если сравнительно недавно, но прочно вошли в нее имена Набокова, Бакста, Дягилева, Шмелева, то для Алексеева лишь сейчас настает время — увы, тоже посмертного — возвращения на родину.

Алексеев относится к плеяде мастеров-одиночек, пришедших в кино из изобразительного искусства и стремившихся здесь тоже оставаться один на один со своим произведением, вопреки изначально индустриальному и коллективному характеру этого вида творчества. Тут вспоминаются имена таких художников, как его друзья Бартош и Мак Ларен, а также Старевич и Лен Лай, Эггелинг и Фишингер, Уитни и Цехановский. Все они, как Алексеев, занимались поисками собственных инструментов и технологий в кино, стремясь в одиночестве или со считанными помощниками делать свои экспериментальные анимационные фильмы. Эти короткие и, конечно, бесприбыльные ленты создавались обычно долго, часто в нелегких условиях. Наградой же в основном была лишь радость от изобретения новых методов съемок и открытия новых путей для кинематографа.

Кино, оставаясь для Алексеева самой сильной и плодотворной страстью на протяжении большей части его жизни, не было единственным полем проявления его творческой натуры. Он был также сценографом и художником по костюмам, гравером, книжным

иллюстратором, изобретателем, теоретиком и писателем. Однако в этом разнообразии просматриваются два полюса, два противоположных стремления, характерные для личностей леонардовского типа: непосредственное творчество и жажда рационального познания природы и осмысления тайн творчества. И оба стремления побуждали к созданию технических приспособлений, поиску новых методов и технологий в искусстве. Не имея никакого систематического специального образования, кроме военного (Первый Кадетский корпус в Петербурге, училище гардемарин во Владивостоке), и недолго поучившись искусству театрального художника у Судейкина в Париже, Алексеев совершенно самостоятельно освоил разнообразные техники гравюры, а затем кинематограф, став мастером высочайшего класса. Как он сам говорил, «уменьям научиться можно, искусству — нет». Искусство было ему даровано свыше, как, впрочем, и способность осваивать науки и умения.

В молодости на долю Александра Алексеева выпало слишком много потерь. В четыре года он, младший сын в семье, лишился отца, военно-морского атташе России в Турции, загадочно погибшего во время служебной поездки в Германию. Осталась на всю жизнь зияющая утрата. Вскоре семья с матерью во главе сильно обеднела. Затем покончил жизнь самоубийством старший брат Владимир. Исторический смерч революции и гражданской войны лишил Александра всего: имущества, семьи, родины. Он долго не знал, что случилось с оставленными им в России родственниками, пока его друг писатель Андре Мальро во время своей поездки в 1930-е годы в СССР лично не попросил разрешения у Сталина разыскать мать Алексеева. Она жила в то время в Москве в полной нищете и вскоре умерла, почти ослепнув. По словам Мальро, он встретил очень бедную и очень гордую женщину. От Мальро же Алексеев узнал о гибели второго брата в революционные годы в Грузии.

Будучи потомком военного, Алексеев должен был стать военным. Эпоха, разрушив жизненный уклад семьи, оставила Алексеева наедине с самим собой, с его волей к жизни и художественным даром. В Париже он обретает новую семью (его женой становится русская актриса и художница Александра Гриневская, в 1923-м рождается дочь Светлана), становится профессиональным художником, а вскоре мастером, книжной гравюры: в 1926—1929 годах вышло более 20 книг, иллюстрации к «Братьям Карамазовым» прославили его.

Новый крутой поворот, теперь уже добровольный, заставляет начать все сначала. Алексеев бросает книжную иллюстрацию, в его жизнь входят новая женщина и новое искусство. Клер Паркер становится музой его нового искусства: они вместе вводят в кинематограф научно разработанное Алексеевым изобретение, к которому он шел своим пытливым и страстным разумом, — игольчатый экран (1931).

Работа над первым фильмом на игольчатом экране, в технике «ожившей гравюры» (как сам он это называл), заняла 18 месяцев. Появление «Ночи на Лысой горе» вызвало восторг европейской критики и явилось откровением для самих кинематографистов. Известный английский режиссер, критик и организатор кинематографа Джон Грирсон писал о нем: «Самый изумительный и блестящий короткометражный фильм, какой вы, вероятно, встретите». И до сих пор этот фильм относится к числу шедевров анимации, оставаясь в опросах киноведев и кинокритиков среди первых.

Тем не менее, несмотря на шумный успех в прессе, затраченные деньги выручить не удалось, ибо отсутствовала система проката короткометражных художественных фильмов. В то же время кинотеатры Франции в период перед второй мировой войной славились демонстрацией авангардных рекламных короткометражных лент в промежутках между сеансами. Пришлось организовывать группу по производству анимационных рекламных фильмов (1934).

Фильмы на игольчатом экране Алексеев делал вдвоем с Клер Паркер. «Штат» его группы на рекламных картинах в довоенный период составляли пять помощников, каждый из которых выполнял свои специфические обязанности. Александра Гриневская была специалистом по цвету. Она же создавала рисунки аксессуаров и марионеток. Клер Паркер отвечала за камеру. Пьер Городиц — за звук. Жорж Виоле (присоединившийся к группе немного позже остальных) вместе с Этьеном Райком строил декорации. Алексеев и Райк вели переговоры с клиентами. Алексеев стремился ввести технические новшества в каждый подобный фильм. Всего в довоенные годы было снято 19 рекламных фильмов. Эти крошечные (1—2-минутные) фильмы блещут оригинальностью и изобретательностью, исполнены поэзии и юмора.

Но начиная новую жизнь в 30-е годы, Алексеев тщательно бережет «любви связующую нить», с прошлыми привязанностями не рвет: Александра Гриневская живет и работает по-прежнему рядом с ним, и дочь Светлана воспитывается ими совместно. И в вынужденную эмиграцию из охваченной войной Европы в Америку, на родину Клер Паркер, они уезжают все вместе. По окончании войны они снова все в Париже... Кинематограф как новая любовь не совсем вытесняет прежнюю — книжную графику: когда нет работы в кино, Алексеев делает гравюры. При этом кино сильно воздействует на его книжные иллюстрации: они становятся серийными, групповыми, напоминая раскадровки сцен. Вот как рассказывает о работе над иллюстрациями к «Доктору Живаго» Клер Паркер: «Именно при иллюстрировании “Доктора Живаго” впервые был использован игольчатый экран для изготовления неподвижных изображений. Алексеев задумал соединить иллюстрации этой книги в группы, а не разделять их одну от другой текстом. Каждая группа картинок ассоциируется с определенным событием в тексте, а каждая страница иллюстраций данной группы соответствует какому-то моменту в драматическом развитии этого события. Он хотел сделать большое количество иллюстраций — значительно больше, чем обычно появляется в книгах. Игольчатый экран — это единственная известная нам технология, которая позволяла за четыре месяца, что были в нашем распоряжении, сделать две сотни иллюстраций к “Доктору Живаго”.

На игольчатом экране Алексеев снимал только свои авторские, или, как он их называл, «программные», фильмы. Для производства рекламных фильмов в 1951 году он придумал новую технологию, к которой пришел, размышляя над сутью кинематографа вообще и анимации в частности. Технологию эту он назвал «тотализацией иллюзорных объектов». Заключается она в суммировании в одном кадре пленки (посредством длительной экспозиции) движений какого-либо объекта (источника света — «генератора тотализации»), перемещающегося в пространстве с заданными (возможно, меняющимися) траекториями с помощью системы сложных маятников. В каждом кадре фиксируется новая совокупность меняющихся траекторий, что при последующей проекции заснятой пленки на экран дает картину движений неких геометрических фигур и поверхностей («иллюзорных тел»). Конфигурация получающихся изобра-

жений, ритм и характер их движений могут быть заранее заданы с достаточной точностью. Таким образом, Алексеев с помощью довольно несложного механического устройства осуществил анимационную технику, предвосхитившую компьютерную графику.

Если, делая рекламные фильмы, Алексеев остроумными техническими, визуальными и иными способами каждый раз решал внешнюю задачу, то, снимая на игольчатом экране свои «программные» фильмы, они с Клер «занимались стихосложением». Эти их немногочисленные (всего пять) визуально-музыкальные поэмы весьма кратки и требуют потому, как и стихи, большой концентрации внимания и неоднократного просмотра, каждый раз давая новые впечатления и новое наслаждение. Алексеев, следуя законам стихосложения, часто пользуется в этих фильмах визуальным рефреном, отбивающим темпоритм произведения, а также разнообразными визуальными рифмами. Вообще, ритмическая структура почти всех его «программных» фильмов (кроме «Носа») определялась музыкальным произведением, взятым за его основу. Музыка предварительно отбирали, записывали и хронометрировали, и уже после этого снимался распределенный во времени зрительный ряд.

«Нос» снимали совершенно иначе. Перед съемкой каждой сцены вымерялся ее темпоритм с точностью до удара метронома. Затем к готовому визуальному ряду добавлялась музыкальная импровизация, записанная при его просмотре. Здесь явно прослеживается сознательно воспринятое влияние принципов восточного искусства — использование пауз и умолчаний. Поэтическое начало, заложенное в гоголевском прозаическом повествовании, очень своеобразно и тонко выявлено.

Алексеев задумал три коротких фильма по «Картинкам с выставки» Мусоргского, желая вложить в них свои детские впечатления о России. Осуществить успел только два: «Картинки с выставки» и «Три темы». Визуальное повествование в них ведется на два голоса — в виде диалога двух игольчатых экранов. Кроме того, вращающийся малый экран позволял вести пространственную игру с постепенно исчезающим при повороте экрана изображением, с передачей визуального «голоса» с одного экрана на другой.

Став известным аниматором, Алексеев пестовал, как он сам выражался, родившуюся в 1960 г. Международную ассоциацию аниматоров (ASIFA) — организацию, задуманную (и им в том

числе) изначально как союз коллег-аниматоров для поддержки, кроме всего прочего, некоммерческой авторской анимации. Его дружба с Андре Мальро, в то время министром культуры Франции, очень помогла становлению Ассоциации на ноги. Благодаря поддержке французского правительства возник и стал одним из самых авторитетных в мире Международный фестиваль анимационных фильмов в Аннеси. Там же в городском музее — Замке — начали собирать музей истории мировой анимации.

По окончании «Трех тем» Алексеев писал, что следующий фильм будет настоящей выставкой движущихся картин — не историй, не марионеток, сделанных для денег или фестивалей, он мечтал, что снова станет «бедным художником», каким был, когда снимал «Ночь на Лысой горе». Снова он хочет начать все сначала. Но на этот раз судьба была неумолима... 3 октября 1981 года внезапно умерла Клер; через 10 месяцев не стало Алексеева.

Творчество Александра Алексеева, как всякого выдающегося художника, принадлежит, разумеется, не только Франции, в которой и для которой он дольше всего жил и работал. Его творения стали достоянием всей мировой культуры. Но и России давно следует признать фильмы и графику Алексеева частью своей национальной культуры. Нам пора оценить, как пристально и жадно художник всматривался в глубину своего человеческого существа, в свои корни, возвращенные на покинутой им навсегда родной почве, как тосковал по ней, как страстно о ней размышлял, извлекая воспоминания о России из недр своей памяти.

Постоянным девизом его жизненного и творческого пути может быть написанная им как-то фраза: «Прежде всего... я обязан оставаться искренним».

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

Из писем в Санкт-Петербург

Я познакомилась с Александром Алексеевым незадолго до его смерти. В то время я училась на кинофакультете Нью-Йоркского университета — предполагалось, что я обучусь мультипликации, но образования как такового, по сути, не было.

Единственно интересным был курс истории мультипликации. Благодаря ему, просматривая редкие архивные пленки, я впервые познакомилась с фильмами Алексева.

Летом, когда я приехала в Париж на каникулы, я позвонила Алексеву и попросила разрешения показать ему свои работы. Сначала Алексеев отнесся ко мне настороженно:

— А откуда у тебя мой телефон?

Я сказала, что нашла его по телефонной книге.

— Ишь ты какая хитрая! Ну что ж, приходи завтра на чашку чая.

Алексеев жил в очень красивом месте — в самом конце аллеи, которая неожиданно открывалась за воротами обычного многоэтажного парижского дома. По обе стороны аллеи тянулись застекленные студии художников, фронтальные стены и крыши тоже были из стекла. Перед домом Алексева на лужайке росло высокое дерево, в тени которого стоял элегантный старый белый стол со стульями.

Здесь меня и принял Алексеев в первый раз. Это был высокий худощавый старик, одетый очень аккуратно и модно: в мягкие полотняные брюки и красивую белую рубашу. Говорил медленно, певуче, часто употребляя старомодные слова. Обращался ко мне на «ты», никогда не называл по имени, а говорил: «голубушка».

Речь его была полна метафор, но часто он терял нить рассуждения, надолго задумывался. И тогда я по молодости фантазировала: мне представлялись руины средневекового замка, о былом величии которого приходится догадываться по случайно сохранившимся деталям...

Он был недоверчив, расспрашивал меня о моих родителях, о том, как я попала на Запад. Узнав, что мои родители кинорежиссеры и что мы вынуждены были эмигрировать из-за цензуры, постоянно запрещавшей их фильмы, Алексеев успокоился. И лед был сломан.

Он стал мне рассказывать про молодость:

— Я такого насмотрелся, что не дай тебе Бог! Я видел, как человек корчится на земле с пулей в животе!.. А ведь мы до революции нанизывали наши юные надежды, как дети — игрушки на елку!

Потом Алексеев вспоминал о том, как, приехав в Париж, устроился работать в типографию. В скором времени владелец типографии решил выпустить небольшим тиражом серию книг с иллюстрациями Алексеева. «Роскошные издания. Тогда это было модно», — объяснил Алексеев.

Он повел меня в дом, в гостиную, заставленную книжными полками, и достал «Невский проспект» Н. Гоголя с его иллюстрациями. Рассмотрев эту книгу, я заметила, что иллюстрации напоминают раскадровку.

— А ты не дура, — бросил Алексеев, — ко мне многие ходят, смотрят книги, хвалят, но явно ничего не понимают.

...Потом я показывала свои рисунки Алексееву. Он их внимательно рассматривал, часто одобрительно отзываясь... Внезапно воскликнул, указывая на неправильно нарисованную ногу модели:

— А вот тут ты врешь! Ай-ай-ай! Даже стыдно стало за тебя. Видишь, я аж покраснел!

Тогда я его спросила:

— Вы согласились бы быть моим учителем?

— Да!.. — и после недолгой паузы: — Я тебе деньги дам, у тебя, небось, их нет.

Я была очень растрогана этим предложением, но отказалась, ибо не нуждалась в деньгах — мой отец был профессором американского университета.

— Ты не стесняйся, — настаивал Алексеев, — мой учитель, сценарист Судейкин, меня очень материально поддерживал в молодости.

...Я спохватилась, что пора уходить, только очень поздно вечером, за пятнадцать минут до закрытия метро. Приехав домой, обнаружила, что меня уже собираются разыскивать с полицией.

«И это называется — приглашение на чашку чая?!» — возмущалась хозяйка квартиры.

Потом мы с Алексеевым встречались через каждые два-три дня, и я всегда привозила ему большую коробку шоколадных конфет, которая к моему следующему визиту всегда становилась пустой: Алексеев был сластеной.

Когда мы встречались, я приносила новые рисунки для разбора и мы беседовали обо всем на свете! В каком-то смысле наши беседы напоминали бесконтурную графику «Картинок с выставки» — одна тема плавно переливалась в другую, хотя зачастую не было внешней связи.

Сейчас, по прошествии многих лет, мне припоминаются какие-то отдельные фразы. Например, когда я рассказала, что маму ограбили в Нью-Йорке и что она боится выходить на улицу, Алексеев сказал:

— Я всегда пытаюсь подарить что-то человеку, если узнаю, что его обворовали. Чтобы хоть как-то компенсировать беду, которая с ним произошла.

Однажды Алексеев меня спросил:

— А как ты думаешь, что нужно, чтобы нарисовать хорошую картину?

— Очень сильное чувство к тому, что рисуешь.

— Очень сильное чувство, говоришь? Мало... Когда-то, когда я был еще мальчиком, я вышел на рассвете в сад. Цветы, трава и деревья были покрыты росой. Я вернулся в дом и аж дрожал от сильного чувства. Взял краски и стал рисовать. Но у меня ничего не получилось. Я не умел пользоваться акварельными красками, а ведь в акварели надо оставлять белые пятна на светлых местах. Я этого не знал...

В последнюю нашу встречу он вдруг заговорил о своей жене Клер Паркер. Показывая на фотографию молодой женщины в профиль, Алексеев говорил:

— Я очень любил ее руки. Она была очень красивой. А когда она состарилась, как будто бы что-то потеряла.

Потом он взял ключи и позвал:

— Пойдем, я тебе покажу студию.

...Студия находилась рядом с домом. По сути, там бы поместилось два этажа, но раздела между этажами не было, и высокое

пространство напоминало американский лифт. Окна были заставлены картоном. Прямо возле двери, параллельно окну, «спиной» к двери стоял знаменитый экран из иголок, а перед ним — деревянный станок для кинокамеры.

Экран сам по себе выглядел, как произведение искусства — серебристый, огромный, он был явно сделан с большой любовью.

— Знаешь, какой он тяжелый? Нужно семь здоровенных мужчин, чтобы сдвинуть его с места, — сказал Алексеев. Между дверью и экраном был поставлен ящик, полный инструментов, похожих на молоточки разной формы.

— Эти инструменты, — объяснял мне Алексеев, — для того, чтобы рисовать.

Насколько я поняла, он рисовал «в негативе», стоя сзади экрана, вдавливая иголки молоточками — «карандашами». Клер же стояла по другую сторону экрана возле кинокамеры.

— Мы всегда работали вместе, — рассказывал Алексеев, — да я и не смог бы делать все сам. У нее была замечательная память, и по технической части всем ведала она. Я рисовал, а она снимала. Я часто сбивался и мог сфотографировать разные рисунки на один и тот же кадрик.

На экране был «нарисован» натюрморт из геометрических фигур — конус, овал. Алексеев признался, что это незаконченная работа, и хотя он к ней не притрагивался со дня смерти Клер, тем не менее он собирался ее когда-нибудь закончить.

В мастерской мне стало ясно, как Алексеев сросся в одно существо со своей женой, и я поняла всю глубину его отчаяния. Он одиноко жил среди привычных предметов, каждый из которых подчеркивал, что ее уже нет и что его тоже не станет.

Он ел шоколадные конфеты, вслух перебирал воспоминания о прошедшей жизни и ждал в гости смерть. Во мне все восставало против этой мысли.

Алексеев был добрым, он любил конфеты. Теперь можно раздавать конфеты во время его выставок. Он любил конфеты, и он бы обязательно поделился.

...Единственное, перед чем отступает смерть — это творчество, оно же является своего рода белой магией, могущей вернуть жизнь людям, которых уже нет... Люди, как и в жизни, не равны перед лицом смерти: они оставляют по себе разную память.

Ретроспективная выставка — это тоже своего рода надгробье. Я часто задаюсь вопросом — а какими должны быть выставки? Ведь важно не только что выставляешь, но и как... Представьте, насколько красиво бы смотрелись фильмы Алексеева на парусе-экране?! Можно — на Средиземном море, а можно — и на Неве...

Мне кажется, что к ретроспективной выставке Алексеева было бы очень интересно что-то сделать, используя его экран. Хоть он и говорил, что сильного чувства мало, надо технику иметь. И да, и нет. Технику-то надо иметь, но если ее не имешь, то можно придумать. Иной раз именно так лучше выходит.

Почему мне хотелось заниматься именно у Алексеева? Мне всегда очень нравилось так называемое авторское кино, особенно экспериментальное кино начала века. Ведь тогда многие талантливые художники очень активно экспериментировали с формой. Не могу сказать, что мне нравился только Алексеев. Изначально я хотела показать ему мои работы. Ведь я относилась к Алексееву с колоссальным пиететом и никак не ожидала, что он воспримет меня так сердечно и просто.

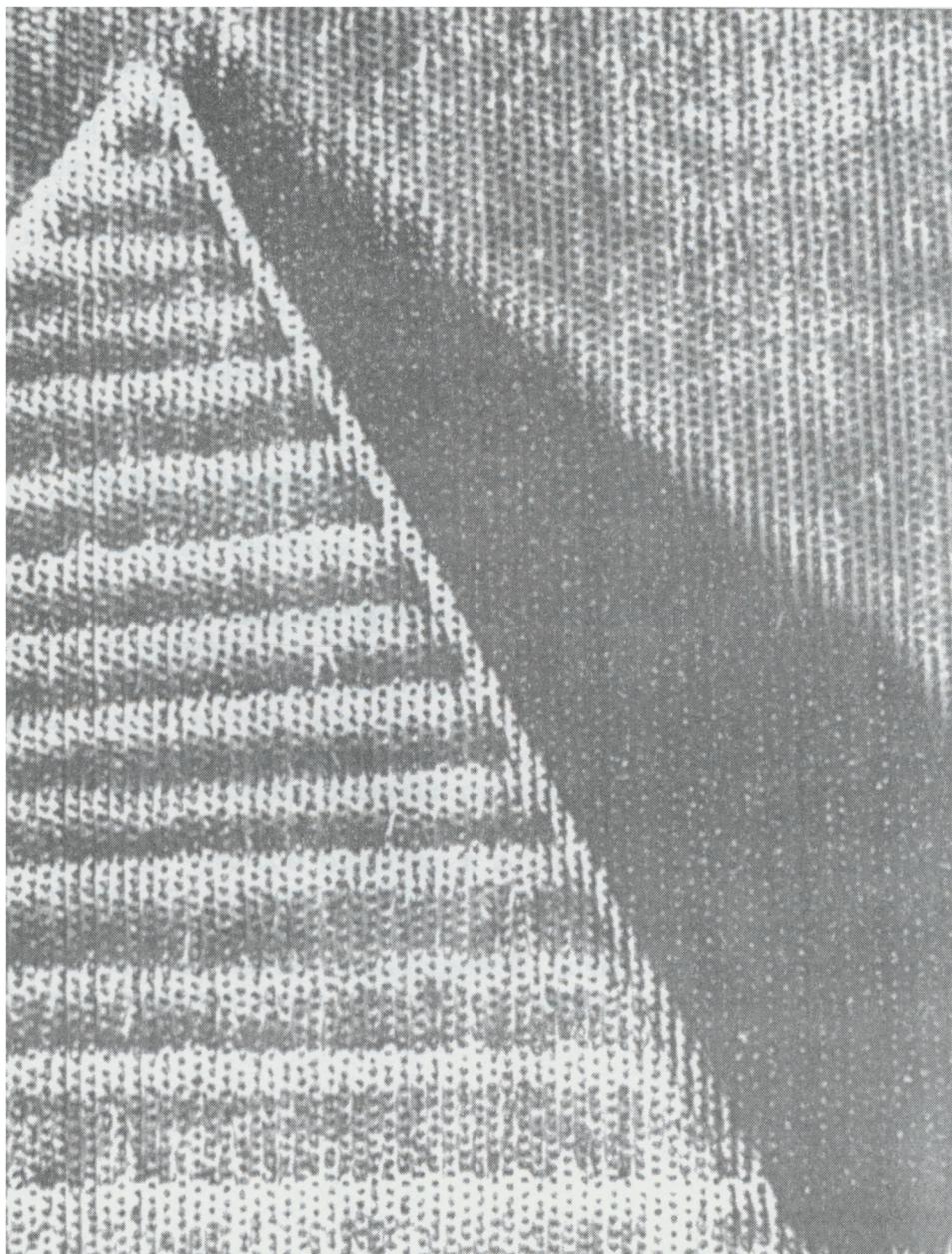
Еще мне бы хотелось добавить, что значило для меня знакомство с Алексеевым. Я уже много лет живу на Западе, где чаще всего искусство — это инструмент для добычи денег, положения, славы. Дело в том, что на Западе нет такой прослойки, как интеллигенция. Есть «культурная буржуазия». Между этими двумя формациями — очень большая разница.

Алексеев явно принадлежал к старой русской интеллигенции, с присущим ей чувством братства, в которой художники не делились на людей со связями и без, и самое главное — существовало признание и почитание таланта. Великая культура может расцвести только на такой плодотворной почве. Нужен слой озона, который может создать только настоящая интеллигенция.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

«НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ»

А. Алексеев о творчестве



Забвение

Воспоминания Санкт-Петербургского кадета (отрывки)

Из главы «Рай»

Вилла на Босфоре принадлежала Российскому посольству и предназначалась для военного атташе. Быть может, мне был неведом титул этого человека, чуть ли не единственного взрослого мужчины среди обитателей нашего замкнутого мирка. Появлялся он в двух обличиях; одно из них — черное: когда он бывал в сюртуке. На голову иногда надевал цилиндр. В другие дни он выходил на улицу в феске. Порой он превращался в военного: темно-зеленая форма, плечи украшены очень жесткими эполетами, которые больно кололи меня, когда я прижимался щекой к их золотой бахrome. Это был мой отец. Я редко с ним виделся: он не всегда бывал дома. Иногда он отлучался на несколько недель, а то и месяцев.

Но если он был редко показывавшийся на глаза король, была и королева, которую мы видели почаще. Большую часть дня она проводила в шезлонге, в комнате на втором этаже, одетая в белый пеньюар с кружевами, держа в руках томик в желтой обложке. Это была моя мать. Утром мы приходили поздороваться с ней и поцеловать ей руку. В прочее же время виделись с ней мало.

Из главы «Тайны Константинополя»

Отъезды отца были обычным делом, но пришел день, когда исчезла и мать. Потом появилась белокурая, никому, кроме кузена Павла, не знакомая женщина. Она говорила по-немецки и по-русски, а наш французский не понимала. Звали ее фройляйн Паулина. Она приехала на смену покинувшей нас гувернантки Эстер. А потом наступил страшный день. Появилась мать без лица.

Оно было покрыто черной вуалью. Мама была вся черная и стояла перед настежь распахнутой дверью. Ее руки раскрылись, чтобы обнять меня... и больше я ничего не помню.

Потом мы все оказались в маленькой угловой гостиной; нас было семеро или девятеро. Был священник, певший грустные песни. Мама с черным лицом, держа белый платок рукою в черной перчатке, плакала. Я ухватился за ее свободную руку, и меня называли сиротой.

Все началось, кажется, с зеркала, разбитого где-то на первом этаже — может быть, в маленькой гостиной, где отец принимал своих таинственных посетителей. Не могу вспомнить, кто его разбил, но зеркало было отцово. А ведь русские верят, что разбитое зеркало предрекает скорую смерть тому, кто обычно в него смотрелся. Отец умер внезапно от неизвестной болезни в Наухайме, в Германии, и был похоронен там прежде, чем мать смогла туда добраться. Я лишь позже узнал об этом. После поминальной службы во спасение души отца мне объяснили, что он теперь на небе и я однажды там с ним встречу. Еще мне сказали, что ради этого я должен хорошо себя вести, и отныне у меня по отношению к матери есть обязанности, — что отравило все мое детство.

В общем, весь Константинополь, весь этот мирок — единственный знакомый мне мир, который я называл «Константинополь», — перевернулся вверх дном. Мы уже не понимали, где что. Все упаковывалось... все летело к черту, и вот в один солнечный день мы собрались за завтраком на нашей веранде. Нас было много за круглым столом, потому что на сей раз дети ели вместе со взрослыми. Посреди стола стоял большой слоеный пирог. Военно-морской аташе, сидевший справа от меня, указал на него со словами: «Запомни хорошенько это блюдо, оно называется “волован”, ведь, может статься, в России ты его уже не попробуешь. Много времени пройдет, пока ты увидишь опять волован». И правда...

Нас поджидала российская военная шлюпка, на ней развевался белый флаг с синими крест-накрест полосами. Мы в последний раз сошли по ступенькам нашего маленького причала. Дул ветер. Матросы опустили весла в воду. Мы и на три метра не отплыли

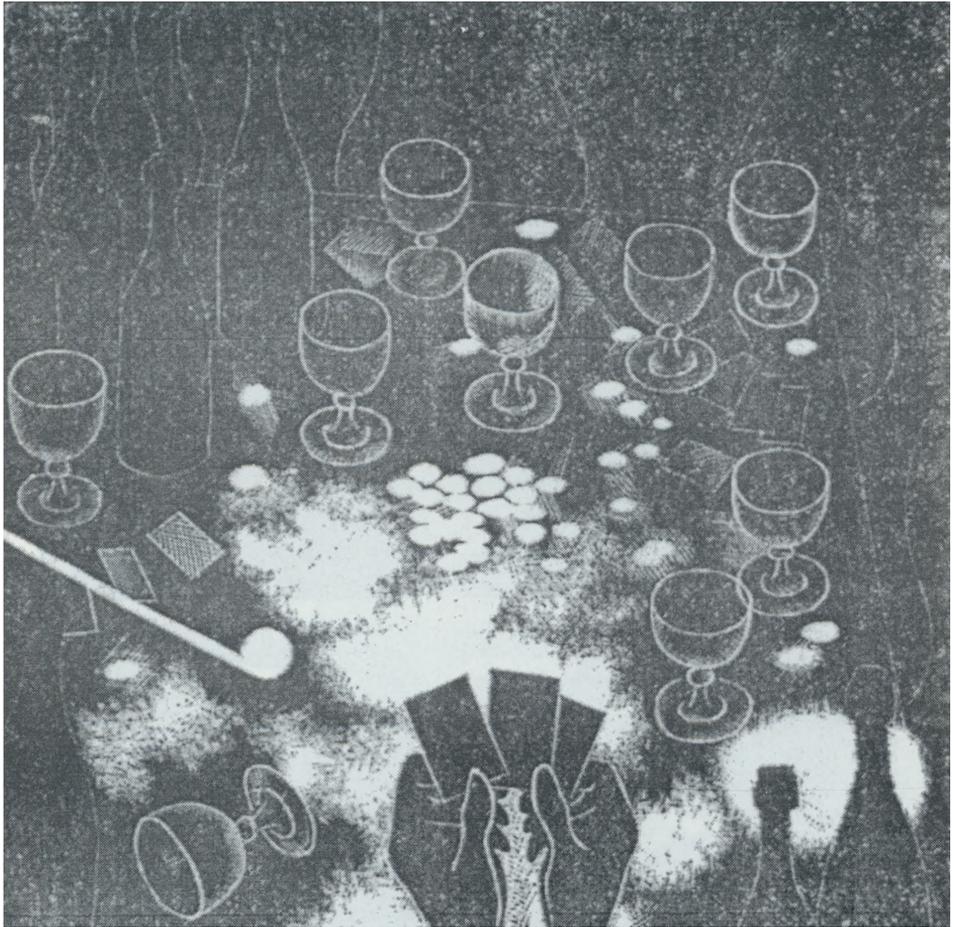
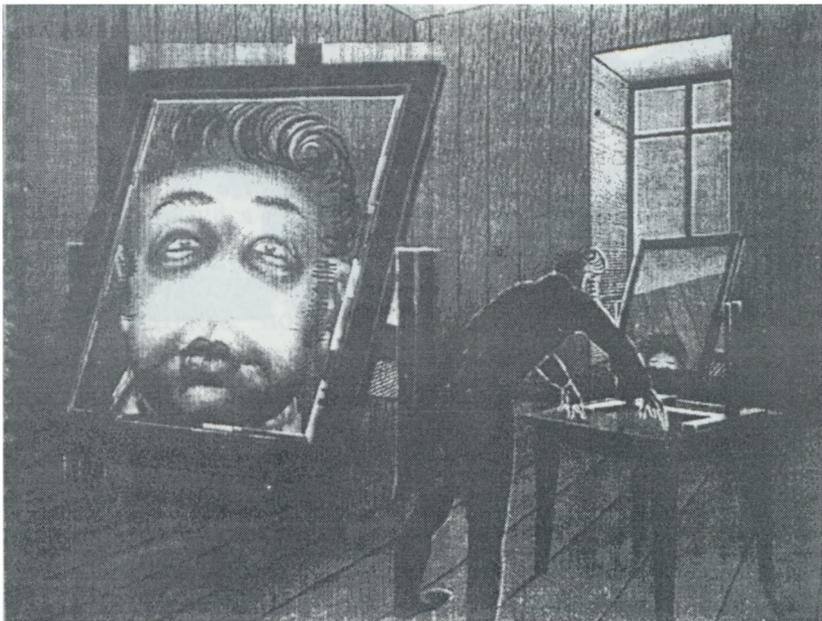
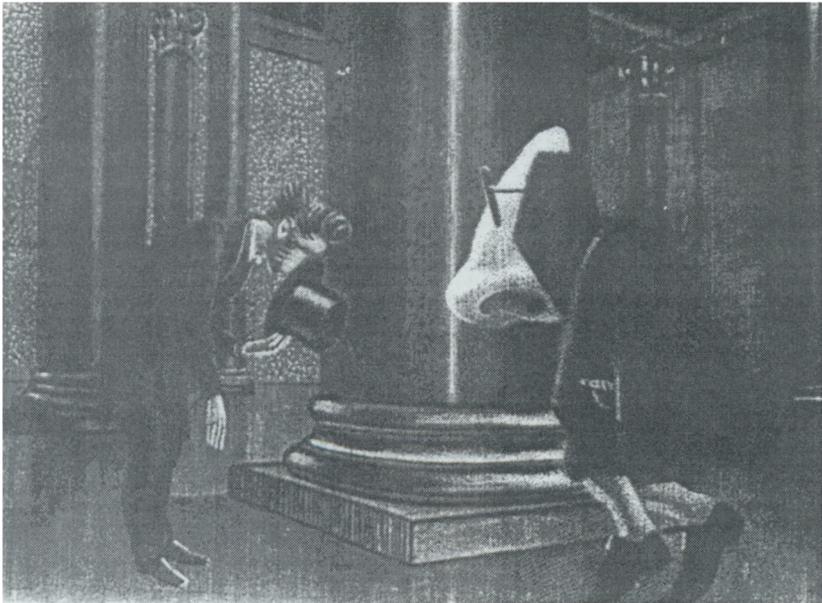


Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина



Кадры из фильма «Нос»





Кадры из фильмов





Иллюстрация к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя

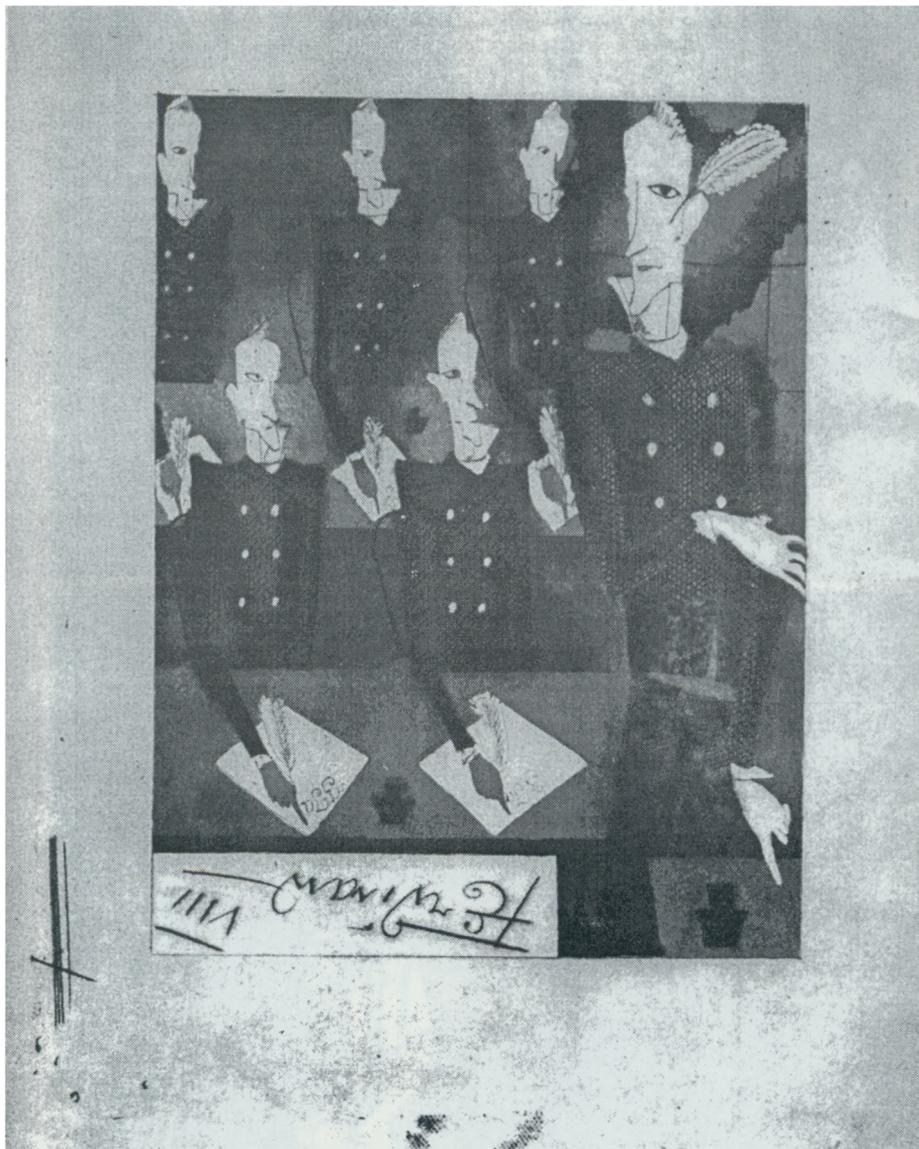
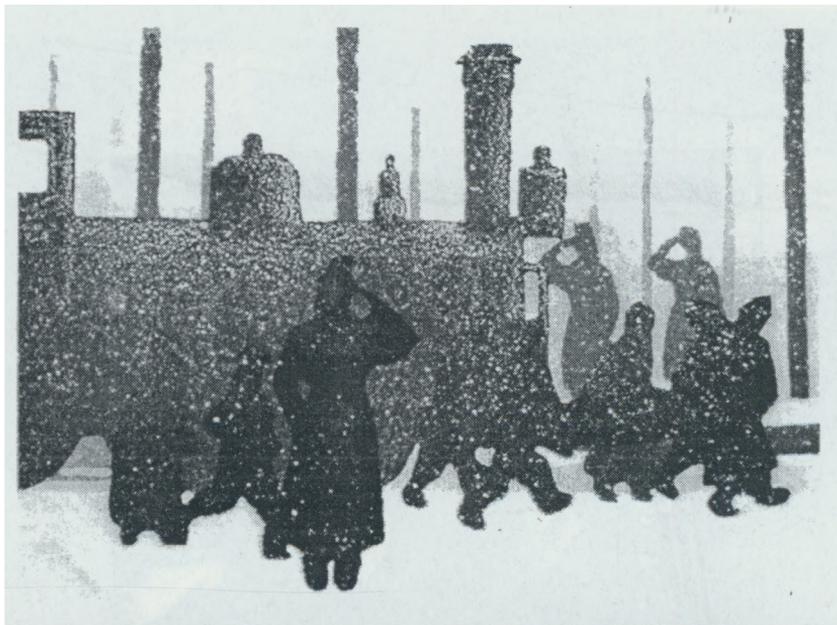
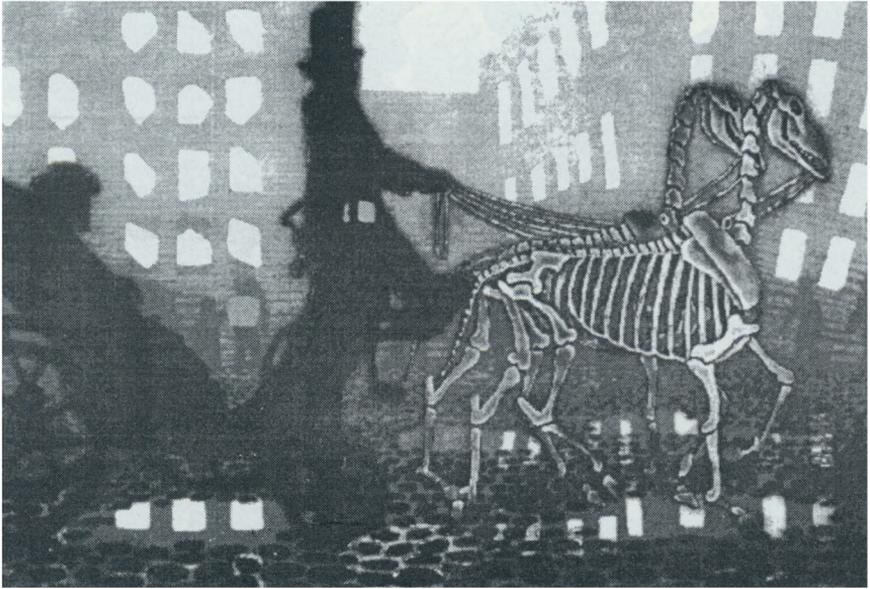


Иллюстрация к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя



Иллюстрации к роману «Анна Каренина» Л. Н. Толстого



Иллюстрации к роману «Анна Каренина» Л. Н. Толстого



Живой Будда. Цветной офорт



Иллюстрация к «Трем сказкам» Э. Т. А. Гофмана

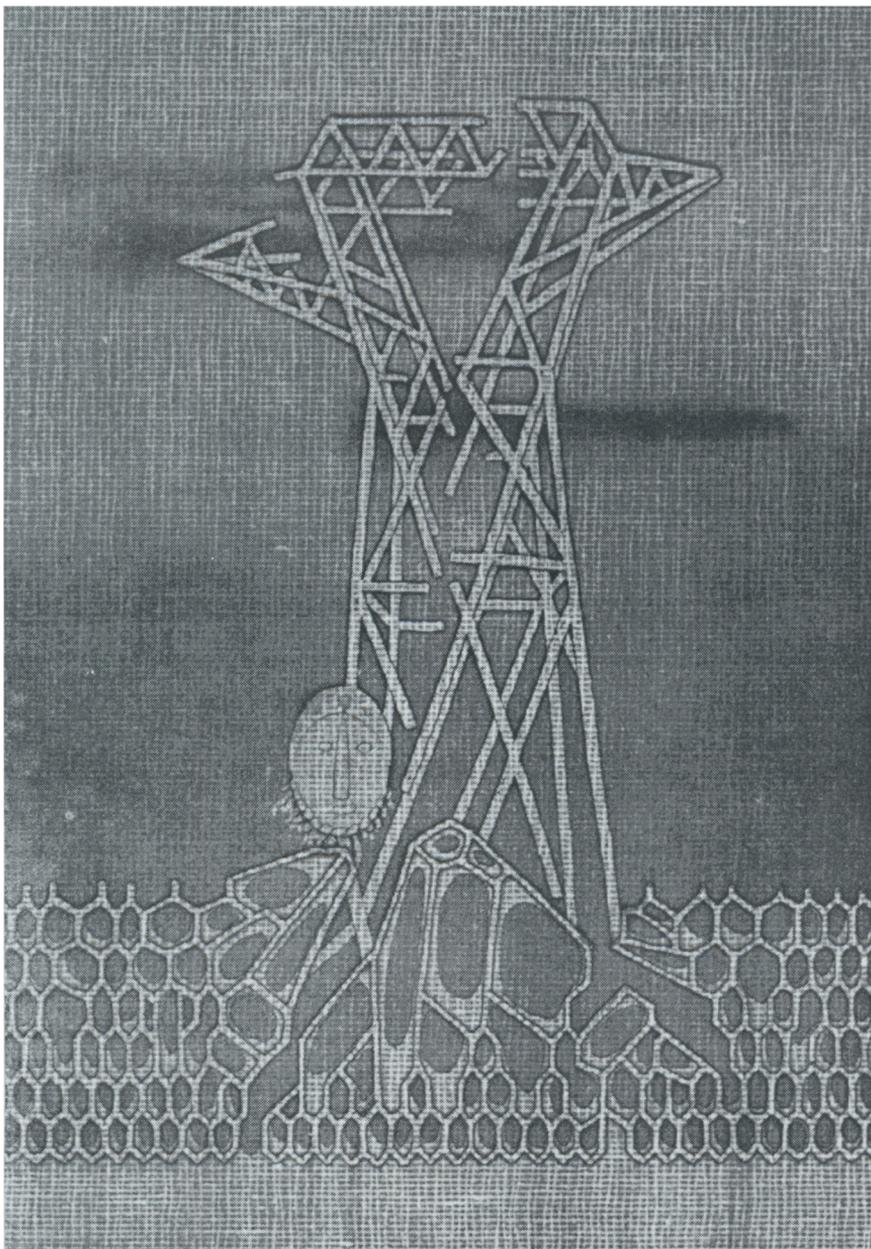
niellme;

5



premier d'artiste. 1926
"Le Nez" Gogol.
dessiné par Alex. Benois
tirage de 1000 exemplaires

Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Нос»



«Искушение Запада» А. Мальро



«Аптекарь» Ж. Жироду

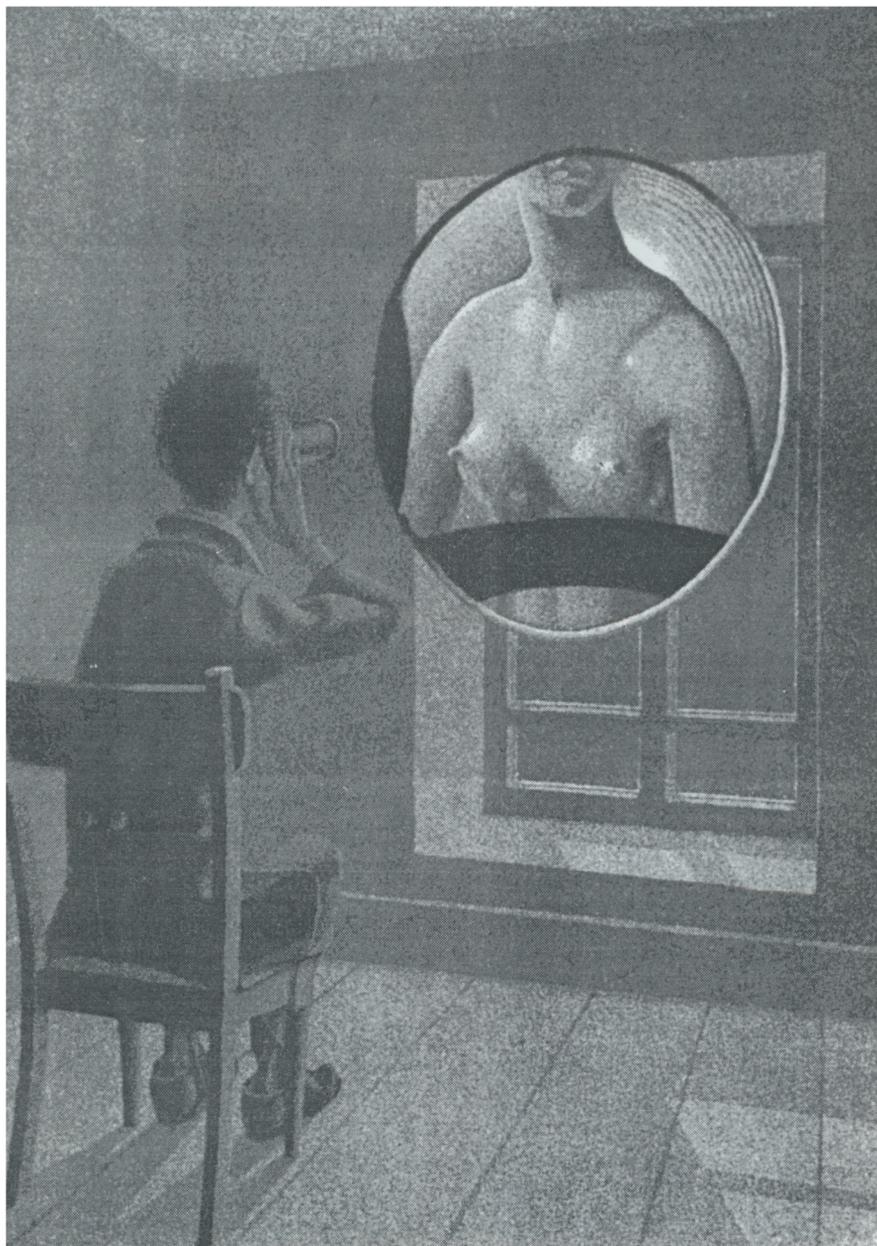


Иллюстрация к Э. Т. А. Гофману



Иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя

от берега, как услышали твяканье Арапки, сбежавшей из дома и бросившейся было в воду. Мы вернулись на пристань, и мне велели отнести в дом кусочек сахара для Арапки. Помню, как я вернулся в большую пустую прихожую, вымощенную мрамором, поднялся на первый этаж, положил кусочек сахара, спустился вниз... Дверь затворили, и мы уехали навсегда.

Из главы «Изгнание»

Однажды Паулина повела нас в кино, где нас усадили на почетное место, напротив проекционной кабины. В фильме была серая улица, похожая на рижские. Там шел сильный частый дождь. Бегали люди, падали и дрыгали ногами — по всей видимости, поваленные дождем. Паулина объяснила, что изображение идет от проектора, спрятанного за стеной. Стремясь проникнуть в эту рижскую тайну, я углядел стеклянную трубку, приделанную к стене; длиной она была с карандаш, но потолще. Все, что происходило на экране, происходило и в трубке, только в сильно вытянутом виде. Я заключил, что трубка посылает изображения, как мы сами пускали солнечных зайцев. Хоть и перепутав следствие с причиной, я все же предугадал эффект широкого экрана... в термометре. В то время очень любили измерять температуру и внутри помещения, и снаружи. Термометр в немецких домах был признаком цивилизации.

Пенсию мать ждала уже два года и вот-вот должна была получить. Тогда она смогла бы купить мебель и обставить нашу квартиру. Но главное — ей предстояли административные хлопоты в столице, и я должен был сопровождать ее в визитах.

Эти хлопоты сыграли важную роль в моей душевной жизни. Мы приходили в конторы, где за столами, заваленными бумагами, сидели чиновники. Мама усаживала меня на стул, просила подождать и уходила. Почему она брала меня с собой? Не знаю, где были тогда мои братья. Паулина осталась в Риге — как видно, нужно было куда-то меня деть. Но подозреваю, что, кроме того, зрелище сиротки, идущего рядом со вдовой, могло ускорить продвижение дел. Мама не спала до поздней ночи и писала своим элегантным наклонным почерком каллиграфиче-

ские прошения на «министерского» формате бумаге. Вследствие чего мне приснился сон.

На втором этаже большого дома, посреди зала, где справа — большая конторка, стоит огромный бильярдный стол, покрытый зеленым сукном.

Мама просит подождать ее минутку. Идет в глубину зала и открывает маленькую дверцу: что-то вроде дверцы лифта или телефонной кабины. Входит в кабинку и говорит: «Подожди меня тут, будь умницей, я вернусь». Дверца закрывается, и я знаю, что она никогда не вернется. Мальчик, стоящий около бильярдного стола, с кием в руке, говорит мне: «Моя мама тоже ушла, она никогда не вернется, поиграем в бильярд».

Потом сон переносится в другое место: я снова в Гатчине, иду одиноко домой по каменным плитам нашего сада, вдоль деревянного забора, который тянется слева от меня. Я кричу через забор, через кусты сирени, чтобы братья с другой стороны, со двора, услышали меня: «Мама умерла, нужно идти в школу!»

У меня было чувство, что мама приносила себя в жертву нам, входила в смертную кабинку, чтобы мы могли «пойти в школу», расти и жить. Этот смысл, который я в семь лет придавал маминим хлопотам, преследовал меня всю жизнь и определил мои глубокие чувства к матери и вообще ко всем женщинам.

Из главы «Истоки»

Вижу ее — идущую твердым шагом по петербургскому асфальту, одетую в строгий фиолетовый костюм — *comme il faut*. Левая рука, согнутая в локте, держит ридикюль, словно ружейный приклад. Шляпа, не слишком большая, с прямым — не слишком длинным — пером, сдвинута набекрень — не слишком низко — к правому глазу, будто кивер. Свободной рукой она подчеркивает шаг. Я находил в ней что-то — сам не знаю что — военное, на что она не могла претендовать: конфликт женской хрупкости с ролью главы семейства, которую ей приходилось играть, причинял мне боль.

Я любил дальний флигель школы, окна которого выходили на Неву. В свое время это был дворец князя Меншикова, ровесник

Петербурга; в нем в целости сохранились церковь, а также маленькие комнаты и бальный зал, превращенные теперь в музей и населенные манекенами, одетыми в кадетскую форму былых времен, в париках, со стеклянными глазами.

При возвращении с медицинских осмотров, проходивших по вечерам в лазарете за музеем, мне приходилось — прежде, чем войти в бесконечность безлюдных коридоров, — пересекать в одиночку большой, погруженный в темноту актовый зал. Лампочка, горевшая на другом конце, словно бакен, отражалась в звучном океане навощенного паркета, откликавшегося на мои шаги. Я старался не встречаться взглядом с портретами, в которых зияли треугольные дырочки: увидав ночью мертвых императоров, вышедших из своих рам, часовые пронзали их штыками. Мне было страшно — нет, не призраков, в которых я не верил при дневном свете, — но самого испуга, который охватил бы меня — я это знал, — если бы я увидел, как те шевельнулись, — испуга, уже знакомого мне после визита черной кошки мадам Макмиш.

Читать мы могли только на вечерней перемене, но застекленные ротные библиотеки даже в этот час были закрыты — сам не знаю, почему. Работала только библиотека лазарета. Я набивал в сапоги снег, чтобы простудиться; а если не удавалось заболеть, я импровизировал разные приемы симуляции, в которых поднаторел, чтобы попасть в лазарет и почитать.

Позже, в четырнадцать лет, я получил разрешение рисовать по четвергам с пяти до семи в Музее изящных искусств. Мне приходилось добрую четверть часа дуть на онемевшие от мороза пальцы, прежде чем взять в руки карандаш. Меня соблазняли прелести гипсовых богинь и их отвлеченная женственность, столь далекая от той, что в жизни. Позже мне было очень трудно преодолеть академический стиль, и все-таки наш замечательный учитель никогда не заставлял нас срисовывать с гипса: редкость по тем временам. Стремясь развить в нас наблюдательность, зрительную память и воображение, он сочетал три метода обучения, все — изобретенные им самим.

Порой он просил нас согнуть лист пополам и нарисовать или написать, например, скрипку. Через двадцать минут он пускал по нашим рядам скрипку, потом прятал. И мы рисовали ее по памяти

на другой половине листа. Перед концом урока рисунки разворачивались и выставлялись.

А иногда он предлагал изобразить недавние события: рождественскую елку, пасхальный стол, бал.

Особенно мне нравилось, когда он читал нам текст, а потом просил его проиллюстрировать. NB. Этот чудесный учитель не одобрял казенные краски и бумагу и покупал нам хорошие на свои собственные средства. Он же преподавал чистописание гусиным пером. Он считал, что писать нужно хорошо, не стараясь, и просматривал наши черновые тетради. Наброски в моих тетрадках интересовали его больше, чем мои рисунки в классе, и я все больше рисовал в черновиках. Тогда он попросил Фазана¹ не скупиться на черновые тетради, которые я просил все чаще и чаще...

Брат Владимир последний год учился в Кадетском корпусе. Я виделся с ним очень редко, когда замечал вдалеке какое-нибудь подразделение старших кадетов. Я считал его полным совершенством. Иногда мы вместе ездили в Гатчину. Он начал говорить со мной покровительственным тоном, отстраненно. В своем классе он входил в маленькую группу просвещенных умов, снобов, споривших о декадентском и футуристическом искусстве и о свободном театре.

Однажды осенним днем он удостоил меня прогулки по старому парку, куда разрешалось входить только старшему классу, и познакомил со своими друзьями. Мы важно шагали по мертвым листьям. Мокрые стволы вековых деревьев вырисовывались на фоне облупившейся стены нашего старого манежа, куда кадетов уже не пускали. По всей стене, выкрашенной в красный цвет, то там, то здесь пластинками отваливалась штукатурка, открывая взгляду стихи Овидия, когда-то красиво написанные на внутреннем слое. Так как латынь у нас не преподавали, я не мог их понять, и стена показалась мне как бы вещественным доказательством: она являла нам то, чем была некогда наша школа.

Кадетский корпус, основанный в начале Великого Столетия, сперва выпускал не только офицеров, но и инженеров, дипломатов, государственных деятелей высокого ранга. Позже, присвоив идеи

¹ Прозвище классного наставника А. Алексева. — *Примеч. ред.*

Фридриха об улучшении нации с помощью отбора подданных, Екатерина основала пансион для девушек, которым обеспечивала приданое, если те выходили замуж за кадетов. Последние отличались в изучении мертвых и живых языков, в словесности, математике, танцевали в придворных балетах и занимались всеми изящными искусствами, о чем свидетельствовали скульптуры из слоновой кости, стоявшие в нашем музее. В школе царил дух просвещения, сообразный веку. Первых русских революционеров, воспитывавшихся в наших стенах — декабристов, раненных во время восстания на невском льду, у нас под окнами, — лечили кадеты в нашем лазарете. За это Николай I отправил каждого десятого кадета на каторгу и реформировал школу: умножил число кадетских корпусов; воспитание было сведено к полковой муштре, а образование снижено до среднего уровня.

Противопоставляя окружавшей меня реальности мечты о потертном рае, я решил воскресить забытые традиции и устроить в классе группу вроде той, какую организовали друзья Владимира: мы бы издавали литературный альманах по примеру первого выпуска Царскосельского лицея, где дюжина учеников — будущих основоположников русской литературы — издавали классный журнал. Тот самый, в котором появились первые стихи Пушкина.

Я поговорил с самыми образованными из моих товарищей. Оказавшись большими реалистами, чем я, они выразили принципиальное согласие, но уверяли меня, что нас все равно никогда не соберется больше трех человек — на том дело и стало. И все-таки мне удалось добиться у Фазана разрешения собрать деньги на классную библиотеку...

Из главы «Конец Санкт-Петербурга»

В Петрограде начались уличные беспорядки. С продуктами было далеко не так тяжело, как в Париже, но мы этого не знали, и демонстранты кричали: «Хлеба!» Потом была объявлена всеобщая стачка, и школы закрыли на три дня. Вернувшись на Лесной, я застал маму в сильной тревоге за Николая и Владимира: они были в городе. Я сумел приехать на трамвае — он еще ходил, — но дом был погружен в темноту: электричество отключили. Три последующих дня протекли без почты: ни

газет, ни новостей. Трамваи больше не ходили: а ведь мы были так же далеко от города, как Версаль — от Парижа. Однажды вечером, прогуливаясь в сумерках по нашему обезлюдевшему, засыпанному снегом проспекту, я услышал треск мотоцикла и поначалу неясные выкрики с равными промежутками. Шум приблизился, и я увидел мотоциклиста: его заносило на уклонах, он продвигался с трудом, заваливаясь то на одну ногу, то на другую, и от падения к падению крича:

— ...Второй... Арестован... Николай... Второй... Арестован...

С наступлением ночи пешком пришел Владимир. Он рассказал, чему был очевидец: на Невском дрались. Жандармов окружили, загнав на крыши. На Выборгской стороне взбунтовался полк велосипедистов. Один из вооруженных гвардейских полков сохранил верность властям...

Назавтра в тот же час по проспекту проехала машина. Время от времени, не сбавляя скорости, фургончик выбрасывал из задней двери как бы немые выхлопы дыма: это были распечатанные пачки газет, простых листков с текстом на одной стороне. Профсоюз газетчиков распространял первые новости.

Николай II был арестован в своем поезде, возвращаясь с фронта, за 60 километров до Петрограда.

Дума создала Комитет общественного спасения.

Николай II отрекся от престола в пользу брата Михаила.

Великий князь Михаил отрекся от престола в пользу Думы.

Революция в разгаре в обеих столицах.

По городу разъезжают элегантные черные лимузины, из которых наугад стреляют в прохожих. Предполагают, что это анархисты.

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

Дядя Анатолий был членом К. Д., правого крыла революционных партий, партии либеральной и правоверной. Другие партии, включая социал-демократов и социал-революционеров, были также либеральными и правоверными: они помирились на том, что нужна демократическая власть, форму которой определит Учредительное собрание, избранное всеобщим голосованием. Когда треть его

членов уже была избрана, образовав Временное правительство, левые от С. Д. (большевики) и С. Р., объединившись, силой захватили власть в Петрограде. Положение восставших, однако, осталось ненадежным.

Тетя Катя была левой социал-революционеркой. Своим убеждениям она следовала со страстью, напоминая религиозный фанатизм ее предков.

Однажды, сидя на моей кровати между мною и Сергеем, она выхваляла большевистские тезисы, пытаясь, конечно, убедить сына, которому было двенадцать лет. Она показала нам манифест и программу коммунистической партии. Я изучил их с великодушием молодости: серьезно, честно. Не все пункты были понятны, но верилось, что написаны они с благородными намерениями. Только два из них не соответствовали заданной цели. Первый пункт обязывал вступающего принимать без рассуждения все решения партии. Мне казалось, что это положение требует отказа от свободы мнений, которую собиралась дать революция. Другим пунктом было: «Кто не с нами, тот против нас». Я не был «против» и, сколько ни бился, не смог найти этому оправдания. В этом не было ни разума, ни справедливости, а лишь запугивание на случай, когда начнется выяснение общественных пристрастий.

Я решил, что это ошибка. Догадка превратилась в убеждение после октябрьского путча. На моих глазах большевики украли у народа право избирать законных представителей.

Я судил политические события так, как судят дела совести: ведь идея Революции была придумана интеллигенцией и ею же во имя идеи была оправдана.

Драка между большевиками и Временным правительством развязалась в присутствии третьей власти — власти реальной, но чисто профсоюзного толка — работников железной дороги. Исполнительный комитет их был чисто меньшевистским. Он, можно сказать, представлял «сознательных граждан». Необходимость поддерживать минимум порядка и дисциплины была для них очевидна, конечно, по профессиональным соображениям. Железнодорожники контролировали телефон и телеграф, а также снабжение боеприпасами, людьми, войсками, почтой.

Настроение вооруженных, отчаявшихся за три года войны солдат, равно привыкших и к безделью, и к опасности, было совер-

шенно другим. Их мало заботило, к какой партии они примкнут. В атмосфере забастовок и голода случай или удобный момент толкали их в ту или иную банду.

Власть железнодорожников вскоре рухнула под натиском большевистских банд, а также их белых противников, которые нередко объединялись с австрийскими военнопленными. Мы узнавали об образе сегодняшнего правления по тому, чьи подписи и печати красовались внизу афишек, расклеенных на палисадах: комиссарские или генеральские? Фамилии многих комиссаров, присланных из Москвы, были мне известны из рассказов тети Кати. Когда большевики держали город в своих руках, левые С. Р. входили в состав их исполнительного комитета и тетушка моя становилась «на короткой ноге» с властью.

Политические разногласия между дядюшкой и тетушкой подогревались страстями гораздо более личными и настоящими. Семейные конфликты, скрываемые в обычные времена, находили в гражданской войне предлог, чтобы заявить о себе открыто. Как-то ночью, в период оккупации большевиков, дядя был схвачен патрулем и посажен в тюрьму. Там он провел несколько месяцев. Положение мое в доме, который больше не был дядюшкиным, но был тетушкиным, становилось тяжким. Наше взаимное кокетство ни к чему не привело. Любовь к ней я чувствовал всегда; она же, тоскуя по любви, выказывала мне свое раздражение. Сколько скрывалось злобы и угрызений совести под маской политических страстей?

После новых пулеметных очередей дядя мой был выпущен на свободу; власть сделалась белой. Каждую ночь мы ждали, не прозвонит ли дверной колокольчик. И вот как-то утром мы проснулись до зари. Некто в гражданском, командир патруля, попросил «переговорить» с дядюшкой. Анатолий, Катя, брат ее Шеша, который, как я знал, был предан Анатолию, своему опекуну, — все мы столпились в прихожей. Зная, что Шеша вооружен, я шепнул ему на ухо: «Будем обороняться?» «Не усердствуй, — ответил он мне, — Анатолий этого не хочет ни в коем случае».

Зачем его арестовали? Тетя Катя объяснила, что большевики побаивались дядюшкиного красноречия — ведь он был самым блестящим оратором Уфы. Зима была в самом разгаре, и в тюрьме дядя Анатолий заметно ослабевал.

Чтобы как-то занять себя, я решил упражняться на улице в рисовании лошадей. Я задался целью изучить их пропорции, которым моя «История искусств» придавала очень большое значение. И тут я обнаружил, что расстояние от ноздри до холки равнялось расстоянию от холки до зада лишь в основном. Пропорции были разными не только у разных пород, но и у разных особей. Мне постепенно открывалось то, что в природе нет правил, но есть тенденции. Именно тогда я решил нигде, ни при каких условиях не становиться на позиции предвзятого взгляда на вещи. Это открытие вернуло меня к тому самому революционному нигилизму, который попробовал на зуб все ценностные установки.

Как-то во время одной из моих бесконечных прогулок я заметил объявление: «Открытие Школы изящных искусств под покровительством и шефством знаменитого художника Давида Давидовича Бурлюка. Плата за весенние занятия 300 рублей».

Никогда столь значительная сумма не числилась в расходах моей семьи. К тому же за все время пребывания в Уфе у меня не было ни копейки в кармане: было унижительно просить рубль на карманные расходы у тетушки.

По воскресеньям тетя Катя ходила в тюрьму на свидание с Анатолием. Однажды она сказала: «Анатолий хочет тебя видеть. В воскресенье пойдешь со мной».

Приемная была разгорожена решеткой, перед которой прогуливался часовой. В руках у него была винтовка с примкнутым штыком. Дядя Анатолий, бритоголовый, как птица марабу, показался в клетке. Я держался на расстоянии («Разрешается подойти только одному человеку!»), в то время как он и Катя тихо разговаривали между собой. Часовой не сводил с них глаз. Потом тетя Катя сказала: «Иди поговори с ним». Я подошел к клетке. «Я прочитал в газете, что в Уфе собираются открыть Школу изящных искусств. Тебе об этом известно?» — спросил он меня. Я ответил: «Известно». — «Ты собираешься там учиться?» — «Нет». — «Почему?» — «Мне нечем оплатить занятия». — «Сколько это стоит?» — «Триста рублей». — «Я скажу Кате, чтобы она тебе их дала». — «Спасибо».

Больше я не видел дядю Анатолия. На следующий день тетя Катя по его просьбе послала ему Библию и одеяло.

Начался ледоход. Второй после революции. Птицы вернулись с юга. Только они и праздновали весну: не слышны были больше голоса манифестантов. И снова пулеметные очереди со стороны вокзала, и афишки, украшенные печатями, объявили, что власть взята «белыми». Только на этот раз три сотни заключенных и дядя Анатолий вместе со всеми исчезли в ночи. Перед тем как оставить город, «красные» посадили их на баржу и отправили вниз по течению реки, неведомо куда.

Шефство Бурлюка было простеньким предложением для рекрутирования учеников, но весь набор состоял лишь из троих студентов. Свое посредственное образование я получил в компании трогательной молодой особы с темно-синими глазами и некоего поручика, отважно мазавшего повсюду фиолетовые тени. Но вследствие очередной смены режима школа навсегда закрыла свои двери. А я был зачислен в состав полка, насчитывавшего всего-навсего двести человек.

Накормив три раза капустным супом, нас поторопили на дело, сущность и предназначение которого не могли быть точно оговорены: ведь все, что происходило далее одного лошадиного пробега, никому не было известно. Продвигаясь вперед то пешком, то на возах, мы за три дня проделали путь в две сотни километров без приключений.

Как-то утром я был назначен боковым дозорным, и место мое было справа от колонны, продвигающейся по дороге пешим шагом. Сияло весеннее утро. Я шагал на расстоянии ружейного выстрела от дороги, невидимой для меня, с инструкцией стрелять в воздух в случае необходимости. Я был один и живо надеялся, что такой необходимости не будет. Уже довольно высокая трава была покрыта росой; трещали кузнечики, рай сверкал передо мною, и я весь переполнялся радостью той жизни, что окружала меня. Зеленые холмики, рощи в цветах, ивовые кусты — они росли вдоль речки, бежавшей рядом, — все это выныривало из легкой, пропитанной солнцем дымки. Одним словом, это было идеальное место для засады. Внезапно я услышал позади меня топот лошадиных копыт. Я остановился и обернулся.

Нужно было угадать на расстоянии, «чей» он был, «наш» или «их». Жизнь каждого из нас зависела от присутствия или отсут-

ствия эполет цвета хаки, плохо различимых на зеленом фоне рубашки. Я остерегался брать на плечо, ибо, пока я буду целиться, этот человек уже занесет надо мною саблю. Карабин он нес за спиною. Верхом на восхитительной киргизской кобылке, чуткой и нервной, он обрабатывал мелкой рысцою мою колею. Большие кобыльи глаза, полуприкрытые длинными ресницами, смотрели на меня. Она шевелила ноздрями. Черная ее гривка была заплетена в дюжину мелких косичек, и эту прическу украшали полевые маргаритки. Одну маргаритку всадник держал в зубах. Казалось, он так же, как и я, был переполнен радостью существования. Да, эполеты на нем были. Мы поприветствовали друг друга. Он спросил меня, откуда я, я спросил у него, откуда он. Он проводил меня немного и рассказал, как его патруль расстреливал обнаруженных накануне в соседней деревне «красных». Пленники, со связанными руками и «для удобства» выстроенные в линию на краю пристани, ружейным залпом были опрокинуты в воду. Одна из жертв всплыла в отдалении и, нырок за нырком, под непрерывным огнем стала уходить. Человек этот совсем было уже достиг противоположного берега, как шальная пуля отправила его на дно. «Это был настоящий парень! Какое невезенье!» — прокомментировал всадник.

Вот уже восемнадцать месяцев, как я был разлучен с матерью и братьями кровавым хаосом гражданской войны. Я ничего не знал о судьбе Анатолия и собирался оборвать связь с последним другом, который у меня еще оставался, — с Катей.

Под впечатлением таких мыслей ночью я вошел в дом моего дядюшки. Я не узнал квартиру: она показалась мне унылой и темной. Комнату, которая была моей, сдали молодой женщине-дантисту. В этой сделке Катю интересовали документы врача-дантиста, позволяющие покупать на государственной фабрике бутылки со спиртом, который стоил дороже золота.

Кате была известна судьба Анатолия. Единственный уцелевший из числа заложников, увезенных на барже, пребывал в Уфе: это был сторож баржи, сошедший с ума и вернувшийся в свою семью. Из его бредовых рассказов стало понятно, что три сотни пленников были высажены в открытом поле и казнены под предлогом попытки к бегству.

В Уфе я провел только одну ночь. К пяти утра, уже одетый в дорогу, я вошел в спальню моей обожаемой тети Кати и разбудил ее. Я наклонился над ней, чтобы в последний раз поцеловать, и в вырезе ночной рубашки увидел мельком или скорее угадал розовый сосок, красовавшийся на груди, необъятной, как Россия, и в ней не было совсем, ну совсем ничего от академического гипса.

На марше нас было триста мальчишек и обоз из шести саней с вещмешками. Мы взяли направление на Троицк, прифронтовой пункт на Транссибирской железнодорожной ветке: это означало поход на триста километров к северу.

Термометр показывал 33° ниже нуля, а одежда наша защищала лишь от 20-ти. К счастью, стояла безветренная погода, и на нас были еще валенки. Как только кто-нибудь видел чей-то побелевший нос, то сразу давал знать его владельцу, и тот тер нос снегом. От моего дыхания уши шапки-ушанки становились мокрыми, затвердевали и приклеивались к пушке над верхней губой.

Мы шли, растянувшись индейской цепочкой по утопанной колее, которую нащупывали ногами под пушистым пластом выпавшего за ночь снега; мы шли по пустыне, где не было ни куста, слегка волнистой и белой, белой до самого горизонта. На гребне холма появились черные точки: нас преследовали всадники, маленькие, как оловянные солдатики из Нюрнберга. Наши или не наши? Они приближались, не подавая знака: им нужно было знать, кто мы такие. Это были монголы. Их головной убор представлял собой нечто вроде импровизированной шапки: косынка поверх жесткого прямоугольного каркаса и вокруг головы — лисья шкура. Хвост свешивался у левого уха. Если поднять его вверх — обнаружится сходство с султаном европейских гусар, которые, оказывается, позаимствовали моду у хазар Чингисхана. Узнав, что мы за птицы, они отстали от нас, но не слишком, следуя на расстоянии. По-собачьи или по-волчьи?

К концу дня исчезло двое саней. Среди потерянных вещмешков был и мой. Вместе с ним пропала моя петербургская униформа — последнее вещественное свидетельство ушедшей в прошлое жизни. Появилось ощущение легкости. Будто вышел на прогулку с двумя книжками в карманах. Это было приятно.

Наше шествие продолжалось от бивуака к бивуаку. Казалось, будто казачьи станицы нарочно находятся в одном дне пути друг от друга. Мороз не унимался, но и ветра не было. Длинный нос моего армянского друга вызывал у меня жалость: этот не приспособленный к местному климату южанин, да и просто неприспособленный человек, браво ковылял в дырявых валенках. Вслед за ним, торча из дыр, волочились его рваные онучи. Мы больше не пели. Боль в горле усиливалась, и вскоре я не мог глотать твердую пищу. Десны покрылись нарывами, зубы стали красными. Снег, который я глотал, чтобы утолить жажду, не помогал.

Наше питание зависело от случая. На складах в казачьих станицах были лишь чай и табак, которые мы выменивали на продукты. Однажды я добыл риса, и тогда был у меня настоящий обед. Добрая бабушка, у которой я остановился на ночлег, приготовила его в горшке «с жирком: в нем наемни варили ветчину» — так она сказала. Рис был вкусным. Я подозреваю, что она, тайком от своих, говорила одно, а делала другое. И очень хорошо делала.

Я не думал, что наш исход — это несчастье. Напротив, я считал, что это исследовательское путешествие и, значит, подарок судьбы. Я с любопытством наблюдал неизвестный мне мир, от которого ограждало меня изнеженное воспитание. Как я жалел, что не могу писать красками! Не желая прерывать свое обучение, я изобрел следующее упражнение: надо было перечислить в уме всевозможные варианты смешения красок для изображения светлого и темного, как будто я уже написал все эти мои деревни. Я наблюдал, как сталкиваются, отражаются и проникают друг в друга световые лучи, посылаемые двумя необъятными поверхностями — небом и снегом, и локальными — деревянными стенами цвета грифельной доски и золотистыми кучами навоза. Бледные животы домашней скотины светлели, отражая покрытую снегом почву. Свет, размышлял я, как звук, что отражался когда-то эхом в рижских дворах-колодцах.

Мы углубились в район «Капитанской дочки». «Нет ни камня, ни леса, — сказал мне один казак. — Мы строим из кирпича, а кирпич делаем из бараньего помета. Овцы зимуют в загонах. После весенних дождей на их место ставят лошадей, которые

копытами перемешивают навоз с грязью. Летом на солнышке месиво подсыхает, и к осени его режут на кирпичи, а потом укладывают плотными штабелями вокруг стен лачуги. Так и сохраняется тепло. А кроме того, — добавил он, — эти кирпичи годятся на топливо, поэтому мало-помалу толщина стен уменьшается, и так до самого конца холодов».

По характерному запаху сжигаемого навоза мы издали чувствовали, что впереди — станица и отдых.

Значительная часть станиц получила названия в память о том «турне», которое проделали казаки по Европе в 1913 году. Подобно тому, как в Новой Англии из «Бостона» попадаешь в «Бристоль», мы из «Москвы» попадали в «Берлин», «Париж» и «Брест». Сторона эта была когда-то пограничной и поэтому, подобно английским колониям в Америке, служила убежищем религиозным сектам, преследуемым государством: кастратам, флагелланам, староверам. Население принимало нас «ради Христа» хорошо, но обряды свои и привычки хранило в секрете. Староверы, как и квакеры, совершенно не употребляли вино и табак, придерживались пуританского образа жизни и были богаты. Они охотно и хорошо нас кормили, но в особой посуде, предназначенной для нечистых, окаянных отступников, каковыми мы и являлись в их глазах.

Однажды после полудня мы услышали вдалеке нечто, напоминающее шум прибоя. Стало очевидным, в каком совершенном безмолвии происходило наше продвижение вперед. Целый месяц мы шли, окруженные белой немотой, и слух ловил лишь звуки наших голосов. Поэтому мы слышали, как шептал лес, скрытый от нашего взгляда далеко за горизонтом.

В тот вечер мы должны были прийти в Троицк, но только достигли лесной опушки, как невероятной силы усталость навалилась на меня. Это была та усталость, в которой раньше я не решился бы сознаться. Обоз стал, чтобы сделать привал. Я лег на снег, оборотив глаза к лесу. Легкий ветерок вдыхал жизнь в ели и сосны, и чудилось, будто они из сочувствия наклоняли к нам свои чуткие верхушки. Иногда с их ветвей обваливался снег, и звук его падения был мне близок. Я чувствовал, что под защитой этих гигантов в зеленых меховых шубах уже не так холодно.

Обоз тронулся, меня стали поднимать, но я уговорил товарищей, что догоню их, и остался один, распростертый в блаженном отдыхе.

Шло время. Тени деревьев все ближе подкрадывались ко мне. Холод вынуждал встать. Но страшно было войти в ночной лес, страшно боялся я одиночества и волков. К лепету деревьев, размеренному дребезгу сосулек, выросших на хвое, добавился звон бубенчика. Трое казачьих саней остановились рядом. Послышался вопрос, хочу ли я в Троицк. И — приглашение немедленно встать.

Однажды вечером в канун Нового года нам раздали патроны и отвели в порт охранять перекресток, примыкающий к набережной. Со стороны вокзала доносилась частая перестрелка и пушечная канонада. И то и другое было близко, но недостаточно для наших глаз. Невидимые пули, как осы, прорезали сумерки.

Был обычный вечер. Площадь, на которой это случилось, тоже была самая обычная: грязная и тесная. Но именно туда устремились лучи мощных прожекторов «Миказы», концентрируя свет на ужасах спектакля.

Было время, когда весь род людской занимался людоедством. Но это прошло. Почему произошла эволюция? Вследствие каких доводов разума, новых законов, международных соглашений? Очевидно, обычай не есть человеческое мясо вырабатывался тысячелетиями. Сколько же лет должно пройти еще, чтобы человек перестал убивать себе подобных?

По мнению многих людей, преступление может быть оправдано политикой. Роковые события этой ночи не имеют даже такого оправдания. Это был всего-навсего бунт кучки оборванцев, осевших на вокзале. Какой-то полковник-чех посулил им захват золотого запаса. И это все.

Мне не пришлось стрелять в людей. И все же если бы приказали, отказаться я бы не смог. В тот день случай помог мне спасти человека. Я до сих пор не знаю его имени, он не знает моего. Нам просто повезло, ему и мне.

Искусство кино, 1993, № 4
Публикация Бориса Павлова
Перевод с французского Ирины Гординой

Об искусстве и открытии

«...Искусство только тогда является искусством, когда оно содержит в себе открытие»

Об искусстве и открытии, об исследовании и игольчатом экране

— Я думаю, что искусство только тогда является искусством, когда оно содержит в себе открытие. Что-то вроде открытия Таити. Иначе художник становится ремесленником, когда он наперед знает, что будет делать. Это кресло, этот стол сделаны ремесленниками, которые знали, что они делают. Что касается меня, я ушел из книжной гравюры в анимацию потому, что в возрасте тридцати лет я почувствовал, что все больше становлюсь ремесленником, знающим, что он будет делать, уже имеющим репертуар своих трюков, своих понятий, своих концепций книжной иллюстрации или гравюры. Тогда как о кино я не знал ничего. Я прочел три, или четыре, или пять книг. И ни одной книжки об анимации — в то время их не существовало. Наверно, была одна советская книжка, довольно хорошая, но ее я прочел через несколько лет после того, как сделал «Ночь на Лысой горе».

— *Как Вам пришла в голову идея игольчатого экрана?*

— Это было результатом долгого и очень трудного исследования чисто теоретического характера. И это была моя собственная идея, не такая идея, которую находят, как находят гриб или землянику в лесу. Вам удастся найти такие вещи, вы думаете, что все проглядели их, а вы заметили. Нет заслуги в такой находке. Это важно практически, но мне не интересно. Что меня интересует, так это концепция, определение, что такое гравюра, это способность выковать определение и из него вывести заключение. Игольчатый экран, который является разновидностью барельефа, был результатом теоретического исследования, а не просто везения.

О школе и Толстом, о Гераклите и тотализации

— Будучи одним из трех братьев — команда наилучших студентов нашей школы, — я учился, как блистать, как морочить голову моим наставникам и профессорам, вместо реального изучения наук, которыми я должен был заниматься. Конечно, вся программа была слишком велика по отношению ко времени, отведенному нам для подготовки уроков. Я совершенно ясно это понимал. Но у меня был дар получать хорошие отметки; и я их получал. И мои братья их получали. Один из братьев, средний, Николай, мог бы действительно стать великим человеком. Он был поглощен астрономией и исчез во время революции...

Думаю, я только в очень малой степени художник. Я был бы отличным инженером, хорошим дипломатом, может, неплохим писателем, вероятно, не очень великим. Очень великим я никогда не был и уже никогда не буду ни в чем действительно великим. Таким великим, например, как Толстой, «Войной и миром» которого я восхищаюсь ежедневно. Клер каждый день после ланча читает вслух две или три страницы Толстого по-русски, которые я перевожу ей, если она не вполне понимает какое-нибудь слово или форму предложения. Иногда я исправляю прозу Толстого, которая не так хороша, как моя, поскольку я был студентом-отличником... Но Толстой имел нечто особое: он был великим кинорежиссером еще до — *avant la lettre* (до письменности), как говорят французы, — еще до существования кино. Кино изобрели при жизни Толстого...

Эти дни я читаю книгу о Гераклите. Он предлагает свою концепцию мира, в основе которого лежат диаметрально противоположности, на самом деле заключающиеся в присущей человеческому мышлению системе антитез. Высокое/низкое, тяжелое/легкое, белое/черное, ненависть/любовь и т. д. Я лично не совсем согласен с идеей Гераклита; но я согласен с антитетическим способом, — не применительно к созданию мира, а применительно к способу понимания мира как такового человеком, мира, на самом деле, вечно недоступного в своей объективной истине для человеческого разума.

Мы на самом деле никогда не узнаем, что такое эта объективная истина. Наша сенсорная система не позволяет нам иметь доступ к объективной истине. Мы можем только фильтровать через наши человеческие способы видения, слышания и понимания вещей.

Гераклит пользуется разного рода странными понятиями для объяснения своей идеи «логоса», который есть связь между вещами. Правильные вещи связаны между собой, соединены. Вот что он называет «логосом». И этот «логос» весьма напоминает о том, что происходило с нашими составными маятниками и с тотализацией, которая показала нам изображения, рисованные во времени и, так сказать, раздвинутые в пространстве... Гераклит вообразил, что время — это что-то вроде реки. Становление формы во времени, например, образование видов животных в дарвиновской эволюции, в ходе эволюции схваченное в определенный момент, застывает в определенной форме; но, если бы мы наблюдали эволюцию такой, какова она есть на самом деле, мы бы увидели непрерывные метаморфозы животных и растительных форм, фауны и флоры.

Таковыми были образы, которые трансформировались и смешивались с тенями на моем потолке, и я дивился и пытался понять, что же означают эти мерцающие формы. Но прежде, чем я мог придать им какое-либо значение, они уже успевали измениться. Зрелище было пленительное. Я пытался пробудиться — не спать больше, так восхищен я был этими переменчивыми формами, проходившими перед моими глазами. Я думал, что это было самое прекрасное кино, которое я когда-либо видел. Я думал, что за время моей жизни нужно было бы сделать как можно больше анимаций именно такого типа. Непостижимые фигуры, но двигающиеся медленно, проникающие друг в друга, как те, что я видел в потолочном окне моей студии в форме тени от листвы, залитой лунным светом.

Интервью брала Сесиль Стар

Несколько слов об иллюстрации

Всеволод Мейерхольд утверждает, что «театр никогда ничего не иллюстрирует». Так этот эрудированный и умный человек демонстрирует свое непонимание слова «иллюстрация».

Когда защитник произносит: «Предлагаю проиллюстрировать мою мысль примером», — его, тем не менее, все понимают. И в самом деле, абстрактные идеи легче сформулировать, чем понять. При изложении геометрической теоремы, чем ее словесное выражение точнее, тем труднее ее понять, тогда как предпосланный словесному выражению чертеж без особого усилия делает ее суть явной.

Книжная иллюстрация считается второстепенным искусством из-за того, что мастера живописи, занимаясь ею, всегда легкомысленно относились к этой работе. Видимо, слишком многие из них считают, что их гения вполне достанет, чтобы несколькими безрассудными штрихами еще более прославить литературное произведение само по себе высокого качества. Так, в оцепенении стоим мы перед набросками, сделанными Эдуардом Мане к «Ворону» Эдгара Аллана По: мы спрашиваем себя, а прочел ли великий художник поэму... или же он так же плохо понял ее, как и само искусство иллюстрации?..

Примеры — с целью проиллюстрировать некую мысль — можно более или менее удачно подобрать, более или менее хорошо представить. Из этих двух критериев вытекает, что иллюстрация может стать или может не стать великим искусством: надо еще, чтобы иллюстратору удалось до конца освоиться с тем текстом, который он комментирует.

Но удачная иллюстрация не исключает и другой, сделанной другим художником — так же, как удачно иллюстрирующий мысль пример не исключает другого примера, если он так же удачен, как и первый.

Например (вот я и прибегаю к словесной иллюстрации с целью показать мое понимание иллюстрации): «Так, — говорю я, например, — Дон Кихот, такой, каким сделал его Густав Доре, — не тот Дон Кихот, каким он был, ибо сам по себе он никогда не существовал. Это Дон Кихот такой, каким он мог бы быть».

Так и Чаплин тоже проиллюстрировал мысль Сервантеса, воплотив одного из возможных дон кихотов.

Пусть же перед моей Анной Карениной не восклицают: «Так она была такая?.. А мне она представлялась совсем другой»... Конечно же, Анны никогда не было, и она могла бы быть такой с таким же успехом, как и совсем другой. По крайней мере, я силился вникнуть в тот замысел, какой был у автора произведения, тема которого далеко выходит за рамки истории про супружескую неверность.

Я начал свою речь, опровергая мысль Мейерхольда, потому что мой опыт художника начался с театра под руководством одного из его сотрудников. И, сотрудничая затем с режиссерами Картеля двадцатых годов (они тоже были под большим влиянием великого реформатора современного театра), я выучился задумывать всю

будущую иллюстрированную книгу как спектакль. Таким образом, именно Мейерхольду, который был полным уважением, но и решимости оппонентом своего учителя Станиславского, я обязан моим увлечением зрительной новизной.

1975

Афоризмы

Всякая естественная форма была рождена каким-либо естественным движением.

Штрих — это запечатленный след мимики художника.

Штрихов, лишенных толщины, не бывает.

Будучи неосязаемой, линия есть идея штриха.

В природе не существует линий.

В природе вы не найдете прямой.

Природа не располагает образцом картины без цвета и объема.

Будучи стереоскопичным, наше зрение делает очертания предметов неясными.

Только двумерные изображения видятся четко.

Двумерные изображения могут быть только искусственными.

Человек любит плоды своего ума, так как ясно их понимает.

Итак, художник изображает мысли о мире, рожденные поэтами и музыкантами.

Черные и серые (бесцветные) изображения — изобретение человека.

Искусство и ремесло

Анимация — это техника киносинтеза, созданная, чтобы производить чисто иллюзорные движения. Как изобретение перспективы революционизировало живопись, открывая художникам Ренессанса путь в новое измерение — в глубину, — так изобретение анимации предлагает художникам нашего времени новое измерение движения.

Технология аниматора существенно отличается от таковой живописца тем, что не предлагает в распоряжение зрителя единственное изображение на неопределенное время. Напротив: аниматор представляет в определенном порядке последовательность изображений, сменяющих одно другое в темпе столь быстром, что ум зрителя захлебывается в каскаде впечатлений. И зритель погружается в мечтательное состояние, а художник становится его гидом

в воображаемом и живом мире. Живом! — Вот суть магического характера искусства анимации.

О книжной иллюстрации и анимационном фильме

Прежде всего, мне на ум приходит то, что, дебютируя в анимации в 1931 году, я относился к ней определенным образом и видел, так сказать, ее в процессе становления. Затем, когда набрался опыта, у меня стали получаться вещи, которых я не мог предвидеть и которые завладели моими мыслями, пока я ставил свои фильмы. И когда вы просите меня рассказать об этих вещах сегодня, возникает третья точка зрения — и эта точка зрения ретроспективная. Точка зрения совсем отличная от той, что соблазняла меня раньше, что наполняла меня воодушевлением, когда я только начинал свою карьеру аниматора.

Насколько припоминаю, представление, которое я себе создал об анимационном кино в самом начале этих занятий, мне кажется, состояло в том, что я как бы входил в некий феерический мир, почти божественный, где мне предстояло (а был я художником-графиком) создавать двигающиеся изображения и воплотить те видения, которые приходили из моего детства, когда я слушал музыку. По этой самой причине я избрал путь иллюстрации музыки, которая самим ее автором предназначалась быть иллюстрированной. Модест Мусоргский: «Ночь на Лысой горе». Пока мы делали «Ночь на Лысой горе» — Клер Паркер и я — в течение тех полутора лет, которые заняла постановка этих восьми минут фильма, у нас обоих было чувство, что мы как бы владели огромной тайной, о которой ни один из жителей планеты не догадывался. Я рассказываю об этих вещах так, как они и происходили, — пусть они могут показаться смешными или наивными, мне это вполне безразлично, ибо прежде всего, мне кажется, я обязан оставаться искренним.

Потом, когда обстоятельства вынудили нас (или, скорее, толкнули) ставить рекламные фильмы анимационным способом (так как их распространение было заранее обеспечено, тогда как распространение программных фильмов оказалось почти безнадежным делом), во времена, когда мы делали анимационные предметные фильмы, я попытался найти в этих фильмах (которые продолжались две и даже до пяти минут) нечто новое — новинку техническую, новинку эстетическую — и могу утверждать, что в каждом из трех десятков

фильмов (может быть, их было от 40 до 45, я не сохранил их списка) был рискованный прием (по крайней мере один), который я пробовал впервые, чего никто до меня никогда не делал. И я остался верен этому стремлению, этой необходимости художника избавиться от монотонности творческого процесса, который не был бы таковым, если бы моя продукция оставалась рутинной. Именно этого последнего я желал избежать прежде всего. Так, для каждого фильма мне нужно было находить какую-то новую идею и делать предварительные опыты. Потом я делал раскадровку (для себя) и писал литературный сценарий — для рекламных агентов. Не являясь аниматорами, заказчики не могли бы и вообразить себе тех эффектов, которые я искал. Такая тактика позволила мне идти одновременно к двум целям: обещать рекламщикам то, в чем я сам был уверен, что им дам, и создавать какой-то новый эффект. Я был — и остаюсь — убежден, что обе цели — действенная реклама и искусство — вместе дают императив новизны.

В тот период, когда я не предвидел анимации будущего, но жил ею в своем настоящем, какой она представляла передо мною? Одна вещь удивила меня с самого начала, с самой еще «Ночи на Лысой горе»: интерес самой постановочной работы. У меня было чувство, что сам я представлял в ней часть наивысочайшего интереса, даже намного превышавшего тот, каким оказывался конечный продукт: показ фильма на экране. Игольчатый экран меня восхитил, когда я заметил, что логическое следование фаз обязывало меня — с третьей фазы нового плана — создавать изображения, которые никогда я не был способен сразу точно завершить: персонажей, освещение, композицию и т. д. По поводу композиции надо сказать, что я представлял себе «Ночь...» как некое чудо, так как это должна была быть именно картина, которая, будучи в движении, всегда оставалась бы скомпонованной сама в себе; но с просмотра первого же *rush*¹ я вынужден был признать огромную ошибку, которую я допустил. То, что я захотел осуществить это сложное дело, было так естественно, ибо все живописцы двадцатых годов занимались лишь одним: композицией своих картин. В этом был «дадаизм» эпохи. Таким образом, мои честолюбивые притязания оказались ложными, и я более этим не занимался.

¹ *Rush* (англ.) — зд. ролик, проба. — *Примеч. ред.*

Но впоследствии, во время съемки следующих планов на игольчатом экране, я всегда приходил в восторг от того, насколько ценными оказывались фазы — те, какими они были передо мною, неподвижные (и я никогда их не мог видеть опять на экране, хотя точно знал, в каком месте та или другая из них находились). Между тем я убеждал себя, что всякий, кто посмотрел на то, как мы — Клер и я — занимаемся постановкой (что могло продолжаться десятки минут), не устанет наблюдать, как она продвигается. Исчезновение фаз при демонстрации фильма предстает тогда как расточительство — это было для меня одной из первых загадок визуального восприятия: возникала разница между восприятием подвижных (а зритель в это время не движется) и восприятием неподвижных предметов (во время которого зритель движется — если не целиком всем телом, то, по крайней мере, взглядом и мыслью).

С тех пор я много размышлял о разнице между деятельностью взгляда и визуальным восприятием. В общей сложности я оказался перед двумя непроницаемыми друг для друга мирами: миром статических изображений и миром движущихся изображений. Между обоими я констатировал разрыв, почти враждебность, своего рода непримиримость. Это были только первые ростки проблем, которые занимают меня и по сей день, ибо я вовсе не решил их до конца.

Потом мы перешли к анимации предметов (я восхищался зрелищем, которое представляла нам работа). Возникал вопрос о предметах, оборудовании и живом освещении, сила которого намного превосходила все то, на что способны театры. Когда мне пришлось освещать мои собственные декорации — в казино Монте-Карло, в лондонской Альгамбре, — мне показались смехотворными возможностями, которыми располагали эти сцены. В масштабе наших миниатюр мы походили на великанов. Я сожалел, что никто не смог проводить с нами дни, что публика ограничивалась эфемерным просмотром одно-двухминутных конденсатов. Это в особенности надрывало мне сердце во времена маятниковых или механических тотализаций. В период работы на игольчатом экране я задавал себе вопрос, нельзя ли снимать покадрово — не подготовленные одну за другой фазы, а сами изменения, по мере того, как я делал каждый свой жест для одной фазы, для того, чтобы обнаружить, в какой последовательности и в каком ритме продвигается мысль художника. (Не нужно забывать, что изображение на игольчатом экране занимает более квадратного

метра.) Мне казалось, что за этим пряталась золотая россыпь; что нечто абсурдное было в пропуске тех перипетий, через которые проходила каждая фаза — в записи только одной их единственной суммы на одном кадре. И на кадре, предназначенном исчезнуть и самому в синтезе окончательного показа! Не раз мы пытались осуществить такую анимацию, если хотите, аналитическую, и дошли до итога, приводящего в замешательство: прерывистости мысли, внезапности моих намерений в развитии формы — скитания самого хода моей мысли. Мне так никогда и не удался — пусть самый короткий — кусок спонтанной постановки даже одного-единственного изображения. Каким бы интересным ни показался мой ход в его пережитой реальности, — тем более абсурдным он становился при демонстрации, при ускорении, которое представляет собою саму природу анимации.

Теперь, при взгляде на сегодняшнюю дату календаря и, бросая ретроспективный взгляд в прошлое, я вижу, конечно же, иначе, и эта третья манера моего видения отличается от первых двух. И прежде всего я более не замышляю возможных связей между исследованием хода неподвижных изображений (например, комиксов) и просмотром фаз на экране. Не только о скорости идет речь.

Что происходит в голове зрителя, когда анимационные фазы врезаются друг в друга на экране? Об этом можно спорить, и думаю, что я могу сказать об этом кое-что, — может быть, даже многое. И с другой стороны, — что происходит со зрителем, чей взгляд (а также внимание) переходит с одного изображения на другое? Что происходит в момент этого сдвига восприятия (или, может быть, мысли — может быть, и того и другого) и как это происходит? Об этом я еще ничего не знаю. Мне тогда начинает казаться, что этот мир неподвижных и последовательных изображений (мои иллюстрации для «Живаго», например), этот мир, который я оставил, перейдя от книги к фильму, сохраняет особую ценность, для меня полную тайны. Нечто странное исходит от сопоставления статических изображений, не умаляемых потоками времени, и изменений с потоками звуков и слов, что подхватывают нас перед экранами.

Сегодня я спрашиваю себя, не обедняет ли нас аудиовизуальная культура, которой я служу и которая влечет меня (в особенности, визуальная), этот новый мир, что несет столько богатств, но также истощает и стирает культуру, которая базировалась на взгляде?

Культуру, которая как бы налагала арест на образы и слова, чтобы на досуге к ним совершать паломничество. Не рискует ли притупиться эта деятельность мозга, если люди станут подчиняться только эмоциям?

Думаю, если экономическое развитие будет продолжаться в том ритме, в котором оно происходит, свободного времени станет больше, и многие люди найдут способ проводить часы, дни и недели за занятием анимацией, погружаясь в ту пропасть, что поглощает столько времени, о которой мы-то имеем представление.

Думаю также, что развитие фильмов малого формата призвано расширить поле деятельности для создания движений вне всего того, о чем мы теперь имеем представление. Мне видятся люди, любители, у себя дома занимающиеся анимацией, у себя же устраивая просмотры для друзей, для других любителей. Представляю себе также время — оно теперь не должно быть далеко, — когда можно будет просматривать и пересматривать у себя дома анимационные фильмы, отбирая их при помощи компьютера и телефона в кинематеках телевидения. Эта мечта, которую я вынашиваю вот уже в течение двадцати лет, станет очевидной возможностью: просматривать фильмы индивидуально, по своему выбору — как выбирают том стихов в своей библиотеке.

Но вы задали мне вопрос о направлении развития анимации в будущем. Мне вовсе не представляется возможным играть в предсказателя в области художественного развития. На настоящий момент мы можем заметить, как возрастает число тех анимационных фильмов (в особенности, рисованных), чья форма изображений упрощается — как кажется — до знаковости, некоего кода, системы знаков, становящихся все менее разнообразными. Между тем, если мы бросим взгляд в прошлое, на то, как происходило развитие языков, мы увидим, что их развитие шло в противоположном направлении. Словарь и грамматические формы развивались, оттачиваясь, обогащаясь. Если английский, например, упростил свою грамматику, то для того, чтобы обогатить словарь... но, не будучи в достаточной мере сведущим в этой области, я ограничусь констатацией факта упрощения знаков анимационного искусства, развивающегося в известном нам ритме, без обращения к эстетическому значению. Однако некоторые молодые люди уже противятся этой тенденции.

1967

Игольчатый экран

Игольчатый экран — это черно-белая техника, в чем-то аналогичная процессу автотипии: изображение составлено из огромного количества очень маленьких черных элементов на белом фоне. Темнота тона соответствует индивидуальному размеру каждого черного элемента на определенном участке белого фона. На игольчатом экране указанный принцип реализуется следующим образом:

Белый фон образован белой вертикальной обрамленной пластиной, освещенной единственным источником света под углом к ее лицевой поверхности. Так же освещена черная плоскость. Пластина просверлена насквозь перпендикулярно к ее плоскостям: в крошечных отверстиях свободно скользит соответствующее количество иголок. Длина иголок несколько больше толщины пластины, так что если их вдвинуть до уровня лицевой поверхности, они покажутся с другой стороны, и наоборот. В первом случае лицевая поверхность — белая. Если теперь одну из иголок выдвинуть вперед, на белой поверхности образуется ее тень. Чем дальше продвинется иголка, тем длиннее будет ее тень. Если теперь группу иголок выдвинуть вперед до максимума, тень каждой иголки достигнет соседней тени, и участок белой плоскости за этой группой иголок не получит освещения и покажется черным. Если эту группу иголок вдвинуть в экран, скажем, наполовину, тени станут вполтину короче, между ними возникнут крошечные белые участки, и мы получим эффект среднего серого тона.

Так как на нашем нынешнем игольчатом экране миллион иголок, мы всегда составляем рисунок не по одной иголке, а по группам, как бы нанося краску кистью. Вместо кистей мы используем ролики разного размера: например, колесики от ножек кровати, шариковые подшипники и т. д. — чтобы продвигать иголки до какого-либо уровня, получая таким образом тени или линии серого, черного или белого цвета, необходимые нам для составления изображения. Так как опыта у нас стало больше, мы добавили новые типы «кистей», у многих из которых — особая фактура поверхности, очень подходящая для получения выбранных нами фактур изображения.

Вся композиция остается в качестве «оригинала» изображения на игольчатом экране — это его фотонегатив, который мы снимаем перед тем, как «нарисовать» новое изображение.

Если говорить о кинематографической технике анимации — то весь фильм, кадр за кадром, разворачивается на одном-единственном игольчатом экране. Вместо того, чтобы делать серии отдельных рисунков, снимаемых впоследствии друг за другом, мы делаем на игольчатом экране первое изображение, снимаем его, затем изменяем — превращаем этот первый рисунок во вторую фазу движения, снимаем вторую фазу и т. д. Благодаря этой системе и легкости штриховки и моделирования на игольчатом экране становится возможным работать над всем фильмом в технике светотени и, таким образом, вырываться из рамок комического или сатирического и переходить к поэтичности и драматизму.

Клер Паркер

Самое важное свойство игольчатого экрана заключается в отсутствии всяких материальных вех, какие позволяли бы сопо-

ставить между собою фазы до начала съемки сцены: в рисованных фильмах мы видим сквозь слой прозрачных листов, как выстраиваются силуэты: делаются эскизы, из них раскладываются ленты, их проецируют, и здесь можно себя исправлять. На игольчатом экране вы как бы брошены на волю случая: уже зафиксированные и исправленные фазы остаются в памяти и только в воображении сравниваются с теми, что возникают позже. Все искусство анимации в этом и заключается. Возможно, такие требования развивают некую способность уметь по желанию останавливать прекрасное мгновение мечты?

В «Ночи на Лысой горе» отсутствие возможности подправлять фильм напомнило мне работу акватинтой, при которой какие-либо исправления тоже исключаются. Вновь я оказался в сфере искусств с неосязаемыми приемами, когда стратегия заранее продумана и сражение дается всего один раз.

Можно понять, что конкретное движение на экране представляет собою до сих пор неведомое аниматору открытие самого себя.

Режиссерская разработка

Изображение и его оживление иллюстрируют фортепьянное сочинение Модеста Мусоргского «Картинки с выставки».

Известно, что композитору виделась тесная связь между изображением и музыкой, предназначенной оживить это изображение. В особенности это проявилось в сочинении, которое привлекло наше внимание. Известно также, что в 1874 году Мусоргский сочинил свою фортепьянную сюиту, чтобы «иллюстрировать» посмертную выставку произведений своего друга, архитектора и театрального художника Виктора Гартмана, скончавшегося 23 июля 1873 года¹. Композитор был крайне удручен смертью Гартмана. Кажется, так было всякий раз, когда умирал кто-то из близких композитору людей. Но было бы ошибочно думать, что музыкант захотел «описать» картины Гартмана. Материально картины Гартмана (мы их посмотрели) только отдаленно связаны с этим «описанием музыкой».

«Мусоргский не оставляет нас ни на минуту, он появляется с самого начала; темой прогулки композитор... рассказывает

¹ Кальвокоресси. Мусоргский.

нам, скорее, о своем переживании, нежели о том, что его вызвало»².

Можно пойти и дальше Марселя Марна. Опечаленный потерей друга, как это с каждым случается в подобном случае, автор «Бориса Годунова» приходит к мысли о собственной смерти: и он тоже однажды исчезнет... И тогда что же от него — Мусоргского — останется? Так же как персональная выставка рисунков и живописных полотен Гартмана увековечивает жизнь художника, жизнь композитора увековечится тоже «выставкой» музыкальных образов, которые он сочинит.

«Жизнь посетителя-композитора описывается нам в ее мельчайших поворотах, — продолжает Марсель Марна. — На самом деле, все изображает этого зрителя: каждая пьеса — вариация на ту же тему прогулки. Таким образом, речь никогда не заходит о художнике, ибо в этом случае варьировались бы поочередно две темы; речь идет только о Мусоргском». Возможно, слово «никогда» звучит слишком резко: мы думаем, что жизнь композитора — как бы велик он ни был — не столь отличается существенными своими чертами от жизни всей массы смертных в целом; так и жизнь Гартмана. А также отражение этой жизни — по аналогии с нашей собственной — волнует, если рассказ о ней удачен.

Итак, постановщики фильма взялись за то, чтобы сочетать свои ожившие картинки с музыкой Мусоргского, как сам композитор соединил свою музыку с образами Гартмана: в некотором роде метафорическим путем. И так как раскадровка фильма обязана следовать за музыкой, попробуем исследовать структуру произведения Мусоргского.

Как и всякое посещение выставки, музыкальная композиция состоит из прогулки, перемежающейся остановками перед некоторыми сюжетами. Из всего слишком долгого сочинения мы выбираем две первых пьесы: «Гнома» и «Старинный замок», которым предшествуют две прогулки.

«Картинки с выставки» начинаются с самого важного периода в жизни художника — с его детства³: гном (маленький человечек) олицетворяет Модеста, а замок — не что иное, как отчий дом

² Марна М. Мусоргский. Париж: Сёй, 1962. (Сольфеджио.)

³ Ведь Бодлер сказал: «Гений — лишь сознательное возвращение к детству».

будущего автора «Детской», в котором хозяйка замка (мать композитора) — романтическая Юлия Чирикова — умела одушевить фортепьяно.

«Оборвавшаяся веревка», что завершает этот сюжет, отмечает конец Юлии и потерю последнего убежища от превратностей жизни⁴.

Таким образом, мы восприняли последовательность тем самого Мусоргского:

1. *Прогулка*: тени прошлого посещают картинки — кормилица в русском наряде кормит ребенка. Кормилица показывает Модесту злых духов. Игрушки и духи — участники детских игр ребенка.

2. *Гном*: злые духи пытаются завладеть ребенком. Юлия защищает его. Кот Матрос.

3. *Прогулка*: волшебные персонажи. Модест оторван от матери — он уезжает в Петербург, в Кадетский корпус.

4. *Старинный замок*: Кадетский корпус. Отчий дом становится замком, затем дворцом. Из Кадетского корпуса Модест тянет руки к Юлии (*flashback* на кота Матроса)⁵. Сидя за фортепьяно, Модест видит, как он вальсирует с ней. Смерть отождествляется с Юлией; веревка обрывается. Юлия падает. *Fade out*.

Что же будет с картинками, которые пройдут перед композитором во время прогулок? Сначала они будут изображать мир детства мальчугана, затем его отрочества — мир реальный, но и воображаемый — и то и другое неизбежно перемешивается.

Сначала это будет русская деревня середины XIX века, потом — Петербург при Николае I: набережные, дворцы, парады, учебные плацы, Кадетский корпус, в котором учился Мусоргский и в котором он готовился к военной карьере.

Главными действующими лицами, как мы уже видели, будут: Модест, Юлия (его мать), кормилица, Смерть. Среди эпизодических персонажей назовем народные игрушки (деревянный конь, с которого Модест упал, о чем вспоминается в «Детской»), кот Матрос, петрушка, деревянные солдатики, деревянный козел, а также их модели: цыган с козлом и с ученой обезьянкой и т. д.). Все сцены, все возрасты Модеста будут населены волшебными персонажами из

⁴ Он окончательно теряет все, что касается семейной собственности.

⁵ Модест застаёт Матроса за охотой на сидящую в клетке малиновку. В момент, когда кот кидается на птицу через прутья клетки, Модест бьет кота, но ранит пальцы о прутья.

русского фольклора: Баба-Яга ⁶ и всякого рода нечистая сила во всех ее обликах — при надобности еще и сказочный конь, и русалка.

«Близость моего житья-бытья с кормилицей с раннего детства дала мне возможность узнать все русские сказки: я был еще совсем ребенком, и все эти сказки часто не давали мне заснуть. Такая близкая связь с народным духом и формами народной жизни дала мне первые и самые сильные впечатления, отразившиеся в моих импровизациях за фортепьяно, еще до того, как я сумел узнать самые основные правила игры на этом инструменте».⁷

Остается сказать несколько слов об особых способах выразительности кинематографа, при помощи которых описанные картины будут воссозданы.

У нас в распоряжении будет *большой экран* ⁸ в киностудии. Он достаточно велик для того, чтобы его края никогда не оказывались видными, несмотря на панорамирование.

Перед ним появляется *малый экран* ⁹, рамку которого можно будет видеть, когда он будет удаляться от объектива, но он полностью займет кадр, когда будет приближаться к камере.

Малый экран исполнит нечто вроде танца или мимического действия в свободном пространстве между *большим игольчатым экраном* и камерой. Для больших планов *малый игольчатый экран* можно будет увеличивать до того, что станут ясно видны иглы. То *малый экран* пойдет вперед прыгающим движением или «играя иглами», — во время прогулки, как это свойственно русской походке, то он станет вальсировать, поворачиваясь вокруг своей оси движениями божественными и захватывающими, — в *старом замке*.

Между обоими *игольчатыми экранами* начнется как бы некий диалог или пантомима, когда зритель будет видеть то один, то другой экраны, то оба вместе (как случается слышать разговор собеседников или еще — как слушают то мелодию, то ее сопровождение, аккомпанемент). Поворачиваясь, *малый экран* закроет *большой*, но будет и освобождать его, отстраняться. Тогда фон будет показывать новую картину или новую фазу.

⁶ Людоед, пожирающий людей («Детская»).

⁷ Биографические записки Мусоргского.

⁸ Старый игольчатый экран.

⁹ Новый игольчатый экран.

NB. Когда мы называем игольчатые экраны «большим» или «малым», речь идет об их настоящем размере: что же касается их кажущегося размера, то малый игольчатый экран будет казаться такого же размера, как и большой.

Благодаря поворотам вокруг своей оси *малого экрана* последует то, что его изображение будет далеко не все время фронтальным: часто оно покажется под изменяющимися углами — мы думаем, что это окажется невиданным до сих пор зрелищем: зритель увидит оживление изображений в перспективе. Поворачиваясь, *малый экран* будет отдавать камере свою мелодию, и камера в эти моменты вовсе не будет видеть изображения на первом плане; и наоборот, она почти полностью увидит фон: *таким образом, во время поворотов мы увидим чередование двух сцен — той, что на первом плане, и той, что в глубине.* В результате таким чередованием будут изобиловать новые способы, приемы кинематографической выразительности. И мы думаем, что из этого выйдет как бы новая форма кинематографического языка.

1981

Об инструментальной живописи

Конечно, люди долгое время довольствовались вокальной полифонией, прежде чем стали способны на то, чтобы изготовить музыкальные инструменты и перейти к абстракциям, отказавшись от слова.

Что касается живописи, то она не сделала ни одного шага за пределы кистей и пигментированных клейких веществ, линейки и циркуля до того, как в двадцатые годы этого века не выдумали аэрографа.

Совсем немногие участники фестиваля короткометражных фильмов (в Туре) поняли значение и важность двух мини-фильмов, показанных на последнем сеансе 27 января в порядке информации.

Без сомнения, это самые первые фильмы, созданные при помощи графических компьютеров (и конечно же, в Америке, где их окрестили: Computer Graphics). Графический компьютер представляет собою агрегат из трех составных частей: катодной трубки,

аналогичной телеприемнику, ящика с тремя десятками кнопок — вроде щитка электрика, и «светового пера». Весь этот агрегат соединен телефонной связью с компьютером, с его запасом «электронной памяти».

В IBM в Нью-Йорке я видел демонстрацию такой системы: нажимается кнопка и появляется каталожный перечень; демонстратор (обязательно молодая женщина, хорошенькая) тронула один из номеров этого перечня своим световым пером, погасила перечень, поставила на стекле трубки две световые точки, соединила их прямой линией при помощи все того же пера, добавила также схематический рисунок, затем заставила его повернуться в пространстве, словно реальный объемный предмет. Таким же образом она заставила двигаться в пространстве технические чертежи самолета, фермы, моста.

Она объяснила нам, что вот такие установки используются для создания технических чертежей подобного рода (при этом экономия на производстве чертежей достигает 85%), а также для создания рисунков тканей и для анимационных фильмов. «Естественно, — бросила она небрежно, — не следует делать ошибок в программировании на компьютере», — ей-то, дипломированному специалисту Массачусетского технологического института, это легко.

Я тогда вспомнил выражение: «Величайшие произведения искусства сотканы из ошибок» — и попросил ее сделать какую-нибудь ошибку. Но та, которую она сделала, оказалась идиотской, далекой от какого бы то ни было интереса.

То, что меня еще не лишает надежды: второй из фильмов, что нам показали в Туре в Дни кино («Кибернетика»), было приятно смотреть, хотя и он получился без единой ошибки. Люди разумные на это возразят, что с таким же успехом безошибочность можно наблюдать и в игре света на эмали кузова автомобиля. Но во-первых, мы на это особого внимания не обращаем, и во-вторых... мы не привносим в это и особого интереса... и ошибаемся.

И наконец, может быть, кибернетика позволит людям создать и оживить восхитительные раковины, о которых природа не имела представления, — точно так же, как она не имела представления и о сонате.



Иллюстрация к стихам Аполлинера



«Стихотворения в прозе» Ш. Бодлера



Чарли

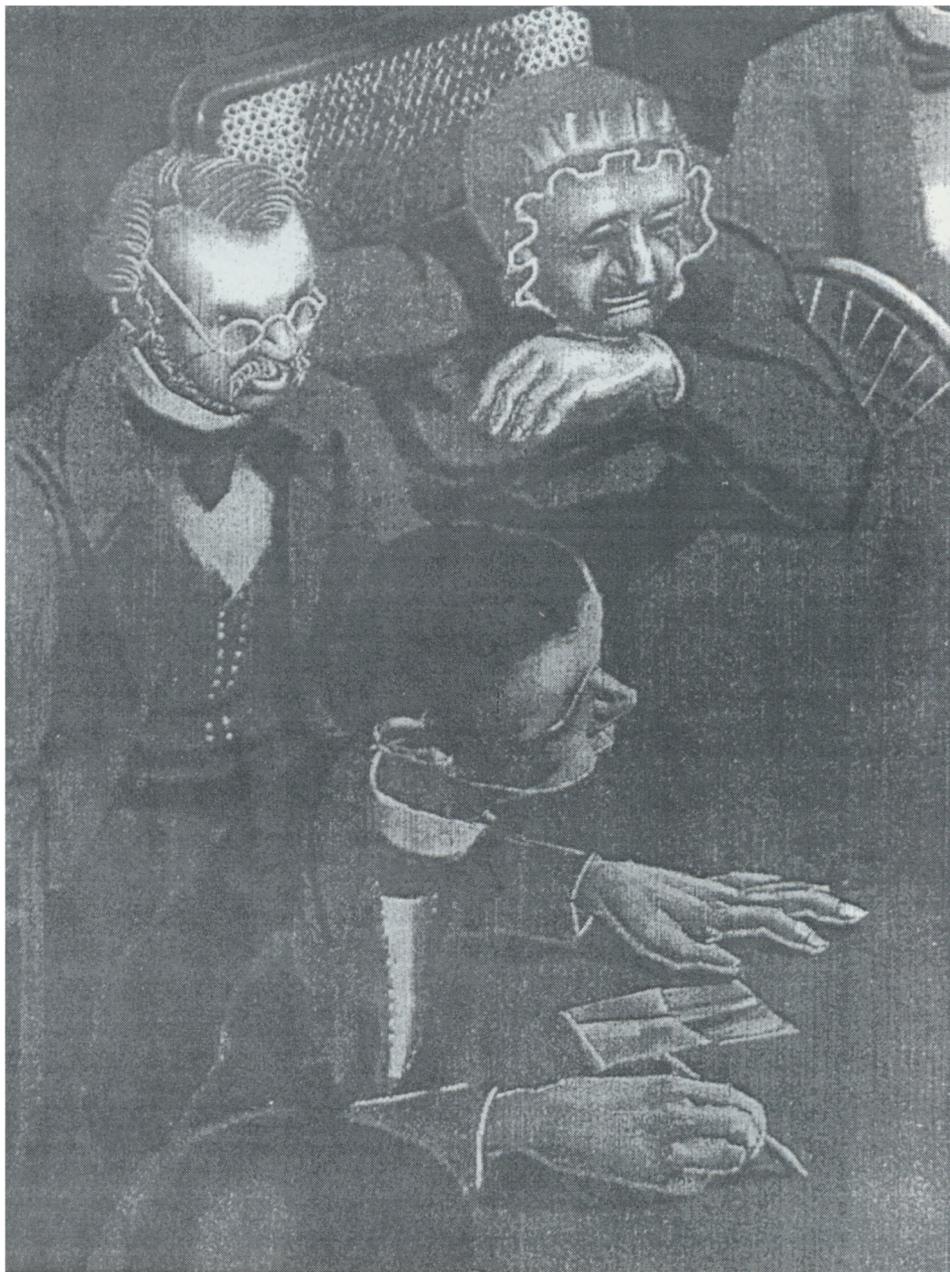
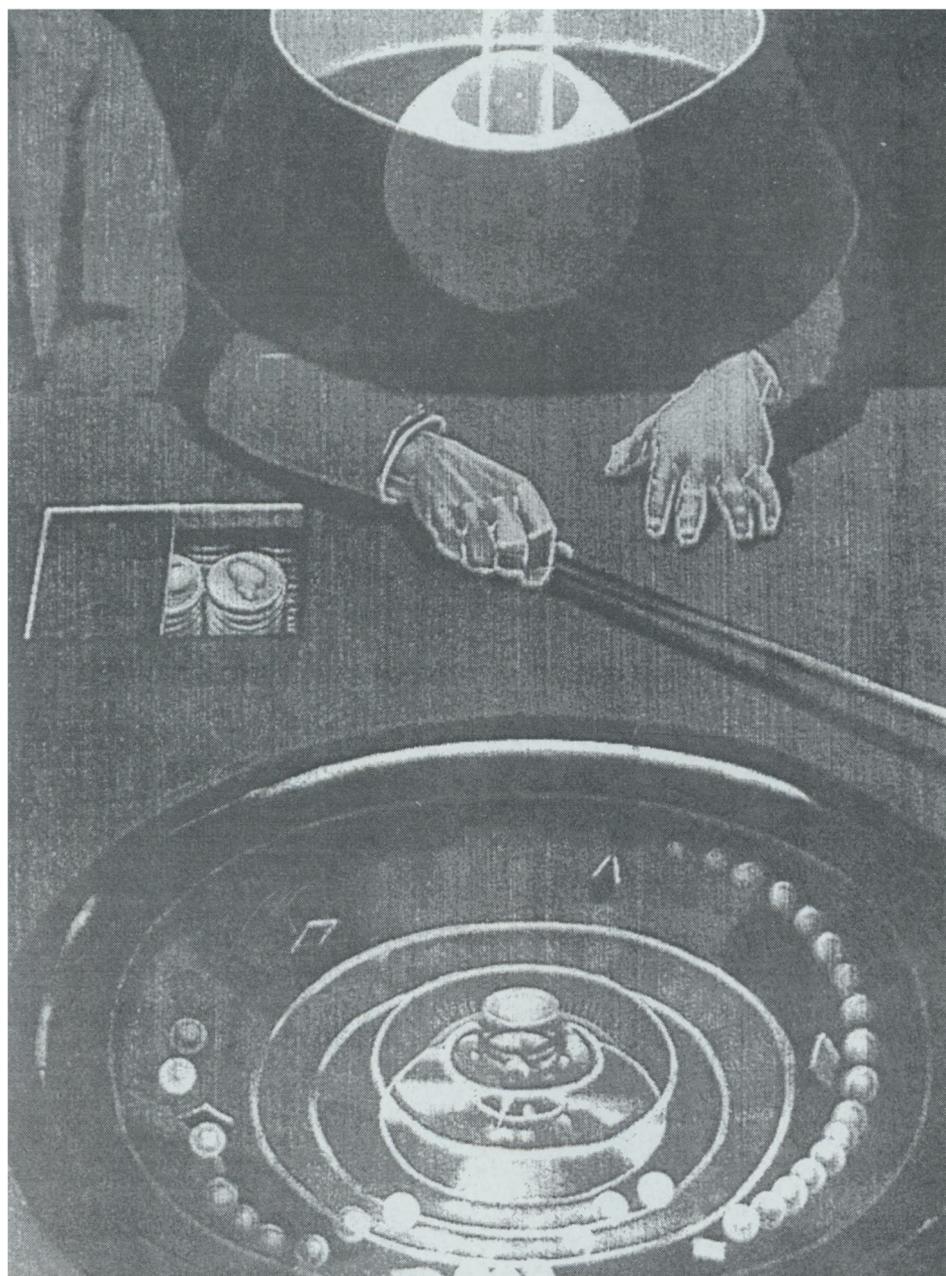
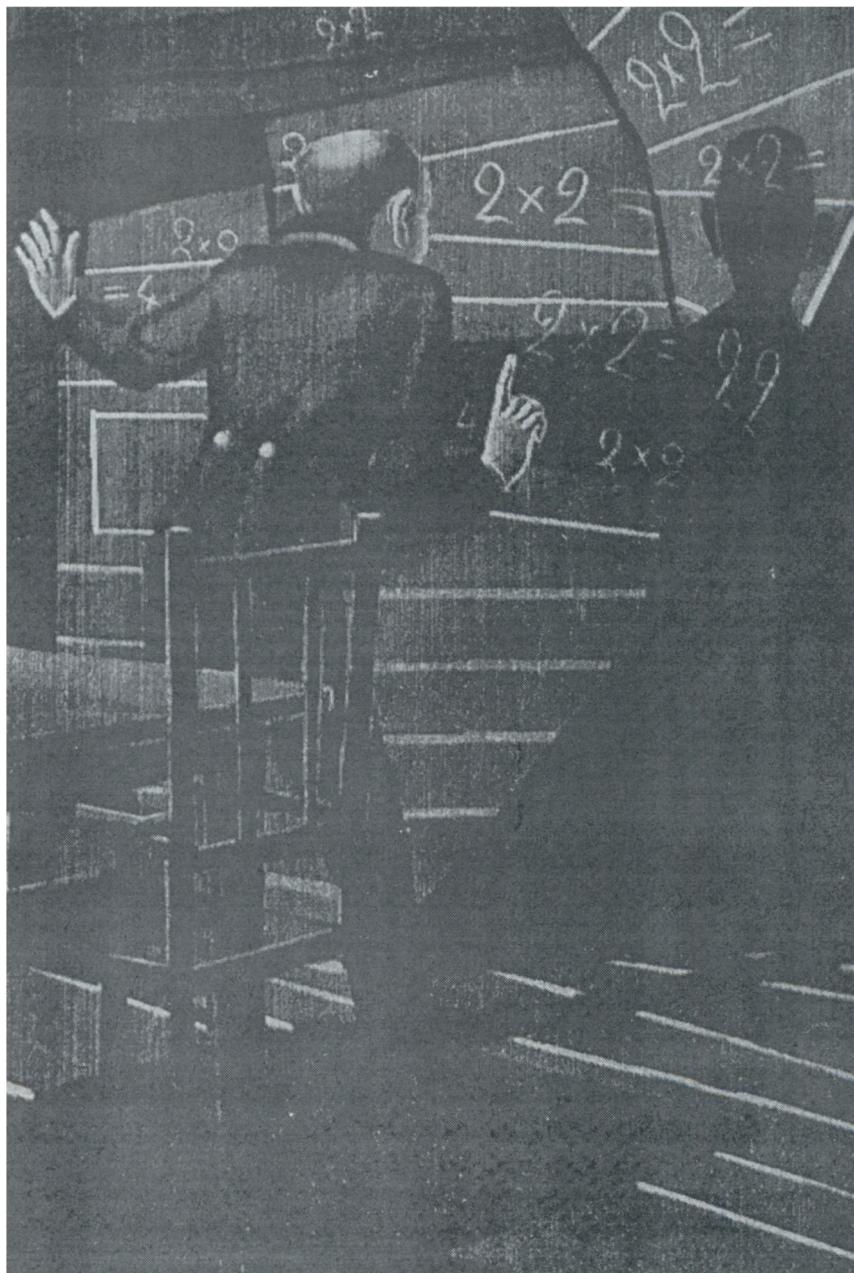


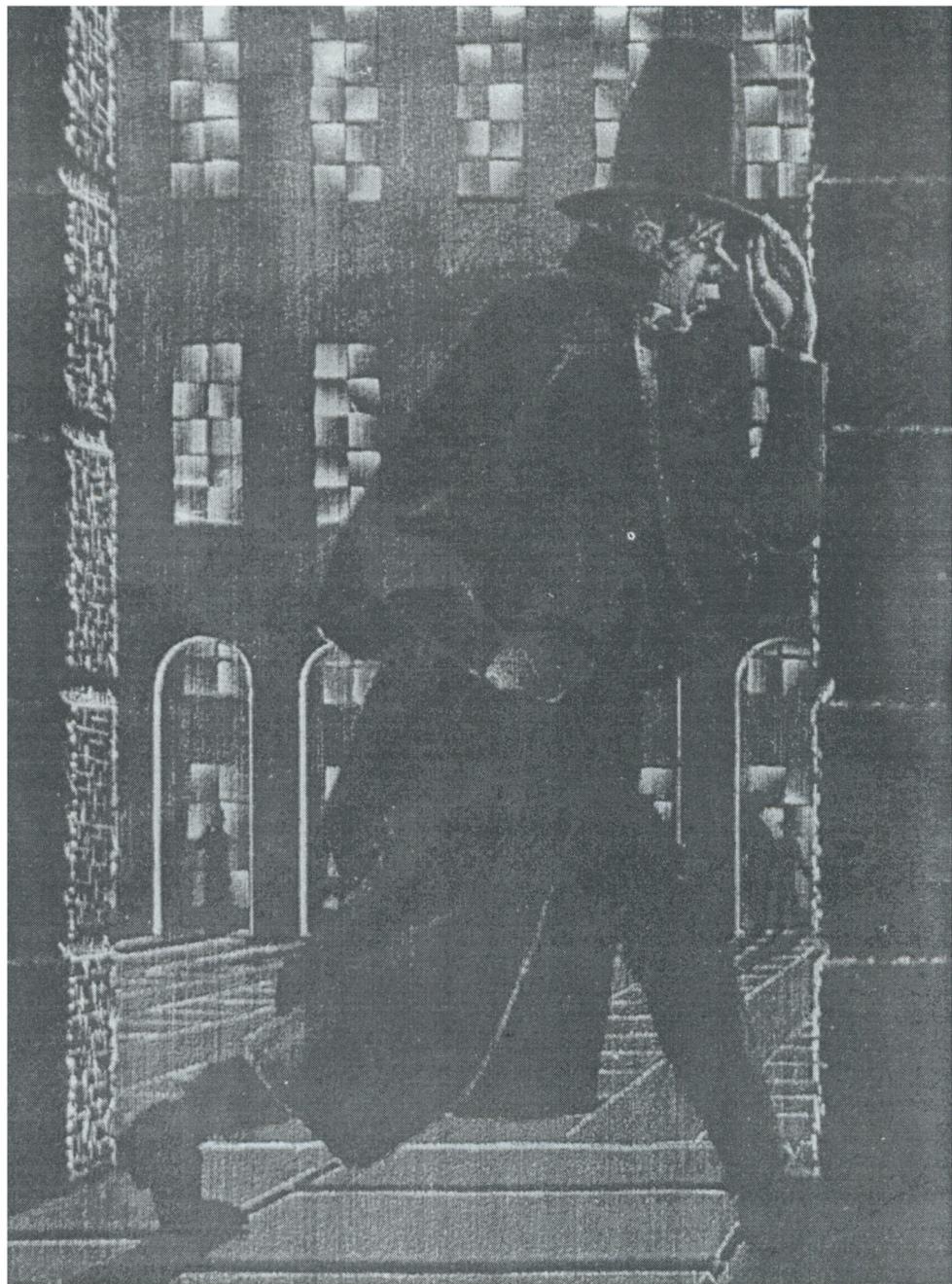
Иллюстрация к «Игроку» Ф. М. Достоевского

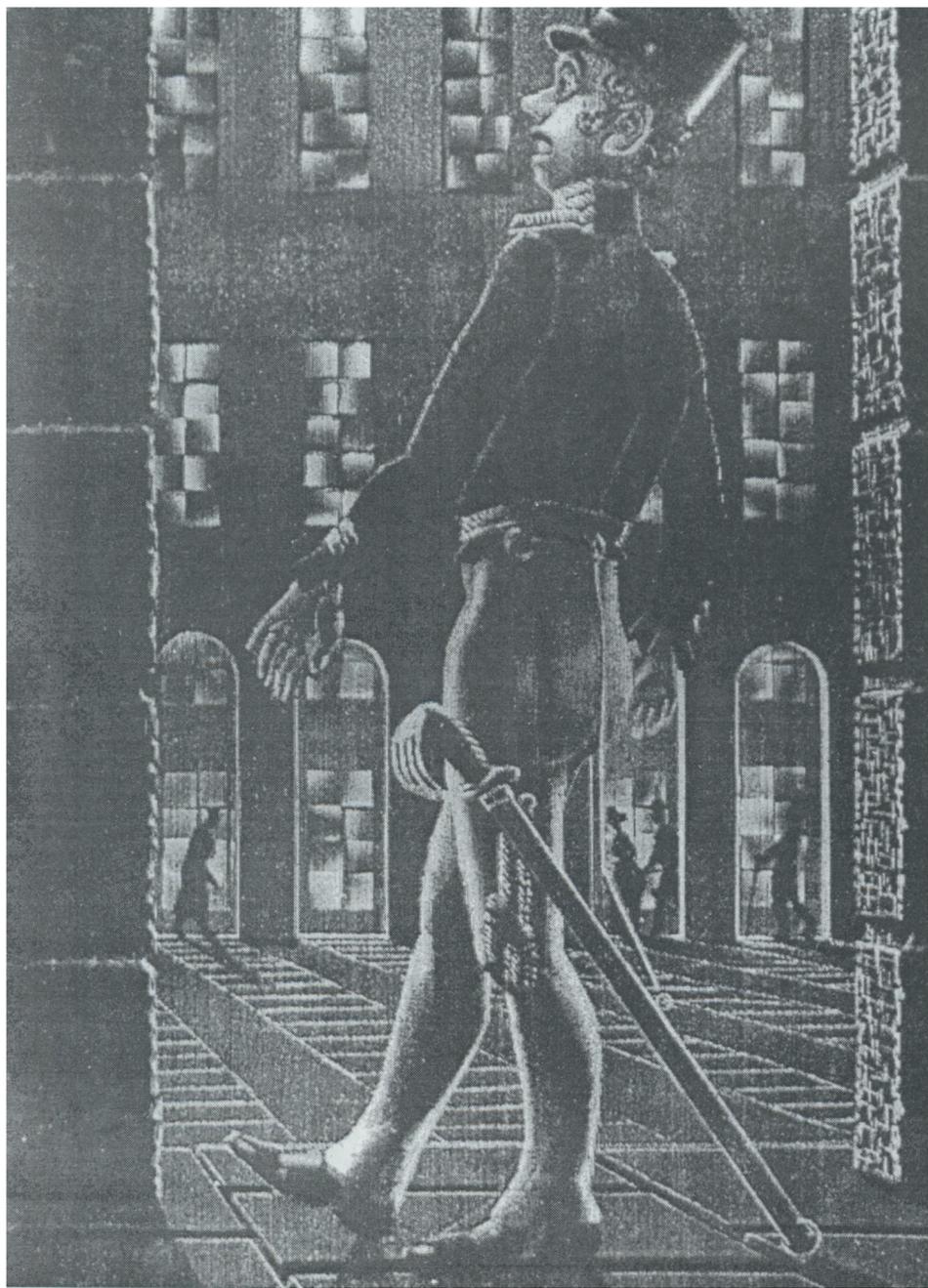


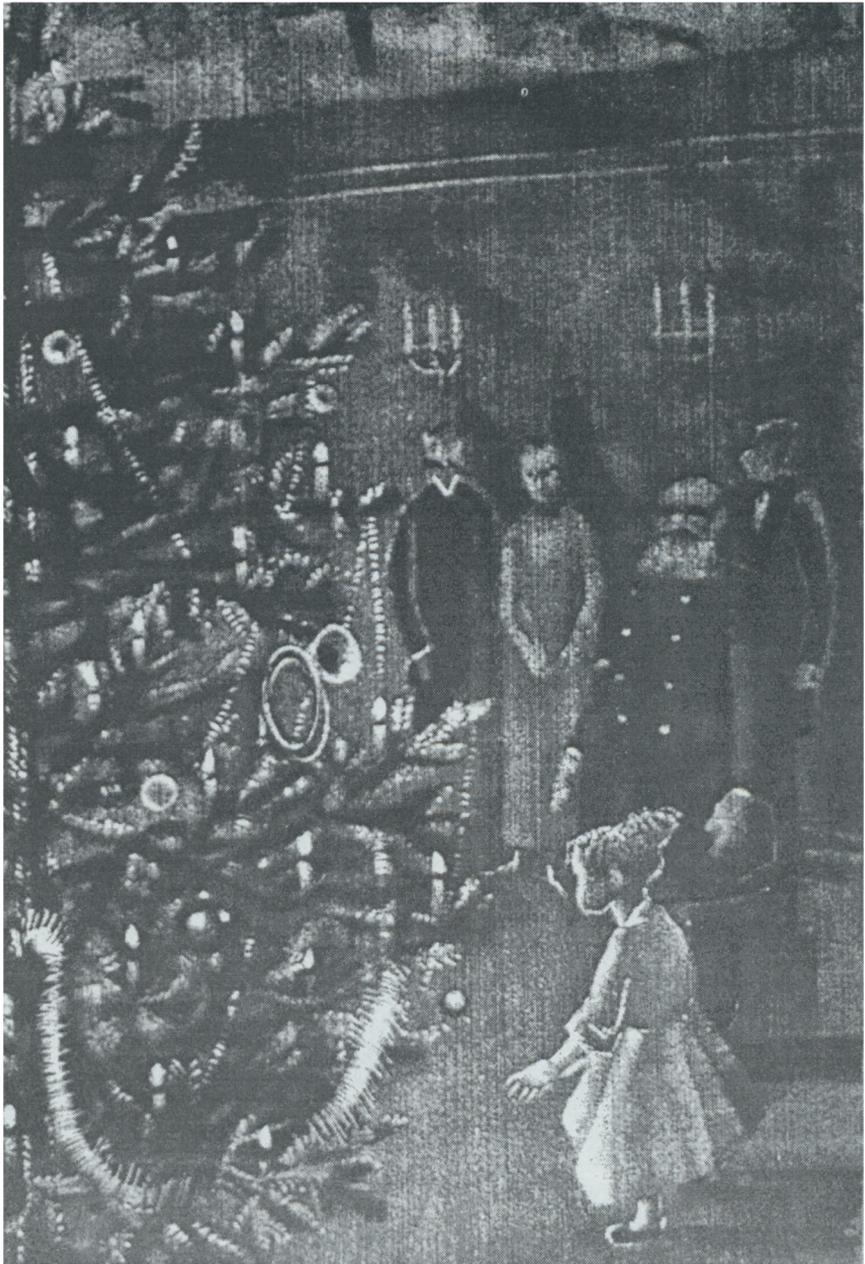


Иллюстрации к «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского





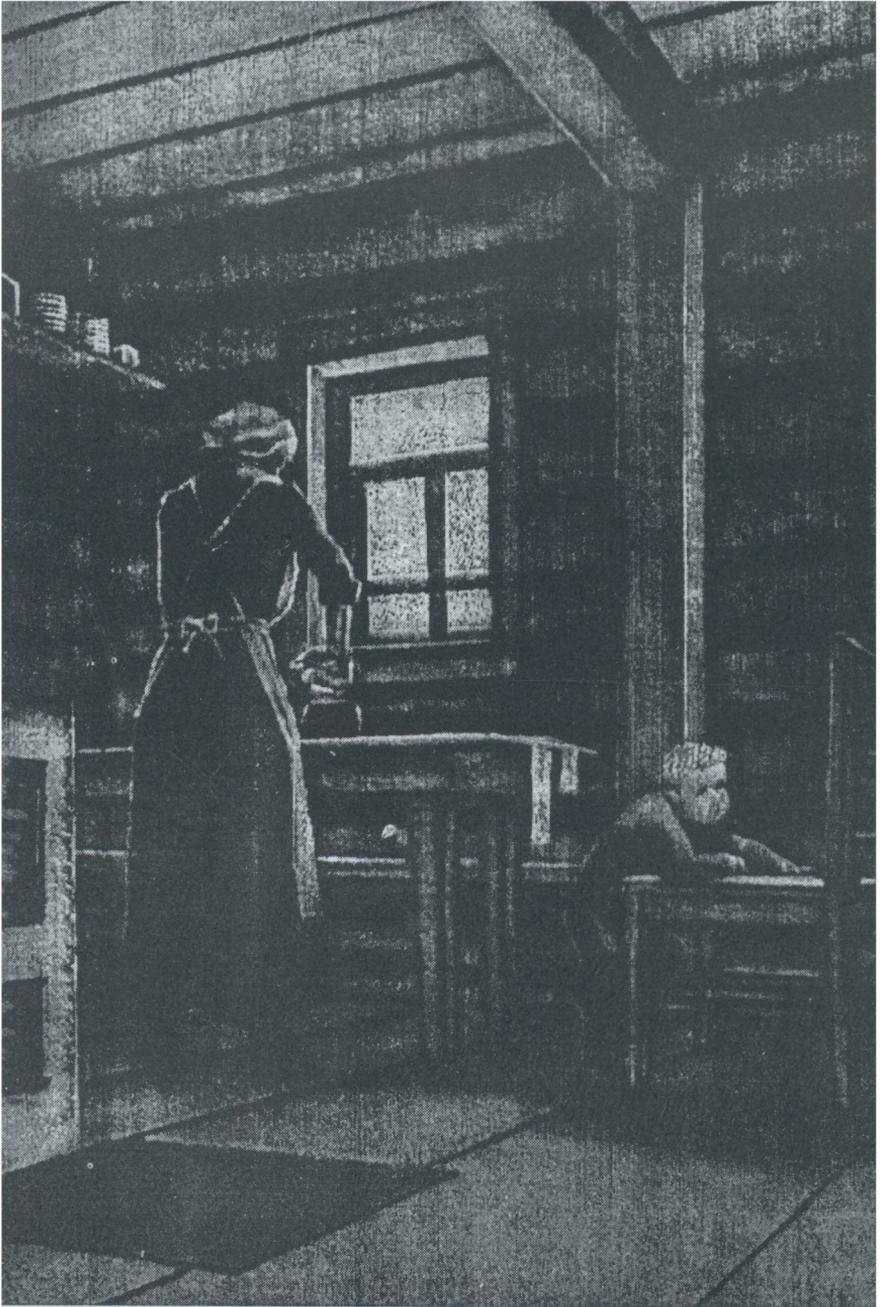




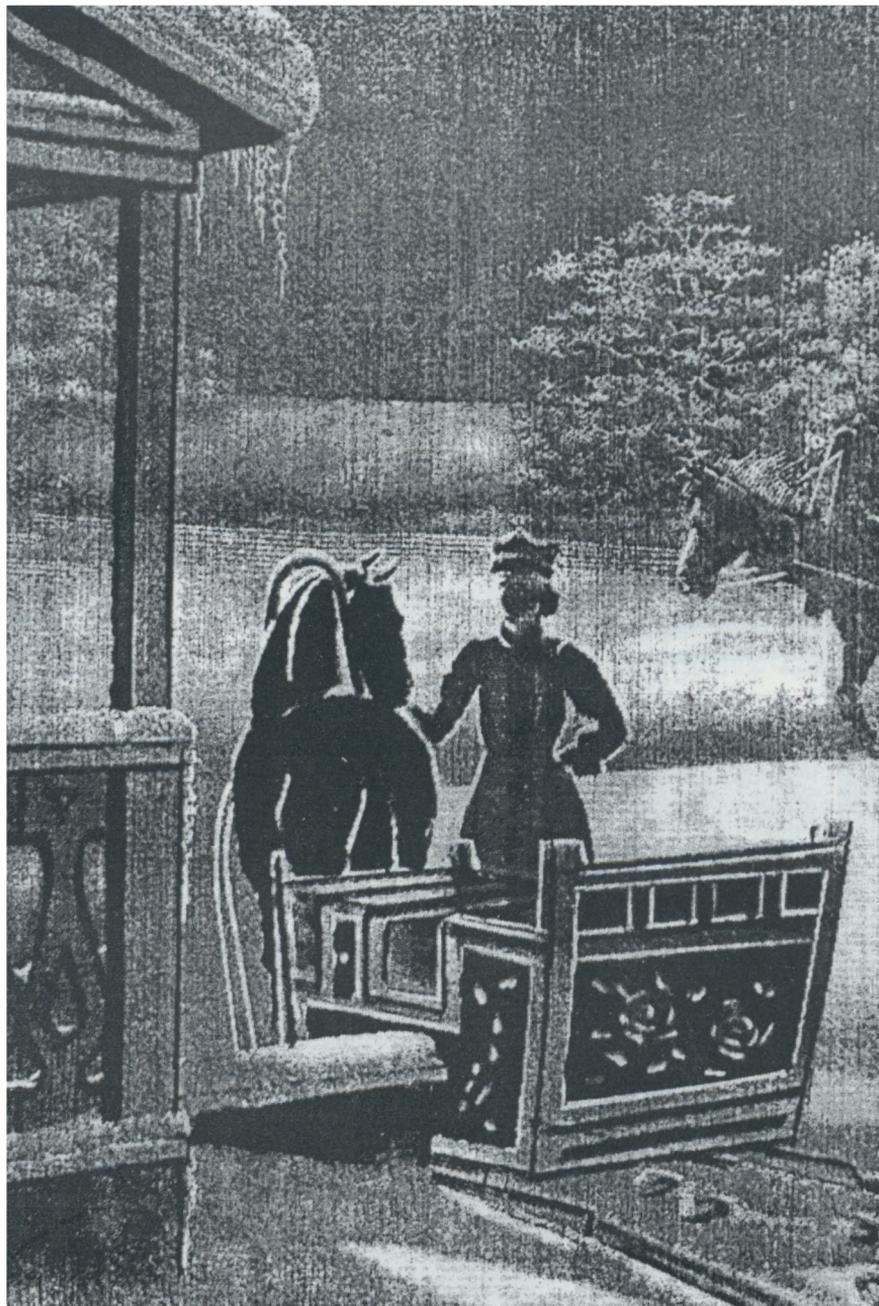
Иллюстрации к роману «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака

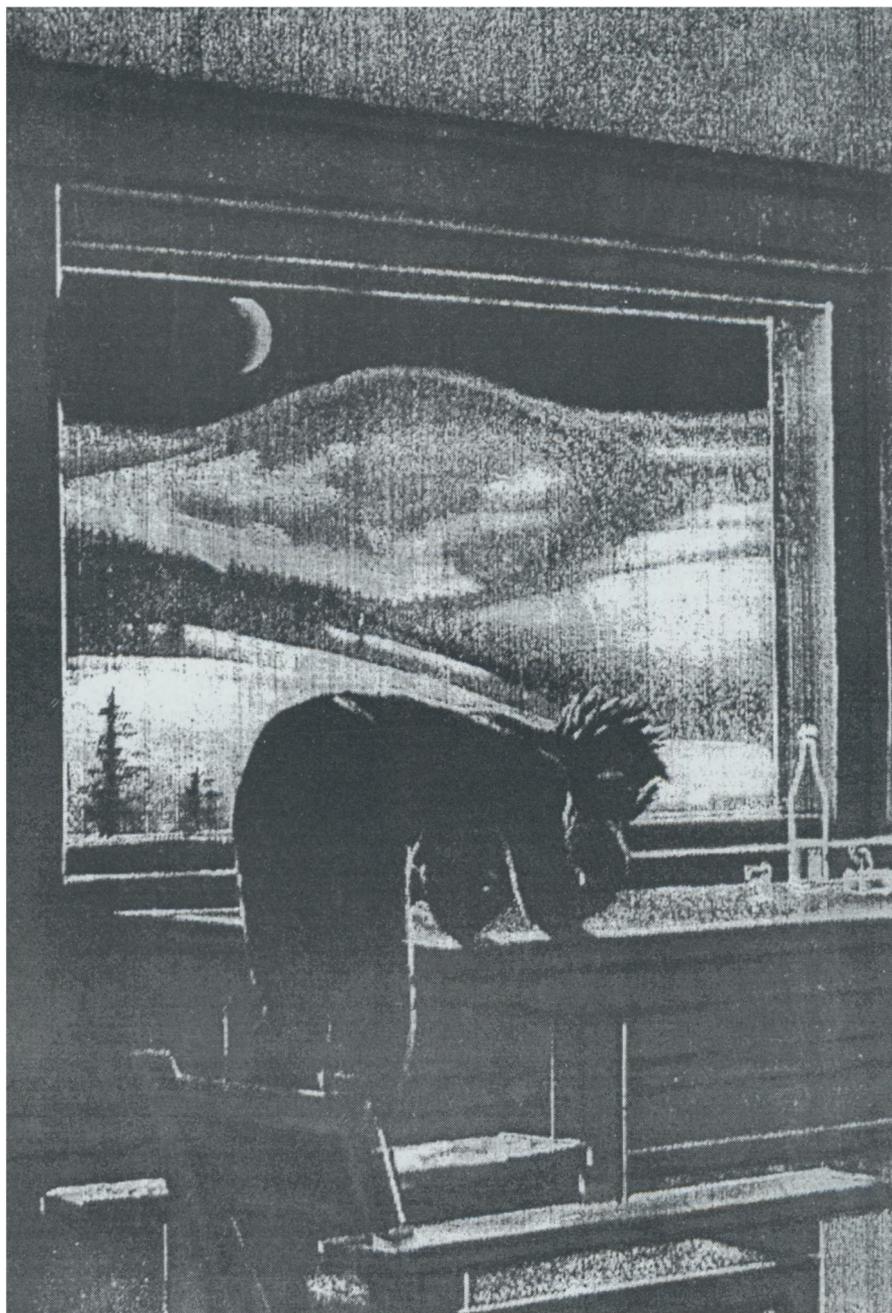












Феномен кинематографа

Физика рациональная и математическая всегда останется уделом небольшого числа умов, склонных к созерцательности.

Фурье

Можно ли в 1974 году сказать что-либо новое о феномене кинематографа? Как и электрический свет, кино стало такой повседневностью, что излишним могло бы показаться любое исследование факта, ставшего обыденным после того, как наши предки были поражены им как настоящим чудом.

Но мне пришлось повстречать многих образованных и умных людей, у которых так и не оказалось случая поразмышлять над этим чудом, над значением которого сегодня они задумываются не более, чем в самый вечер показа первого фильма в 1895 году.

Постановка любого нормального кинематографического зрелища происходит в две стадии. На первой стадии действительное событие анализируется в соответствии с фотомеханическими возможностями с целью производства матрицы, называемой «негативом». С этого «негатива» затем делается позитивная копия: она служит связью между первой и второй стадией (между анализом и синтезом).

Кинематографический синтез — это превращение множества статических изображений в одно, но наделенное движением.

Присутствуя при этом превращении в зале, зрители думают, что видят воссоздание действительного события, которое послужило анализу. По поводу анализа нужно заметить, что он происходит при определенной скорости, равной 24 кадрам в секунду, с целью восстановить события в момент просмотра синтезом с той же скоростью в 24 кадра в секунду. Но нужно сказать и то, что по техническим причинам все событие никогда не может быть записано в его целостности. Таким образом, уместно поставить вопрос: как же можно записать длительность события, не имея возможности записать всего события целиком? Ответ таков: прибегая к небольшим пропускам между всеми кадрами ленты.

Теперь мы поставим другой вопрос: важна ли общая длительность всех этих пропусков? И ответим: да! Очень важна! Общая длительность пропусков равна, а часто и превышает общую

длительность всей записи. Вследствие чего демонстрируемые копии содержат не более половины событий, о которых зрители думают, что видят их полностью.

(Еще с 1895 года на это пришло «объяснение»: «Очень просто: иллюзия имеет место по причине инерции сетчатки глаза...» — при этом разъясняется, что такое инерция сетчатки. На самом же деле, она объясняет только очень малую долю вещей и то, что действительность вовсе не так проста!)

Синтез

Каждый знает, что всякий классический проектор — это некое подобие кинокамеры. Как и обтюратор кинокамеры, обтюратор проектора сделан с определенными выемками, чтобы пропускать кадры с равномерными интервалами. Но раствор обтюратора проектора неизменно равен 180 градусам¹⁰. Из этого следует, что длительности пропуска света, как и длительности затемнения, равны $\frac{1}{48}$ секунды каждая. Отсюда легко сделать вывод, что в течение одного часа демонстрации зрители проводят 30 минут перед черным экраном.

Таким образом, по-моему, в кинематографическом феномене очень преувеличена роль инерции сетчатки. На самом деле, она объясняет ложное впечатление непрерывности показа, но на этом и останавливается ее функция. Неясно, как инерция сетчатки могла бы восполнить отсутствие информации при отсутствии фаз действия, пропущенных во время съемки?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно было бы изучить некоторые аномалии кинематографического синтеза: инверсию вращения колес коляски, скольжение перекладин решеток и окон, когда происходит быстрое панорамирование. У этих трех аномалий есть общая черта: «серийное» расположение спиц, перекладин и окон — откуда невозможность различить эти элементы, одни от других. Экспериментируя с ускорением колеса с шестью спицами, легко показать, что инверсия вращения наступает, когда разница между фазами спиц превышает 30 градусов (при 30 градусах

¹⁰ Современные проекторы имеют 2 выемки по 90 градусов, что сводится к тому же.

колесо, кажется, словно мешкает). Начиная с 31 градуса вращение инверсируется и замедляется, а останавливается при 60 градусах. Затем цикл начинается сызнова.

Таким образом, становится ясным, что:

- 1) эти аберрации подчиняются некоей «логике»;
- 2) эта «логика» подчиняется закону наименьшего усилия¹¹;
- 3) эта «логика» противоречит здравому смыслу¹².

Другая половина фильма

Совсем как в случае со стерео- или стробоскопическим видением, о котором мы говорили выше, мы оказываемся перед очевидностью ментального действия.

Существование этой другой половины фильма, состоящей из пропущенных фаз, чья длительность равна тридцати минутам в час, ускользает от нашего восприятия действительно из-за инерции сетчатки, но на этом роль последней заканчивается.

Значение и интерес другой половины от этого только еще более увеличивается, ибо кинематографический феномен представляется как бы окном, приоткрытым в действие рассудка. При том, что последний оказывается занятым восприятием «явленной половины» фильма, мы можем обратиться к изучению того, как она действует.

Явленная половина фильма

Она состоит из позитивной копии. Если в театре взгляд зрителя свободно пробегает по сцене, в кино оператор раз и навсегда берет на себя выбор такой пробежки.

В кино глаза зрителя останавливаются, словно очарованные кажущимся видимым движением, — как усики насекомого или глаза ослепленного кролика. Зритель более не действует — он отдается. Он более не смотрит — он видит. Что же происходит в его мозгу в течение этих «тридцати минут» практически полной

¹¹ Колесо «избирает» себе вид, будто передвигается на 29 градусов в противоположном направлении, скорее, чем на 31 градус в том же направлении.

¹² Мы «видим», как колеса коляски крутятся в обратном направлении по отношению к движению кареты, несмотря на абсурдность этого изображения.

темноты? Зритель не умер! Спит ли он? Нет — так как он видит. Что он видит? Больше, чем ему показано. Подчиняясь кажущейся необходимости интерпретировать мир как продолжающийся в пространстве и во времени, зритель изобретает столько фаз, сколько отсутствует у явленной половины фильма. От такого сообщничества с постановщиками фильма проистекает приверженность зрителя к фильму, половиной которого является его собственное творчество. Эта приверженность — той же природы, какая бывает у мечтателя по отношению к его мечте.

Заключение

Превращение множества изображений, собранных и представленных в последовательности слишком стремительной, чтобы позволить это осознать, приводит к одному движущемуся изображению.

Такое превращение отнимает у зрителя возможность свободного взгляда, оставляя между тем возможность видеть и интерпретировать.

Может встать вопрос: сохраняет ли в кино лишенный инициативы зритель способность суждения, которая основывается на сравнении свободно выбранных изображений? На уровне этой проблематики и развернулась моя двойная художественная деятельность художника-иллюстратора книг и аниматора фильмов.

1974

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

Мудрость вымысла

Размышления о мультипликации

Я начал рисовать в 1905 году, в возрасте четырех лет, в деревне, где жили мои родители, — на берегу Босфора, возле Стамбула. Я начал с рисования лодок, потому что все время видел лодки, пересекающие панораму, которая, как китайский свиток, разворачивалась перед моими глазами от Черного до Мраморного моря, а фоном был анатолийский берег. Я рисовал также панорамы Босфора с зубчатыми крепостями, с воинами, бегущими в атаку. Больше всего меня интересовала передача движения обобщенных фигурок, нарисованных всего несколькими линиями. Позже, к семи годам, я уже успешно изображал бегущих лошадей в профиль. В это время мне попались маленькие оловянные солдатики, изготовленные в Нюрнберге. Элегантность их внешнего вида и поз, которые немецкий мастер так хорошо сумел передать, были для меня великолепной школой рисования. Когда мне исполнилось десять лет, я увидел, как мой старший брат сделал праксиноскоп, с помощью которого можно было передать иллюзию движения. Я симитировал его, нарисовав в маленькой тетрадке движущийся объект фазу за фазой: там была ветряная мельница с крыльями, которые поворачивались, аэроплан, который взлетал, поворачивался и опускался. Это были мои первые фильмы.

В двадцать лет судьба забросила меня в Париж, где я стал учеником Сергея Судейкина, декоратора и вдохновителя театра «Летучая мышь». Актеры этого театра — мимы — представляли движения механических игрушек, разрабатывая тему «Щелкунчика» Андерсена, этого истинного изобретателя оживающих игрушек и предметов. Я рисовал, а затем в течение пяти лет делал декорации и костюмы. Позже я научился гравировке и стал иллюстратором роскошных книжных изданий и успешно занимался этим в течение десятилетия. Но то была эпоха художественного

кинематографа: ранние фильмы Чаплина, три фильма Мэна Рэя и, наконец, фильм Б. Бартоша «Идея», основанный на одноименном графическом цикле Ф. Мазереля; все это натолкнуло меня на мысль попробовать вступить в контакт с большой аудиторией.

Я был напуган атмосферой, захватывающей узника павильонов на студнях художественных фильмов; театр уже научил меня, что при коллективном творчестве случай нередко искажает наши намерения. Я считал, что рисованная мультипликация более подходит для комической, а не для поэтической атмосферы, характерной для моих гравюр. Надо было изобрести такую мультипликационную технику, чтобы я смог в полном одиночестве делать фильмы, передающие полутона, дымку и нечеткие, переливающиеся формы. Первый игольчатый экран я создал в сотрудничестве с Клер Паркер из Бостона, которая позже стала моей женой. Первой нашей работой был фильм на тему «Ночи на Лысой горе» М. Мусоргского; ту же тему после нас использовали Уолт Дисней в США, который создал в 1934 году фильм под тем же названием, и Ригаль во Франции. У нас был такой успех в прессе, которого не достигал ни один восьмиминутный фильм. Рецензии в газетах предсказывали нам блестящее будущее, но ни одна контора по прокату не запросила нашего фильма.

Мы решили больше не делать мультипликационных фильмов без обеспеченного заранее проката — это значило ограничить себя рекламными роликами, для которых во Франции был реальный рынок сбыта, но которые плохо оплачивались.

Вернувшись из США в 1951 году, мы возобновили в Париже наше скромное производство. Единственным фильмом, сделанным нами в период между 1939-м и 1951 годами, был «Мимходом», поставленный по заказу Канадского национального управления кинематографии. Для этого нам пришлось сконструировать второй игольчатый экран. Первый мы должны были оставить в Париже. Он состоял из 500 тысяч иголок, второй же — из миллиона, что позволяло производить эффекты, аналогичные рисункам Ж. Сера. Игольчатый экран, хотя и задуманный как черно-белая техника, теоретически может служить и для того, чтобы делать также цветные фильмы. Но для этого иголки должны быть другие и располагаться в три раза ближе друг к другу, чем в том, который мы использовали для фильма «Ночь на Лысой горе». Такой экран

пока невыполним — все наши цветные рекламные ролики были сделаны «одушевлением» объектов в трех измерениях.

С 1951 года мы разрабатывали технику нового вида мультипликации — «тотализацию»: вместо того, чтобы фиксировать кадр за кадром неподвижный предмет, мы часто фиксировали кадр за кадромдвигающиеся предметы, которые были соединены с помощью сложных маятников. В Париже мы построили машину, приводимую в движение сложным маятником. С ее помощью достигалась длинная экспозиция на одном кадре. После того как был закончен один кадр, машина выполняла следующий.

Наша ежегодная продукция ограничивалась в это время всего лишь трех- или четырехминутными лентами, и я нахожу это вполне достаточным: увеличить количество работников значило бы снизить качество фильмов. Я считаю, что художник способен избежать заимствования методов массовой продукции.

Наши фильмы имеют несравнимо более широкое распространение, чем художественные картины: часто одни и те же люди видят фильмы по нескольку раз — их содержание должно быть более концентрированным, чем у игровых картин.

Я, конечно, не специалист в области игрового кино. Мой главный интерес лежит в области игровой художественной мультипликации, посредством которой можно добиться художественной силы, сравнимой только с воздействием старых искусств — живописи, танца, музыки, скульптуры и, конечно, поэзии. Краткость мультипликационного фильма не кажется недостатком. Большинство прелюдий Шопена длится около минуты. Седьмая длится $32\frac{1}{2}$ секунды, но слушающий запоминает ее на всю жизнь; «Мона Лиза» — маленькая картина в сравнении с грандиозными полотнами, изготовленными в мануфактуре Рубенса. Рубенс велик как художник только в своих малых полотнах, нарисованных лично им самим. И когда мне говорят после просмотра фильма, длящегося всего одну минуту: «Как жаль, что так мало!» — я счастлив это слышать.

В России, где я родился, кинематограф было принято называть «иллюзионом», тогда обычно говорили: «Сегодня вечером мы идем в иллюзион». Я заинтересовался мультипликацией, потому что движение, которое мы воспринимали как реальное, было иллюзорным — оно не существовало на самом деле. Натурное кино

меня интересует меньше потому, что оно воспроизводит, а не творит движение. Если слова — это материал литературы, а звуки — музыки, то материалом рисованной художественной мультипликации служит движение. Пластическая форма необходима только потому, что мы не можем воспринимать движение без форм (в двух или трех измерениях). Выразить образ в движении — вот истинная цель искусства мультипликации. Остальное, то есть красота формы и цвета, — лишь сопутствующие элементы, иногда даже обременительные.

В произведении искусства должно быть и сходство и отличие от реальности, в этой двуплановости и состоит его привлекательность.

В мультипликационных фильмах мне также нравится возможность пробуждать воображение зрителей и их чувства сочетанием движений и ритмических звуков, лежащих в основе танца.

Но что меня больше всего привлекает в мультипликации — это сила внушения мыслей и эмоций. Мне приятно четыре месяца синтезировать на экране изображение, показ которого будет длиться всего несколько минут, но в течение этих минут зрители не в состоянии будут отвлечься от экрана даже на несколько секунд.

Я надеюсь, что с прогрессом кинотехники любителям кинематографа будет позволено смотреть картины тогда, когда они захотят, и по их собственному выбору, так же как мы выбираем книгу или грампластинку. Тогда можно будет убедиться: как и в личных библиотеках, симпатии публики тяготеют, с одной стороны, к произведениям поэтическим, с другой — к произведениям, насыщенным информацией.

В настоящее время фильмотеки и телевидение готовят путь такому будущему.

Film Culture, 1964, spring

Написано в 1956 году

Перевод Е. Никиткиной

Музыка и мультипликация

С изобретением звука кино стало говорящим. Оно даже стало болтливым, а значит, крайне литературным. Это противоречит моей концепции кинематографа. Слово вытеснило кинопантоми-

му — сферу того, что мы называем сегодня «немым» кино, которое остается для меня истинным кинематографом.

Но звук, конечно, принес музыку, а иллюстрация музыки всегда увлекала меня, как и тот вид фильмов, который я называю «художественной мультипликацией» (я не думаю при этом о «художественном фильме»), сделанном в виде мультипликации с картин художников, но о «живой живописи», об «оживленной» живописи). «Ночь на Лысой горе» была «оживленной гравюрой» — так мы ее и назвали. На живопись смотришь, находишь ее прекрасной и смотришь снова. Я думаю о мультипликационном кино в тех же выражениях! Интрига очень мало меня интересует. Для меня главное — тема моего произведения, то есть движущийся образ.

После того как мы прослушали много разной музыки, выбирая ту, которая помогла бы сделать фильм, мы остановились на «Картинках с выставки».

Диалог двух экранов

...Интересным был диалог двух экранов — старого и нового. Мы имели две серии изображений, позволяющие менять планы, переходя с маленького экрана на большой. Этот диалог показался мне новой грамматикой мультипликации. Он давал мне два преимущества: возможность создать «перекличку» между двумя изображениями, с одной стороны, а с другой — показывать кадры наклонно, что, как мне кажется, никогда не делалось в мультипликации.

Я решил использовать вращающееся изображение подсвечника на игольчатом экране как рефрен на протяжении всего фильма, рефрен, позволявший всякий раз, когда новый экран попадал в фокус камеры, открывать таким образом новую фазу на исчезнувшем старом.

Мысль о рефрене всегда представлялась мне важной в мультипликации, ибо я сравниваю художественную мультипликацию со стихосложением. Повторение изображения может быть сравнено с повторением слов в стихах или прозе. Это создает ритм.

Поэзия образов

Работа над мультипликацией требовала затворничества. Жизнь становилась такой монотонной, такой утомительной, что всякий раз после обеда мы давали себе отдых, и Клер читала мне вслух по-русски стихи Пушкина.

Слушая, как Клер читала мне пушкинские сказки в стихах, заканчивая снимать сцены бала с их своеобразной хореографией, я все более понимал, что помимо нашей воли мы занимались стихосложением. Некоторые сцены прерывались, как у Пушкина, рефренами, подчас текстуально идентичными, подчас в виде вариаций движения. Это было то, что Муссиак называл «внутренним монтажом». Я имею в виду движения, которые происходят внутри кадра во время определенного плана... По мере того как нам приходилось считаться с музыкальными тактами Мусоргского, мы оказывались во власти просодии поэта. Из чего я делал вывод, что, как и в хореографии, речь в фильме шла о созвучии, сходном с поэтическим метром.

Говоря о поэзии, музыке и поэтической мультипликации, надо сказать, что только повторное их прослушивание, прочтение, повторный просмотр позволяют открыть в них новые достоинства... Я не знаю, сколько раз надо смотреть «Картинки с выставки», чтобы сказать: «Я понял этот фильм»... Недостаток ли это? С точки зрения нетерпеливости нашего времени — да. С точки зрения восприятия всяким, кто хочет увидеть заново фильм, как слушают снова музыку, это достоинство.

Я знаю, что поэзия продается плохо, что мультипликация не приносит денег, но считаю, что она имеет большое будущее. Если в 1933 году только три моих современника занимались художественной мультипликацией, то сегодня их дюжина. Через тридцать лет их будет, может быть, полсотни... А сколько великих поэтов-классиков во Франции?

Cinéma-pratique, 1973, № 3
Перевод А. Брагинского

«Мудрость вымысла». Мастера мультипликации о себе и своем искусстве
(М., «Искусство», 1983)

Альфеони глазами Алексеева

Альфеони было четыре года, когда Старый Моряк построил ему корабль на террасе, выходящей на Босфор. Корабельные бока были бревенчатые, а днище земляное (это был, собственно, пол террасы). Альфеони принялся грести, и оттого, что корабль как вкопанный стоял на месте, ему пришлось стать исследователем. Простыми линиями он начал рисовать корабли, скользившие по проливам, — один за другим. Потом нарисовал форт Румели Хиссар, его зубчатые башни — одну за другой. Потом (тоже простыми линиями) воинов, осаждавших крепость, — одного за другим. И так Альфеони развивал вкус к повтору.

Когда Альфеони было пять лет, его мать стала обедневшей вдовой. Они были изгнаны из Рая, и Альфеони начал вырезать из картона солдатиков — солдатиков, совершенно похожих друг на друга, и ставить их рядком. Ему неважно было, что его солдаты плоские, но он сожалел, что у них нет спины. Альфеони любил выстраивать их в ряды на полу, и так он развивал вкус к порядку. В семь лет Альфеони открыл для себя Вильгельма Буша. Когда Альфеони было восемь, его брат смастерил фенакистоскоп; потом Альфеони получил в подарок от тетушки первую коробку с солдатиками из Нюрнберга. Они были крошечные и почти плоские. У них были перед и спина, но никакого профиля. И наоборот, иногда был профиль, а то и два, но ни переда, ни спины. Случалось даже, что они были изображены вполоборота — и спереди, и сзади. Вот тогда все и впрямь стало сложно. Именно солдатиками из Нюрнберга научили Альфеони рисовать — и тот подумал, что изобразить можно всё.

В десять лет Альфеони умел рисовать — в профиль — индейцев, скачущих галопом на коне. Он даже попытался рисовать лошадей вполоборота (вид спереди). Чуть позже, вместе с другими детьми, он был брошен в тюрьму, как бы для того, чтобы его научили

жить. Он старался получать хорошие отметки, потому что это нравилось его матери (которая была вдовой), и она решалась давать ему немного денег. А как только он скапливал достаточно денег, он покупал еще одну коробку свинцовых солдатиков и продолжал учиться рисовать.

Скоро он понял, как объяснить отличие одних солдат от других. Некоторые были одинаковы, и их легко можно было выстроить в порядке на столе. А другие были уникальны: солдаты, взятые в плен на поле боя, раненые или умирающие. Очень часто это были целые группы. Этих персонажей нельзя было выстроить по порядку, но они составляли драматические группы. По сути дела, Альфеони не нравилось стрелять в них, они были его большим театром — по воскресеньям. В двенадцать Альфеони научился распознавать качество рисунка своих солдат, так как Нюрнбергская фабрика начала выпускать новые модели, отличавшиеся меньшим *шиком*, зато большим движением.

Тюремный учитель чистописания и рисования выглядел обыкновенно, но скромно. В нем шика не было. Он никогда не просил учеников срисовывать гипсовые бюсты, чучела птиц и зверей, составлявшие богатую коллекцию тюремной художественной студии. Он стремился развить зрительную память учеников, прося их рисовать по воспоминаниям каникулы, танцы, рождественскую елку...

Альфеони припоминает, как однажды учитель появился с большим пакетом, который запрятал в стол. Потом раздал детям листки бумаги, сложенные вдвое, и отвел им двадцать минут на то, чтобы нарисовать дыню. Через двадцать минут он велел им перевернуть листки, вытащил из своего стола дыню, надрезал ее и пустил по рядам. Потом спрятал ее и велел детям нарисовать ее еще раз на другой стороне листка, не глядя на первый рисунок. За пять минут до перемены учитель устроил выставку. На левой половинке листа можно было увидеть чуть ли не все что угодно: груши, тыквы, даже огурцы. Зато справа — только дыни. И наконец, учитель нарезал дыню на ломтики и раздал заключенным, которые тут же ее слопали.

В другой раз он прочитал текст и попросил проиллюстрировать его. Альфеони это очень понравилось. Заметив рисунки в тетрадке Альфеони, добрый учитель распорядился, чтобы тому давали

столько тетрадей, сколько он потребует. И Альфеони начал рисовать целые сказки (никогда не срисовывая с натуры), и очень много читал. Зимой он набивал снегом сапоги, чтобы заболеть, потому что в лазарете была библиотека. Так он пытался найти прибежище в воображаемой жизни — исследовал Африку вместе с Жюлем Верном, средние века — с Вальтером Скоттом, а будущее — с Гербертом Уэллсом.

В шестнадцать он решил издать — сам — художественный журнал: в одном выпуске. Он писал стихи и прозу и прикидывал, как бы могла выглядеть обложка. Одним солнечным утром — был май, — заметив в саду цветущую ветку сирени, сверкавшую капельками росы под восходящим солнцем, он понял вдруг, что это и есть его тема.

Он бросился к столу, весь дрожа: его посетило вдохновение... Так вот оно что: в нем жил гений. Чем больше он рисовал, тем сильнее дрожал, но акварель, казалось, не слушалась его... Он упорствовал, отказывался признать свое поражение. Через час ему пришлось все бросить. Альфеони говорит, что это была величайшая катастрофа его жизни, после потери Рая. В настоящее время он заявляет, что совершенно невозможно было для него передать акварелью то, что он хотел, и ударяется в объяснения, которые звучат вроде бы умно, однако тут можно почуять, что он лжет. Несомненно, он чувствует себя виноватым.

Альфеони любит рассказывать о том, как он стал моряком, как посещал необитаемые острова или острова, населенные пигмеями-каннибалами; о местечках с дурной славой в портах Востока, о колониях обезьян или храмах Индии, о том, как он тысячу раз избегал смерти, несмотря на голод, жажду, бури или полнейшую нищету. Он признается, что в море не научился ничему, кроме как работать собственными руками и ценить индийские миниатюры.

В двадцать Альфеони пошел в подмастерья к Сергею Судейкину, весьма модному театральному художнику, жившему в то время в Париже. Но, главное, Судейкин был более чем художником: он был вдохновителем «Летучей мыши»; актеров этого представления он превратил в механических кукол, по примеру Дроссельмейера и профессора Спалланацани — зловещих вымыслов Э. Т. А. Гофмана. Альфеони лелеет память об этом своем учителе, которого описывает такими словами: умный, утонченный,

странный, сноб, склонный к предрассудкам, самоуверенный. Через год тот уехал в Америку. Альфеони, предоставленный в Париже самому себе, занимался художественным оформлением спектаклей режиссеров-авангардистов: Питоева, Комиссаржевского, Жуве, — и наконец, рисовал наброски декораций и костюмов для варьете и Шведского балета. Он думал, что сам стал мастером, но ошибался: позже он согласился с тем, что по сути дела лишь подражал своему учителю, чей стиль совершенно отличался от его собственного.

Все это время он продолжал делать эскизы, отводя по пять минут на каждый, всякий вечер по два часа — в течение трех лет. Он сам точно не знал, зачем. В сущности, он продолжал выполнять приказы, данные учителем. Правило было такое. Большой лист бумаги. На каждом листе — обнаженная фигура, которая должна занимать все пространство листа. Чтобы все руки и ноги были при ней. Чтобы каждый палец, каждый мизинец был при ней. Не прибегать к резинке или исправлениям (сделав ошибку, он должен был начинать все заново — впрочем, у него было время). Альфеони полагает, что именно тогда он научился композиции рисунка в точно заданных размерах.

Он говорит, что в двадцать три года оставил театр: по сути дела, его выгнали. Позже он примкнул к группе сюрреалистов и делал гравюры на дереве, которые аббат Дефроке (Défroqué — расстрига) иллюстрировал своими стихами. Как Альфеони научился технике гравюры на дереве? Разрабатывая собственные приемы, потому что на учебу денег не хватало. Он полагал, что сюрреализм — вещь удобная, так как плохую гравюру могли посчитать за «оригинальную». — «Не понимаете — тем хуже для вас». Но заслуга сюрреализма в том, что он научил его непосредственности.

Впоследствии ему пришлось научиться неблагодарности к своему учителю Судейкину. Чувствуя, как трудно оторваться от влияния последнего, Альфеони объявил, что оно погибельно, тогда как мастер заявил, что тот — ничтожество. Книги Альфеони расходились все с большим успехом: он снял квартиру в городе и обставил ее.

В тридцать лет Альфеони был очень авторитетным книжным иллюстратором: он работал над множеством книг и зарабатывал кучу денег. Однако же у него было странное желание, а именно:

делать лучше, чем он может сейчас. В пятьдесят лет он расплатился за это, казалось бы, абсурдное желание тем, что не мог увидеть собственный рисунок в процессе работы над сверкающей пластиной офорта. Он заявляет, что различает два метода художественного творчества: непосредственный (гравюра на дереве, литография, музыкальная импровизация) и отсроченный: офорт, музыкальная композиция, анимация. Последние, должно быть, ведут художника к дерзаниям, на которые бы тот не отважился, если бы ему приходилось немедленно видеть (или слышать) то, что он делает. В этом отношении я согласен с Альфеони.

В тридцать лет Альфеони приблизился к решающему моменту своей жизни. А потому попытаемся подвести итог первой половины его творческой эволюции. Из театрального опыта он вынес особое отношение к иллюстрируемой книге — полагая ее представлением. Когда только возможно, он стремится к связности изображений в книге (к сожалению, так не получается, например, в случае сборника стихотворений). Сближение с писателями превратило солдата в культурного человека. Дружба с поэтом Филиппом Супо облагородила его чувства; дружба с Андре Мальро развила в нем ум и любознательность. Из-за необходимости справляться самому с процессами гравирования на дереве он развил вкус к техническим изобретениям. Он направил эту склонность на поиски некоторых интересовавших его эффектов в офортах. Весьма вероятно, что из духа противоречия он с самых первых своих пластин решил противостоять «уплощениям» кубистов, введших моду на постепенные переходы и размытость. Кубистическую живопись он называл «сдержанной», сам претендуя на стремление быть «цыганской скрипкой». (Он не искал размытости ради неточности: он хотел как Размытости, так и Точности). Размытость, естественным образом получающаяся на фаянсе, претит химической природе офорта, но Альфеони отчаянно старался получить размытость в офорте. И наконец, в тридцать у Альфеони появилось ощущение, что он сказал все, что должен был сказать. Он повторял себя, не в силах вырваться из рутин. Превратился ли он в ремесленника — из художника? Не говорил ли ему Судейкин, что после двадцати нельзя перемениться? Тогда Альфеони заболел так серьезно, что доктора предсказывали ему если не смерть, то по крайней мере инвалидность на всю жизнь. Несмотря на это, пролежав в постели

шесть месяцев кряду — тогда он смог прочесть Пруста, — он вновь получил право на жизнь, сперва на медленное передвижение, потом — более быстрое...

Так Альфеони начал вторую жизнь.

Недавнее изобретение звукового кино подало Альфеони идею, что лучше бы иллюстрировать музыку, а не книги. Он вспомнил, что когда его мать (которая была вдовой) играла на пианино (а играла она всегда хорошо), он представлял себе, лежа в постели — в детстве, — движущиеся картины. В тот год Альфеони вновь работал в технике офорта: 120 иллюстраций к «Дон Кихоту». Каждую ночь, ложась спать, он заставлял себя думать, как бы он мог оживить гравюру. В больнице он научился думать в постели: он заявляет, что видит яснее с закрытыми глазами. Он говорит, что это умственный прием: так он воображает будущую гравировку и последующие кислотные ванны. Однажды ночью, ни на минуту не прерывая связи между мыслями (было без пяти десять), он наконец-то увидел искомое ясно. Через несколько дней он и Кьяра начали конструировать первый игольчатый экран.

Когда Кьяра и Альфеони впервые очутились перед волшебным панно, где могло быть представлено все, само движение, Альфеони сказал себе: «Впервые я создам ожившее изображение, которое останется целостным внутри себя» (он все еще завидовал кубистам). Потом он спросил себя: «Что я знаю о человеческих движениях?» И сам себе ответил: «Ничего!» Вечером, в кровати, он понял, что ему нужен фантастический сюжет, чтобы он смог сказать критикам: «Не понимаете — тем хуже для вас».

Те, кто увидел первые пробы изображения, целостного внутри себя, сумели понять, что оно похоже на кипящую кашу. Альфеони оставил композицию кубистам и гравюрам.

Вращательное движение объекта, по-видимому, обязывало к сохранению равновесия. Он сделал обнаженную ведьму, вращающуюся в воздухе. Ему внезапно пришлось учитывать ракурс рук, сопряженный со стадиями удаления в перспективе; анатомию; воображаемый, но постоянный угол освещения; локальные тени и тени, лежащие на торс от рук; руки, которые изгибались, когда на экране должны были появиться груди; и еще приходилось учитывать многое другое... Альфеони заметил, что, как только он

переходил к третьей фазе нового кадра, рисунок становился лучше: *он опять рисовал лучше, чем мог*. Несомненно, огромное количество параметров, которые надо было принимать во внимание, заставляли его совершенствоваться, а не мешали ему. Никогда Альфеони не рисовал столь хорошо: порой он останавливался, чтобы полюбоваться смелостью фазы... Но все-таки он должен был стереть ее, как бы расчищая место для другой, менее захватывающей. Он думал тогда: «Увижу ее еще раз в проекции». Но уже никогда больше он не видел этих фаз.

Еще одна трудность заключалась в том, что невозможно было снова увидеть фазы, снятые день или два назад, — они были на бобине, но пересмотреть их было нельзя. Поэтому он должен был запоминать их — но ведь Альфеони привык видеть ясно с закрытыми глазами; это даже дарило ему непредсказуемые взлеты отваги.

Во второй половине дня он и Кьяра смотрели на небо и солнце, и Альфеони думал, что они одни на этой планете владеют секретом изображения *всего*.

Первый показ их фильма был одобрительно встречен прессой, писателями, которых Альфеони не знал. Те в восторге объявляли о рождении нового искусства. В то время интеллектуалы были еще оптимистами и любили кино. Альфеони предложили делать по двенадцать фильмов в год. Но работа над первенцем длилась восемнадцать месяцев, и ему не хотелось подменять художественные произведения ремесленными поделками, как произошло с Рубенсом. Однако его фильм не мог попасть в прокат, так как не был частью сериала.

Тогда к Альфеони явился Дьявол. Ему очень понравился фильм, и он предложил договор. Он рисовал перед глазами Альфеони блестящее будущее. Кузен Дьявола только что изобрел в Германии цветное кино. «Продавцы», а Дьявол был их близким другом, хотели бы расхвалить свой разноцветный товар; притом они гарантировали прокат рекламных фильмов во всех кинотеатрах.

Прежде всего Дьявол и Альфеони сыграли в особую карточную игру, называемую «сценарием». Альфеони плутовал в игре; с каждой партией он подбрасывал в колоду новую, изобретенную им карту, что оставалось незамеченным; то были, по сути, технические изобретения, разумеется заключавшие в себе риск, но

Альфеони всегда выигрывал. Так он разработал 39 изобретений, многим из которых стали подражать за океаном. В том была выгода Дьявола. «Продавцы» заплатили Великим Композиторам Русских Балетов, чтобы они написали музыку к фильмам Альфеони. Тот уважал классиков и был рад с ними сотрудничать, точно так же, как делали кубисты в годы его молодости.

Альфеони нравилось наблюдать, как играют мускулы прекрасных рук Кьяры, распиливающих дерево или управляющихся с отверткой, но Кьяра без конца упрекала его в том, что он подменил ИСКУССТВО искусством с маленькой буквы. Синий, красный, желтый — красивые цвета, но они были всегда одни и те же. (Игольчатый экран, точь в точь как сны, не ведал красок. Отставленный в угол, экран рассыпался.)

Они построили новый Экран, в который Кьяра вставила *миллион* иголок. Посетители восхищались *новым экраном*, потому что слово *миллион* напоминало им о долларах. Они сняли еще несколько цветных короткометражек, после чего экран был опять отставлен в угол. Чтобы вернуть свободу сотням рисовальщиков, выполнявших в мультипликации приказы одного человека, Альфеони решил изобрести робот. Ему казалось абсурдным, что в эпоху линотипа люди должны переписывать книги гусиным пером. «Человечество, — сказал он, — поначалу распевавшее по-птичьи, перешло на инструментальную музыку».

Они разработали составной маятник, который двигал «рукой», с предельной точностью пронося в пространстве сверкающий шарик. Во время 30-секундной экспозиции позади затвора крошечный пучок света запечатлевал продвижение шарика в фиксированном кадре. Этот кадр суммировал 720 обычных кадров (если бы те снимались со скоростью 24 изображения в секунду) — движения твердого тела. Потом робот перестраивался, слегка менялись его параметры, и делался новый кадр. Кьяра подсчитала, что за минуту кинопроекции они видели более чем 1 036 800 сведенных воедино обычных кадров; 12 часов движения.

Вывод Альфеони: они одушевляли уже не предметы, а движения. Термин «четвертое измерение» промелькнул у него в мозгу, но он никому ничего не сказал. Соответственный термин был прежде того осквернен.

Правда, робот не мог нарисовать кролика¹, зато он мог нарисовать серию кривых, отличавшихся поразительным изяществом. «Затвор, открываясь во время движения, превращает шарик в шланг, — говорил он. — Этот шланг соответствует бесконечному ускорению (остановка камеры соответствует бесконечной скорости: нас не интересует реальная скорость), пока открыт затвор. Следовательно, Бог, чей глаз постоянно открыт, должен видеть небесные тела, деревья и людей как бы узлом шлангов или кишок». (Альфeони утверждает, что он атеист.)

«Чтобы распутать клубок и разобрать предметы (которые и образовали эти кишки), камера должна снимать со скоростью, пропорциональной скорости предметов. К понятию скорости движения должен прибавиться дух, понятие скорости наблюдения». Альфеони не мог далее развивать эту идею. Однажды летним вечером его друг Ноэль Дельво пришел поужинать в саду у Альфеони. В студии горел свет: на белой статуе Венеры была красная маска (рекламный аксессуар). На следующую ночь Ноэлю приснился алхимик. Он написал по своему сну книгу «Танец у Альфеони» и напечатал ее в парижском издательстве «Галлимар». Это произошло в 1955 году.

Кьяра и Альфеони по своему желанию усложняли сделанных ими роботов. Они повсюду воображали всевозможные виды составных роботов. Какова форма, принимаемая ветками деревьев, колышавшимися на ветру? А октава или квинта, которую вычертил Лиссажу в плоских фазах, — может ли она предстать в форме твердого тела? Альфеони построил это твердое тело; он оказался прав. А разве пропорции животных и растений не определяются их движениями, как раковины зависят от движений моллюска? Почему нет ни одной неуклюжей улитки? Почему голубая ипомея поворачивается против солнца, тогда как жимолость — вслед за солнцем? Как быть в этом случае с теорией Дарвина?.. Если бы в этот момент Альфеони предоставили стипендию на всю жизнь, он бы целиком посвятил ее составным маятникам.

Один из друзей Дьявола (Альфеони прозвал его Альбицци, уверяя его, что тот — потомок венецианского дожа) дал им достаточно денег, чтобы снять фильм на игольчатом экране, но

¹ У Алексеева — игра слов: robot — rabbit. — *Примеч. ред.*

с одним условием: фильм будет в честь Гоголя. Тридцать лет пролетело после их первого фильма, и вот они возвращались к своей магической доске, которая могла явить всё. Впоследствии они вернулись к своей первой любви: Мусоргскому.

Альфеони — семьдесят один год. Время от времени он гравировал медали. Кьяра ухаживает за садом. Быть может, их последний фильм будет последним вообще...

— Но я забыл кое-что сказать вам: некоторые заявляют, что *Alfeoni* следует писать так: *Alpheoni*, — однако он уверяет нас, что это имя может писаться и так:

Алексеев.

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

Приложение

Книги, иллюстрированные А. Алексеевым

1925—1926

N. Gogol. *Le Nez* (Н. Гоголь. Нос). Не менее 6 ксилографий. Не издано.

1926

J. Giraudoux. *La pharmacienne* (Ж. Жироду. Аптекарьша). Изд-во «Cahiers Libres», Париж. 7 ксилографий.

1926—1927

N. Gogol. *Journal d'un fou* (Н. Гоголь. Записки сумасшедшего). Не менее 5 отпечатков: гравюра. Не издано.

1927

G. Apollinaire. *Les Épingles* (Г. Аполлинер. Иглы). Изд-во «Cahiers Libres», Тулуза. Фронтиспис: рисунок пером.

J. Gembach. *L'abbé de l'abbaye* (Ж. Гембах. Настоятель монастыря). Изд-во «La Tour d'Ivoire», Париж. 17 ксилографий.

N. Gogol. *Journal d'un fou* (Н. Гоголь. Записки сумасшедшего). Изд-во «La Pléiade», Париж; 2-е изд.: *Diary of a Madman*. Изд-во «Cresset», Лондон, 1929. 17 акватинт.

J. Giraudoux. *Siegfried et le limousin* (Ж. Жироду. Зигфрид и лимузин). Изд-во «Aux Aldes», Париж. 27 литографий; опубликовано 14 иллюстраций.

J. Giraudoux. *Marche vers Clermont* (Ж. Жироду. Поход на Клермон). Изд-во «Cahiers Libres», Тулуза. Рисунок пером.

A. Maurois. *Voyage au pays des Articoles* (А. Моруа. Путешествие в страну Артиколь). Изд-во «La Pléiade», Париж. 21 цветная акватинта; опубликовано 15 иллюстраций.

L. Hemon. *Marie Chapdelaine* (Л. Эмон. Мари Шапделен). Изд-во «Polygone», Париж. 24 литографии.

P. Soupault. *Guillaume Apollinaire* (Ф. Супо. Гийом Аполлинер). Изд-во «Cahiers du Sud», Тулуза. Фронтиспис: ксилография.

1928

E. Vove. *Une Fugue* (Е. Бов. Фуга). Изд-во «La Belle Page», Париж. Фронтиспис: литография.

J. Green. *Mont-Cinère* (Ж. Грин. Мон-Синер). Изд-во «Plon», Париж. Фронтиспис: акватинта.

J. Kessel. *Les Nuits de Sibérie* (Ж. Кессель. Сибирские ночи). Изд-во «Flammagion», Париж. 14 акватинт; опубликован фронтиспис.

P. Morand. Bouddha vivant (П. Моран. Живой Будда). Изд-во «Aux Aldes», Париж. 25 цветных акватинт.

C. Perrault. Les Contes de Perrault illustrés par 33 graveurs (Ш. Перро. Сказки Перро, иллюстрированные 33 граверами). Изд-во «San Pareil», Париж. 1 литография А. Алексеева к сказке «Спящая красавица».

A. Pushkin. The Queen of Spades (А. Пушкин. Пиковая дама). Изд-во «Blackmore», Лондон; 2-е изд.: La Dame de Pique. Изд-во «J. E. Routerman», Париж. 20 цветных ксилографий; опубликовано 9 иллюстраций.

P. Soupault. Le Roi de la vie (Ф. Супо. Король жизни). Изд-во «Cahiers Libres», Тулуза. Рисунок пером.

1929

F. Dostoievsky. Les frères Karamazov (Ф. Достоевский. Братья Карамазовы). Изд-во «La Pléiade», Париж. 100 литографий.

J. Green. Adrienne Mesurat (Ж. Грин. Адриенна Мезюра). Изд-во «Les Exemplaires», Париж. 35 акватинт.

E. A. Poe. La chute de la maison Usher (Э. А. По. Падение дома Ашеров). Изд-во «Orion», Париж; 2-е изд.: Fall of the House of Usher. Изд-во «Halcyon Press», Маастрихт, 1930. 17 гравюр.

E. A. Poe. Colloque entre Monos et Una (traduction Ch. Baudelaire) (Э. А. По. Беседа Моноса и Уны, перевод Ш. Бодлера). Изд-во «Orion», Париж. 11 акватинт.

P. Soupault. Le Nègre (Ф. Супо. Негр). Изд-во «Macaualay and Co», Нью-Йорк. 8 рисунков пером.

1930

A. Pushkin. Les récits de Biélkine (А. С. Пушкин. Повести Белкина). Изд-во «Stols», Маастрихт. 17 цветных акватинт.

1930—1931

Cervantes. Don Quichotte (Сервантес. Дон Кихот). 120 гравюр. Не издано.

1931

J. Delteil. Sur le fleuve Amour (Ж. Дельтейль. По реке Любви). Изд-во «Covici/Friede», Нью-Йорк. 20 рисунков пером.

L. P. Fargue. Poèmes (Л. П. Фарг. Поэмы). Печать завершена в 1931 году. Изд-во «Gallimard», Париж, 1943. 38 цветных акватинт.

1934

Ch. Baudelaire. Petits poèmes en prose (Ш. Бодлер. Стихотворения в прозе). Изд-во «Société du Livre d'Art», Париж. 30 акватинт.

1942

H. Ch. Andersen. Images de la lune (Г. Х. Андерсен. Лунные картинки). Изд-во «Maximilien Vox», Париж. 30 акватинт.

1945

Russian Fairy Tales (A. Afanas'ev) (А. Афанасьев. Русские сказки). Изд-во «Pantheon Books», Нью-Йорк; 2-е изд.: изд-во «Rutledge», Лондон, 1946. 100 иллюстраций: рисунки пером, гуаши.

1945—1946

L. Tolstoi. Stories and Legends (Л. Толстой. Рассказы и легенды). Изд-во «Pantheon Books», Нью-Йорк. 20 иллюстраций: рисунки пером, гуаши.

1947

A. Malraux. Les Noyers de l'Altenburg (А. Мальро. Орешники Альтенбурга). 20 иллюстраций: офорты. Не издано.

P. Soupault. Message de l'île déserte (Ф. Супо. Послание с необитаемого острова). Изд-во «A. A. M. Stols», Гаага. Фронтиспис: резцовая гравюра с обработкой кислотой и электролизом (5 последовательных положений).

1950

Le Chant du prince Igor (Слово о полку Игореве, перевод Ф. Супо). Изд-во «Rolle», Eynard. 20 офортов; опубликовано 17 иллюстраций.

1951—1957

L. Tolstoi. Anna Karénine (Л. Толстой. Анна Каренина). 120 акватинт. Не издано.

1955

A. Tchekhov. Une banale histoire (А. Чехов. Простая история). Изд-во «Sauret». Литографии.

1957

G. Flaubert. Les premières lettres a L. C. (Г. Флобер. Первые письма к Л. К.). Изд-во «Les Impénitents», Париж. Фронтиспис (иллюстрации к изданию сделаны Ж. Ж. Ж. Ригалем).

1959

V. Pasternak. Le docteur Jivago (Б. Пастернак. Доктор Живаго). Изд-во «Gallimard», Париж. 202 с. иллюстраций, выполненных на игольчатом экране.

1960

E. T. A. Hoffmann. Contes (Э. Т. А. Гофман. Сказки). Изд-во «Club du Livre», Париж. 20 офортов.

1967

F. Dostoievsky. The Gambler/Notes From The Underground (Ф. Достоевский. Игрок/Записки из подполья). Изд-во «The Heritage Press», Нью-Йорк. 54 иллюстрации, выполненные на игольчатом экране.

1970

A. Malraux. Oeuvres (А. Мальро. Сочинения). Изд-во «Gallimard», Париж. 32 офорта.

Фильмы, поставленные А. Алексеевым

При составлении фильмографии использованы следующие источники:

Entretien avec Alexandre Alexeieff et Claire Parker. Propos recueillis par Nicole Salomon et Jackie Just en Decembre 1979. [Annecy, 1980].

Synthesis of Artificial Movements in Motion Picture Projection.— В журн. «Film Culture», Winter and Spring 1970, № 48—49, p. 41—48.

Alexandre Alexeieff (a cura G. Bendazzi). Milano, 1973.

Буклет к лазерному видеодиску «The World of Alexander Alexeieff and Claire Parker. Pioneers of Pinscreen Animation». Cecile Starr & LaserDisk Corporation, 1987.

Датировки фильмов в разных источниках противоречат друг другу. Если нет оснований для предпочтения какого-либо варианта, мы приводим все, причем в списке фильм расположен по самому раннему году, а остальные варианты датировок указаны в скобках после названия фильма.

Принятые сокращения: сц. — сценарий; пр. — производство; реж. — режиссер; сотр. — сотрудники; муз. — музыка; исп. — исполнение.

1. «ПРОГРАММНЫЕ» ФИЛЬМЫ

1933

НОЧЬ НА ЛЫСОЙ ГОРЕ *Nuit sur le Mont Chauve*

Игольчатый экран, ч/б, 8'20". Сотр.: Клер Паркер (Claire Parker). Муз.: М. Мусоргский, сюита «Ночь на Лысой горе» в обработке Н. Римского-Корсакова. Исп.: Лондонский симфонический оркестр, дир. Альберт Коутс (Albert Coates). Пр.: Алексеев и Паркер.

1943

МИМОХОДОМ *En passant*

Игольчатый экран, ч/б, 2'05". Сотр.: Клер Паркер. Муз.: народная канадская песня. Исп.: квартет Алюэт (Alouette Quartet). Пр.: Национальный кинокомитет Канады (Office National du Film du Canada), Оттава. Фильм демонстрировался одним роликом вместе с фильмом Нормана Мак Дарена «C'est l'Avignon» («Это весло») в серии «Народные песни».

1963

НОС *Le Nez* (по повести Н. Гоголя)

Игольчатый экран, ч/б, 11'09". Сотр.: Клер Паркер. Муз.: Хай Минь (Hai Minh), импровизация на восточных инструментах. Пр.: Синема Нуво, (Ле фильм Роже Леенхард), Париж. Награды: Приз графа де Лануа на Международном фестивале экспериментального кино в Кнокк-ле-Зут, Бельгия, 1964; Диплом Международного фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене, ФРГ, 1964; Почетный знак фильма высокого качества от Французского национального центра кино (Париж), 1963. Существуют две версии фильма, различающиеся наличием или отсутствием в последнем кадре фразы (произносимой за кадром мужским голосом по французски): «Attention, attention!».

1972

КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ Tableaux d'une exposition

Игольчатый экран, ч/б, 10'55". Сотр.: Клер Паркер. Муз.: сюита «Картинки с выставки» М. Мусоргского, обработка Н. Римского-Корсакова. Номера: «Гном», «Старый замок», «Тюильри». Исп.: Альфред Брендель (Alfred Brendel), ф-но. Пр.: Ле фильм Роже Леенхард, Париж. Награды: Почетный знак фильма высочайшего художественного качества от Французского национального центра кино (Париж) за использование двух игольчатых экранов — стационарного большого и вращающегося перед ним малого.

1980

ТРИ ТЕМЫ Trois Thèmes

Игольчатый экран, ч/б, 6'45". Сотр.: Клер Паркер. Муз.: сюита «Картинки с выставки» М. Мусоргского, обработка Н. Римского-Корсакова. Исп.: Альфред Брендель, ф-но. Пр.: Ле фильм Роже Леенхард, Париж. Награды: Спецприз жюри на Загребском фестивале, 1980.

В 1962 году А. Алексеев принимал участие в работе над фильмом
ПРОЦЕСС Le procès

(Пролог и эпилог к игровому фильму О. Уэллса по роману Ф. Кафки)
Игольчатый экран, ч/б. Сотр.: Клер Паркер. Пр.: Эуропа Продюксьон, Париж.

2. РЕКЛАМНЫЕ ФИЛЬМЫ

1934

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА La Belle au bois dormant

Кукольная, рисованная мультипликация, цв., 6'25" (1935). Сц.: Жан Оранш (Jean Aurenche). Сотр.: Этьен Райк (Etienne Raik), Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль) (Pierre Gorodiche (Granville)), Александра Гриневская (Alexandra Grinevsky). Муз.: Франсис Пуленк (Francis Poulenc). Исп.: Франсис Пуленк, клавишин. Пр.: А. де ла Роше Фуко, Париж. Заказчик: Vins Nicolas (вино).

1935

ДВА ДРУГА Les deux amies

Предметная мультипликация, цв. (1936—1939). Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюэль (Claude Roland-Manuel). Заказчик: Crème Simon (косметика, крем), Париж.

ПАРАД «СУЛЬСОВ» (ПАРАД ШЛЯП) Parade des Sools/Parade des chapeaux

Предметная мультипликация, цв., 1'15" (1936). Сотр.: Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль). Муз.: «Перпетуум мобиле» Иоганна Штрауса. Пр.: Экран Публицит, Париж. Заказчик: Sools (шляпы), Париж.

ТРОН ФРАНЦИИ Le trône de France

Предметная мультипликация, цв. (1936). Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: П. Чайковский. Заказчик: Levitan (мебель), Париж.

1936

АРОМА Aroma

Предметная мультипликация, цв. (1936—1939). Муз.: Норберт Шульце (Norbert Schultze). Заказчик: Frank Aroma (кофе), Берлин.

ВЫТЯНУТЫЙ ЧЕТЫРЬМЯ ИГОЛКАМИ Tiré a quatre épingles

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Sigrand (мужская одежда), Париж.

ПЛОТНО НАБИТЫЕ ДАВРОСЫ Davros Ronde

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Davros (сигареты), Брюссель.

ИГРА В КАРТЫ Jeu de cartes

Предметная мультипликация, цв. (1936—1939). Сотр.: Этьен Райк, Александра Гриневская, Жорж Виоле. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Crème Simon (косметика, крем), Париж.

О ЗОЛОТЕ De l'or

Предметная мультипликация, цв. (1936—1939). Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Жорж Орик (Georges Auric). Заказчик: Huilog (растительное масло).

ОПТА ВЕДЕТ ПРИЕМ Opta Empfangt

Предметная мультипликация, цв., 2'03". Муз.: Ф. Шуберт, в аранжировке Норберта Шульце. Заказчик: Radio Lowe, Берлин.

РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ La naissance de Vénus

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Crème Simon (косметика, крем), Париж.

СЕНПА Senpa

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Senpa (упаковочная бумага), Париж.

ПРОДУКЦИЯ ЛИНГНЕРА Lingner Werke

Предметная мультипликация, цв. Заказчик: Lingner (туалетная вода), Берлин.

1937

НОВЫЕ ЗВЕЗДЫ Etoiles nouvelles

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Davros (сигареты), Брюссель.

ПАЛИТРА ХУДОЖНИКА Palette d'artiste

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Balatum (линолеум), Брюссель.

ЭВИАН Evian

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Александра Гриневская. Муз.: Клод Ролан-Манюель. Заказчик: Evian (минеральная вода), Париж.

1938

БОЛЬШИЕ ОГНИ Grands feux

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская. Муз.: Дариус Мийо (Darius Milhaud). Заказчик: Nestor Martin (литье), Париж.

1939

ДЖАФФА Jaffa

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Этьен Райк, Клер Паркер, Пьер Городиш (Гранвиль), Александра Гриневская, Жорж Виоле. Заказчик: Jaffa Oranges (апельсины, сок), Лондон.

ГОЛЬФСТРИМ Gulf Stream

Рекламирует водоподогреватели. Не окончен из-за разразившейся второй мировой войны.

1943-1944

Фильм-логотип киноотдела Военно-информационного комитета США

Игольчатый экран, ч/б, 15". Сотр.: Клер Паркер. Заказчик: U. S. Office of War Information Film Department.

1952

ДЫМ Fumées

Игольчатый экран, предметная мультипликация, тотализация, цв., 1'15". Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель (Irmi Messant-Serelle). Муз.: Энрике Сото (Enrique Soto). Заказчик: Van der Eist (табак), Брюссель. Награды: Почетный диплом Венецианской биеннале, 1952.

1953

МАСКИ Masques

Предметная мультипликация, тотализация, цв., 1'13". Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Клод Лютер (Claude Luter). Заказчик: Van der Eist (табак), Брюссель.

1954

НОКТЮРН Nocturne

Предметная мультипликация, цв., 1'19". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Ф. Шопен. Заказчик: Ultra Thermo (одеяла), Брюссель.

РИФМЫ Rimes

Предметная мультипликация, цв., 1'00". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Аvenir де Монфрэд (Avenir de Monfried). Пр.: Синеаст Ассоcье, Париж. Заказчик: Brun (печенье), La Lune (макароны), Париж.

ЧИСТАЯ КРАСОТА Pure beauté

Предметная мультипликация, цв., 1'00". Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Франсис Сейриг (Francis Seyrig). Пр.: Синеаст Ассоcье, Париж. Заказчик: Monsavon (мыло), Париж. Награды: Диплом за оригинальность на фестивале в Монте-Карло.

1955

НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА Le Buisson ardent

Предметная мультипликация, цв. Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: колокольные звоны Орнавассо. Заказчик: Esso (нефтепродукты), Париж.

СОК ЗЕМЛИ La Sève de la terre

Предметная мультипликация, тотализация, цв., 2'05". Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: звук колокола из Орнавассо. Пр.: Синеаст Ассоcье, Париж. Заказчик: Esso (бензин), Париж. Награды: Приз за оригинальность Каннского фестиваля, 1955.

1956

МЫТЬЕ X¹ Bain d'X

Предметная мультипликация, тотализация, цв., 1'10". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель, Жорж Виоле. Муз.: Франсис Сейриг. Пр.: Синеаст Ассоcье, Париж. Заказчик: Bendix (стиральные машины), Париж.

ДЕРЕВО ОСРАМ Osram arbre (ТВ фильм)

КЛЕТКА ОСРАМ Osram cage

ЯЙЦА ОСРАМ Osram oeufs (предметная мультипликация, ч/б)

ЛЮСТРА ОСРАМ /Osram lustre (тотализация, ч/б)

Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Франсис Сейриг. Заказчик: Osram, Лондон.

ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ Quatre temps

Предметная мультипликация, игольчатый экран, цв. Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Аvenir де Монфрэд. Заказчик: Blizzand, Париж.

1957

КОСИНОР Cocinor

Тотализация, цв., 0'45". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Жозеф Косма (Joseph Kosma). Заказчик: Cocinor (кинопрокатная фирма), Париж.

¹ Здесь используется игра слов: созвучие фирменного названия «Bendix» и словосочетания «bain d'X» (мытьё икса, или г-на X).

100%

Предметная мультипликация, тотализация, цв., 1'09". Сотр.: Клер Паркер, Жорж Виоле, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Энрике Сото. Пр.: Синеаст Ассостье, Париж. Заказчик: Nescafe (растворимый кофе), Париж.

1958

АВТОМАТИКА Automation

Предметная мультипликация, натурная съемка, цв., 2'18" (1960—1961)
Худ. руководитель: Александр Алексеев. Реж.: Жан-Пьер Рейн (Jean-Pierre Rhein). Муз.: Морис ван Тьенен (Maurice Van Thienen). Пр.: Синема Нуво, Париж. Заказчик: Renault (автомобили), Париж.

АНОНИМ Anonyme

Предметная мультипликация, цв., 0'57". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Франсис Сейриг. Пр.: Синеаст Ассостье, Париж. Заказчик: L'Oreal (мыло), Париж. Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Морис ван Тьенен. Пр.: Синема Нуво, Франция. Заказчик: Régie des Tabacs (сигареты).

ПОСТОЯНСТВО Constance

Тотализация, цв., 1'02". Сотр.: Клер Паркер, Ирми Мессан-Серель. Муз.: Франсис Сейриг. Пр.: Синеаст Ассостье, Париж. Заказчик: L'Oreal (косметика), Париж.

1961

ВОДА L'eau

Рис. на бум. мультипликация, тотализация, цв., 1'07" (1964). Сотр.: Клер Паркер, Ален Лефоль (Alain le Foll). Муз.: Ф. Шопен. Пр.: А. G. P. P., Франция. Заказчик: Evian (минеральная вода), Париж.

3. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

1960

ПО ПОВОДУ ЖИВАГО A propos de Jivago

Документальный фильм с анимационной вставкой, сделанной на игольчатом экране, ч/б, 7'45". Реж.: Александр Алексеев. Сотр.: Клер Паркер. Пр.: Синема Нуво, Париж. Существует 2 версии фильма — на французском и английском языках — «Alexeieff at the Pinboard» («Алексеев за игольчатым экраном»), 1972. Пр.: Сесиль Стар.

1971

МОЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ МИР Mon univers illustré

Телевизионная передача, цв. Реж.: Жан Мусей (Jean Mouselle) при участии Александра Алексеева. Пр.: О. Р. Т. Ф., Париж.

ДИВЕРТИСМЕНТ Divertissement

Тотализация, цв., 1'00" (1960).

ПОРТРЕТ АЛЕКСЕЕВА Portrait d'Alexeieff

Телевизионная передача. Реж.: Морис Дебез (Maurice Debeze) при участии Александра Алексеева. Пр.: О. Р. Т. Ф., Париж.

1973

ИГОЛЬЧАТЫЙ ЭКРАН Pinscreen /L'Ecran d'épingles

Документальный фильм, цв., 39'. Реж.: Норман Мак-Ларен (Norman Mac Laren) при участии Александра Алексеева. Пр.: Канадский киноинститут (National Film Board of Canada), Канада.

Библиография

I. КНИГИ АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВА

Pages d'Alexeieff. Recueillies par Giannalberto Bendazzi. Milan, 1983.

II. СТАТЬИ АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВА

1929

De l'importance du procédé (О важности приема). — В журн. «Arts et métiers graphiques», 1929, № 10; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 10—11.

1954

De la peinture au cinéma (О живописи в кино).— В журн. «Disques Vert», 1954; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 11—13.

1957

L'écran d'épingles (Игольчатый экран).— В журн. «Le technicien du film», № 27, avril 1957, № 28, mai 1957; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 23—28.

1961

[Без названия]. — На франц. и англ. яз.— В журн. «ASIFA», mai 1961, № 1, p. 3, в рубрике «Messages».

La Continuité (Непрерывность). — В журн. «L'Age du Cinéma», 1961, № 6, p. 41—43; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 17—18.

1962

Réponse de Alexandre Alexeieff (Ответ Александра Алексеева). — В журн. «ASIFA», janvier 1962, № 3, p. 3; и на англ. яз.: Answers to our Inquiry by A. Alexeieff, p. 7.

1964

Reflections on Motion Picture Animation (Размышления о мультипликации). — В журн. «Film Culture», 1964, spring; то же в кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, p. 92—94; то же (на франц. яз.) в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 13—15. Есть русский перевод.

1966

Synthèse cinématographique des mouvements artificiels (Кинематографический синтез искусственных движений). IDHEC, Paris, 1966; то же на англ. яз.: The Synthesis of Artificial Movements in Motion Picture Projection. — В журн. «Film Culture», Winter and Spring 1970, № 48—49, p. 41—48.

Présentation commentée de films (Комментированное представление фильмов).— В кн.: Synthèse cinématographique des mouvements artificiels. IDHEC, 1966; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 20—21.

1967

«L'Autre» moitié du film (Обратная сторона фильма). — В журн. «Cinéma-Pratique», № 74—75, 1967.

Reflections on the Illustration of Books (Размышления о книжной иллюстрации). National Library of Scotland. Edinburgh, 1967.

De l'illustration de livres et du film d'animation (О книжной иллюстрации и мультипликационном фильме).— В журн. «Image et son», № 207, juin—juillet 1967; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 29—31.

De la peinture instrumentale (Инструментальная живопись).— Впервые опубликовано в 1967 (в Type); то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 19.

1972

My Dear Friends. — В журн. «ASIFA», 1972, № 1, p. 1—2; и там же на франц. яз.: Mes chers amis, p. 1—2.

Dear Martha. — В журн. «ASIFA», № 1, 1972, p. 22—27; то же в кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, под названием «Notes on Pictures at an Exhibition», p. 98—99.

Chère Marthe. — В журн. «ASIFA», № 1, 1972, p. 22—27; то же в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 36—38 под названием «Lettre à Martha», p. 36—38.

1973

Alfeoni as Seen by Alexeieff (Альфеоны глазами Алексева). — В сб. Nous Memes/Ourselves. ASIFA, juinie 1973, p. 1—10.

1974

Le phénomène cinématographique (Феномен кинематографа).— В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 41—42.

1975

Quelques mots sur l'illustration en général (Несколько слов об иллюстрации). — В кн.: Alexandre Alexeieff/Claire Parker. Films et eaux-fortes 1925/1975. Château d'Annecy, Été 75.

1978

Eloge du film d'animation (Похвальное слово анимации). — Предисловие Александра Алексева к кн.: Giannalberto Bendazzi. Topolino e poi. Cinema

d'animazione dal 1888 ai giorni nostri. Milano, 1978, p. 3—8; то же на франц. яз. в кн.: Pages d'Alexeieff, p. 43—48.

1979

Créative Art as a Profession. — В журн. «Animafilm», № 3, 1/1980, p. 20—24; там же на франц. яз.: Le créateur et son métier, p. 60—61; и там же на польск. яз.: Tworca i jego rzemioslo, p. 71—73.

1980

Images paires et impaires (Изображения парные и непарные).— В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 38.

1981

Décourage technique (Режиссерская разработка фильма «Картинки с выставки»).— В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 33—35.

1983

[Без названия]. — В кн.: Alexandre Alexeieff ou la Gravure animée. Musée Château d' Annecy, Juin-Sept. 1983, p. 23.

Aphorismes d'Alexeieff (Афоризмы Алексеева). — В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 9.

Les solides illusoires dans la synthèse cinématographique (Иллюзорные объекты в кинематографическом синтезе). — В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 39—40; то же на англ. яз.: Illusory Solids in the Motion Picture Synthesis.— В кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, p. 95—96; то же в буклете к лазерному видеодиску «The World of Alexander Alexeieff and Claire Parker. Pioneers of Pinscreen Animation».

III. ИНТЕРВЬЮ

About Berthold Bartosch (О Бертольде Бартоше). — Из интервью Арно (Hubert Arnault) с Алексеевым и Паркер, в журн. «Image et Son», janvier 1969; то же на англ. яз. в кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, p. 85—89.

Arnault, H. Tableaux d'une exposition. — В журн. «Cinéma-pratique», XIX, № 123, mai—juin, 1973, p. 74—82. Есть русский перевод (с сокращениями).

Entretien avec Alexandre Alexeieff et Claire Parker. Propos recueillis par Nicole Salomon et Jackie Just en Décembre 1979. [Annecy, 1980].

Excerpts from an Interview with Alexeieff by Cecile Starr (Отрывки из интервью Алексеева Сесиль Стар).— В буклете к лазерному видеодиску «The World of Alexander Alexeieff and Claire Parker. Pioneers Of Pinscreen Animation», 1987.

IV. ПУБЛИКАЦИИ АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Ответ на анкету. — В журн. «ASIFA», январь 1962, № 3, с. 5.
Милые мои друзья. — В журн. «ASIFA», 1972, № 1, с. 1—2.
Дорогая Марта. — В журн. «ASIFA», 1972, № 1, с. 22—27.
Творчество как профессия. — В журн. «Animafilm», № 3, 1/1980, с. 22, 25—26.
Размышления о мультипликации. Пер. с англ. Е. Никиткиной. — В кн.: Мудрость вымысла. М., «Искусство», 1983, с. 37—40.
Музыка и мультипликация. Диалог двух экранов. Поэзия образов. Пер. с франц. А. Брагинского. — В кн.: Мудрость вымысла, с. 40—41.
Забвение (фрагменты). Воспоминания санкт-петербургского кадета. Пер. с франц. И. Гординой. — В журн. «Искусство кино», 1993, № 4, с. 117—121 (с предваряющей статьей Ю. Норштейна «Игольчатый экран», с. 113—116).

V. СТАТЬИ ОБ АЛЕКСАНДРЕ АЛЕКСЕЕВЕ

- Bendazzi G. Il cinema e la poesia. — В кн.: Alexandre Alexeieff. A cura di Giannalberto Bendazzi. Milano, 1973, p. 9—13.
Bendazzi G. Alexandre Alexeieff. — В кн.: Topolino e Poi, dal 1888 ai giorni nostri. Milano, 1978, p. 82—87.
Bendazzi G. Le courage de se nommer artiste. — В кн.: Pages d'Alexeieff, p. 3—4; и там же на англ. яз.: The courage to call oneself an artist, p. 4—5.
Devaulx N. Bal chez Alfeoni. Gallimard, Paris, 1956.
Devaulx N. Avant Propos. — В кн.: Alexeieff ou la Gravure animée, Musée Château d'Annecy, juin—sept. 1983, p. 3—4.
Fechter P. Menschen auf meinen Wegen: Begegnungen gestern und heute. Verlag C. Berteismann, 1955.
Halas J. Alexandre Alexeieff and Claire Parker. — В кн.: Masters of Animation. BBC Books, 1987, p. 96.
Halas John and Roger Manvell. Specialised Forms of Animation. — В кн.: The Technique of Film Animation. The Focal Press, 1959, p. 304—305.
Knight D. Alexeieff's Advertising Films. — В кн.: Film 22. British Federation of Film Societies, 1959; то же в кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, p. 96—97.
The Monthly Letter of the Limited Editions Club, April 1967, № 399, p. 3—4. — Вкладыш к книге Ф. Достоевского «Notes From Underground/ The Gambler». The Heritage Press, New York, 1967.
Parker C. The Screen of Pins. — В журн. «Bryn Mawr Alumnae Bulletin», Winter 1961; то же в кн.: R. Russett and C. Starr. Experimental Animation. Da Capo, 1988, p. 94—95; то же в буклете к лазерному видеодиску «The World of Alexander Alexeieff and Claire Parker. Pioneers of Pinscreen Animation».

Parker C. [Ответ на анкету]. — В журн. «Comics», 1972, № 3, p. 48—49.
Pierre-Adolphe P. Alexandre Alexeieff. — В журн. «Banc-Titre», № 23, septembre 1982, p. 17, 32.

Rigal J. J. J. [Без названия]. — В кн.: Alexandre Alexeieff ou la Gravure animée, p. 24.

Rondolino G. Alexandre Alexeieff. — В кн.: Cinema-incontri. Abano Terme. 16—20 marzo, 1971. (Без пагинации. Статья об Алексееве занимает 13 страниц.)

Rondolino G. Alexandre Alexeieff artista d'avanguardia, — В кн.: Alexandre Alexeieff. Milano, 1973, p. 14—17.

Rondolino G. Alexandre Alexeieff. — В кн.: Alexandre Alexeieff/Claire Parker. Films et eaux-fortes 1925/1975. Château d'Annecy, Été 75, p. 4—13.

Roudévitch M. France: Alexandre Alexeieff, montreur d'ombres et de lumières. — В журн. «CinémAction», № 51, avril 1989, p. 97—98. (Специальный номер: «Le cinéma d'animation».)

Soupault P. [Без названия]. — В журн. «Plaisir du bibliophile», 1928, № 16, p. 200.

Soupault P. Alexeieff. — В журн. «Arts et Métiers graphiques», 1929, № 10, p. 601—607; то же (в сокращении) под названием «Alexandre Alexeieff graveur» в кн.: Alexeieff ou la Gravure animée, p. 5—6.

Sarr C. Notes on The Nose. — В журн. «Film Society Review», November 1965, p. 21.

Sarr C. Film Notes, Alexander Alexeieff and Claire Parker. — В буклете к лазерному видеодиску «The World of Alexander Alexeieff and Claire Parker. Pioneers of Pinscreen Animation».

*Материалы XIX Московского международного кинофестиваля
Москва, Музей Кино, июль 1995 г.*

В настоящей книге использованы фотографии и иллюстрации из следующих изданий:

F. Dostoievsky. The Gambler/Notes From The Underground. New York: The Heritage Press, 1967.

V. Pasternak. Le docteur Jivago. Paris: Gallimard, 1959.

Alexandre Alexeieff ou la Gravure animée. Musée Château d'Annecy, 1983.

Entretien avec Alexandre Alexeieff et Claire Parker. Propos recueillis par Nicole Salomon et Jackie Just en Décembre 1979. [Annecy, 1980].

Александр Алексеев: Материалы к выставке графики и ретроспективе фильмов в рамках XIX Московского международного кинофестиваля. Музей Кино, Москва, 1995.

Материалы к выставке «А. Мальро и А. Алексеев» под патронажем мадам Ширак. Париж, 1991.

Биография Александра Алексеева

- 1901 Родился в Казани, столице Татарии.
- 1904 Живет в Константинополе. Его первый язык — французский.
- 1905 Возвращение в Россию. Учится в Кадетском корпусе в Санкт-Петербурге, где встречается преподавателя рисования, который предлагает рисовать по памяти и иллюстрировать тексты.
- 1920 Покидает Петербург, добирается через Сибирь во Владивосток, отправляется на торговом судне на восток.
- 1921 Приезжает во Францию. Встреча в Париже с Сергеем Судейкиным, русским постановщиком. Работает в качестве костюмера и декоратора для Бала Бюйе, шведских балетов, театра Луи Жюве и Питоевых.
- 1922 Женитьба на Александре Гриневской, актрисе и художнице. Рождение дочери Светланы. Начинает свою карьеру иллюстратора.
- 1933 Изобретает знаменитый игольчатый экран. Выпускает свой первый фильм «Ночь на Лысой горе».
- 1934—1940 Организует студию рекламных анимационных фильмов совместно с П. Гранвиль, К. Паркер, Ж. Виоле, А. Гриневской и Е. Райх.
- 1940—1946 Война приводит Алексеева в США, где он продолжает свою деятельность кинорежиссера и иллюстратора.
- 1941 Женится второй раз — на Клер Паркер.
- 1946 Возвращение в Париж. Получает французское гражданство. Продолжает делать иллюстрации и создавать анимационные фильмы.
- 1981 Внезапная смерть Клер Паркер.
- 1982, 9 августа. Смерть Алексеева в его студии на авеню Жана Мулена в Париже.

Содержание

| | |
|---|---|
| <i>Е. Федотова.</i> «Упавший с неба аэролит...» | 5 |
|---|---|

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИЗ ТЕНИ ЗАБВЕНИЯ

| | |
|--|----|
| <i>О. Ковалов.</i> Художник и город — Алёксандр Алексеев и Петербург | 9 |
| <i>Т. Гиоева.</i> «Трудно определить его место» | 15 |
| <i>С. Алексеева-Рокуэл.</i> О жизни нашей семьи | 20 |
| <i>Ю. Норштейн.</i> Игольчатый экран | 27 |
| <i>Ж. Нива.</i> На стыке трех искусств | 34 |
| <i>Ф. Супо.</i> Алексеев | 37 |
| <i>К. Жермен.</i> Андре Мальро и Алёксандр Алексеев | 45 |
| <i>Дж. Бендацци.</i> Отвага называть себя художником | 47 |
| <i>Б. Павлов.</i> «Прежде всего... я обязан оставаться искренним» | 50 |
| <i>Л. Алексейчук.</i> Из писем в Санкт-Петербург | 56 |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. «НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ»

А. Алексеев о творчестве

| | |
|--|-----|
| Забвение. Воспоминания санкт-петербургского кадета (отрывки) | 63 |
| Об искусстве и открытии | 80 |
| Мудрость вымысла | 101 |
| Альфеоны глазами Алексеева | 107 |
| Приложение | 117 |

Безвестный русский — знаменитый француз.

Б39 Санкт-Петербург: Издательство Буковского, 1999. —
136 с. + 40 с. илл.

ISBN 5-88407-095-0

Александр Алексеев, русский эмигрант, практически не известный в России, — выдающийся французский художник и режиссер-аниматор. Он прожил полную драматизма жизнь и оставил богатое творческое наследие. В первой российской книге об Алексееве представлены материалы о нем известных отечественных и зарубежных деятелей искусства, а также фрагменты произведений художника.

ББК 85.373(3)

БЕЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ — ЗНАМЕНИТЫЙ ФРАНЦУЗ

Редактор Е. Федотова

Художественный редактор Л. Федотова

Технический редактор Н. Рощина

Корректор Н. Пивоварёнок

Верстка Д. Любича

Лицензия ЛП № 000281 от 18.10.99.

Сдано в набор 01.09.99. Подписано в печать 20.10.99.

Формат 70 × 90 / 16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Печать офсетная. Усл. печ. л. 11.

Типография «Дизайн»

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 26. Тел. (812) 272-73-62



В канун трехсотлетия основания Санкт-Петербурга **ВСЕМИРНЫЙ КЛУБ ПЕТЕРБУРЖЦЕВ** осуществляет долгосрочный издательский проект — создание **БИБЛИОТЕКИ ВСЕМИРНОГО КЛУБА ПЕТЕРБУРЖЦЕВ**, посвященной петербургской культуре XX века. Героями книг этой серии станут как всемирно известные деятели культуры, жизнь или творчество которых связаны с Петербургом, так и творчески яркие, но не всегда знакомые широкой публике петербуржцы, имена которых смогут достойно дополнить и обогатить художественную панораму петербургской культуры.

Редакционный совет
«Библиотеки Всемирного клуба петербуржцев»:
В. Т. Орлова (председатель),
Н. Е. Денисенко, Ю. Г. Димитрин, Е. М. Егоров, Л. И. Емельянова,
А. Ф. Печникова, А. С. Селезнев, А. Г. Тихомиров

ВСЕМИРНЫЙ КЛУБ ПЕТЕРБУРЖЦЕВ

Клуб, объединяющий «на берегах Невы» людей, осознавших масштаб и нравственное значение культуры своего великого города, создан в 1991 году. Облик Клуба, его стиль, панорама его деятельности, одна из задач которой — развитие культурных традиций города, неотделимы от общественно-художественной жизни сегодняшнего Санкт-Петербурга.

Трижды в год — 7 января в день рождения Клуба, 27 мая в день рождения города и в сентябре, открывая очередной сезон, ВСЕМИРНЫЙ КЛУБ ПЕТЕРБУРЖЦЕВ и его Президент — член-корреспондент Российской Академии наук, директор Государственного Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский — созывают гостей на свои Торжественные Ассамблеи, неизменно оказывающиеся значительными событиями культурной палитры города.

Основу деятельности Клуба составляют еженедельные творческие собрания. Темами таких встреч могут быть и обсуждение важного для города или страны события, и театральная премьера или художественная выставка, и презентация созданной членом Клуба книги или проведение организованного Клубом городского конкурса школьников «Моя петербургская родословная». Традиционными для петербуржцев стали «Петербургские вечера» — культурно-историческая программа Клуба, посвященная развитию города от его основания до наших дней. Растет интерес петербуржцев к издательской деятельности Клуба, выпускающего два альманаха с публикациями стихов, прозы, статей и воспоминаний петербуржцев. В преддверии трехсотлетнего юбилея со дня основания города Клуб осуществляет выпуск Библиотеки ВСЕМИРНОГО КЛУБА ПЕТЕРБУРЖЦЕВ, каждая книга которой посвящена той или иной яркой личности петербургской культуры XX века.

Клуб — некоммерческая организация. Его капитал — это люди, не равнодушные к судьбе города. В составе Клуба — творческая и научная интеллигенция, предприниматели, финансисты, видные общественные деятели. Среди членов Клуба и живущие за пределами России представители известных, корнями связанных с Петербургом российских родов. Клуб открыт для сотрудничества со всеми, кто осознаёт неповторимость культурного наследия города, ощущает потребность участвовать в его духовном развитии. И эта открытость — незывлемый принцип ВСЕМИРНОГО КЛУБА ПЕТЕРБУРЖЦЕВ, «Всемирного» еще и потому, что культура Санкт-Петербурга — всемирное достояние, требующее всемирных забот.

