

ПРО
АЛЕКСЕЕВА



Рубрику ведут
Лидия Кудрявцева и Лола Звонарёва

ALEXEÏEFF

ИЗ РОДА АЛЕКСЕЕВЫХ¹

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Счастье сотворчества. 1960 -1970

1963. Возвращение к Гоголю: фильм «Нос» как сон

Почти сорок лет назад путь Александра Алексеева в книгу начался с нескольких торцовых гравюр к «Носу» Гоголя, полных остроумных выдумок. Так и не изданные, они были бережно сохранены в домашнем архиве, ставшем собственностью «Art Ex East». Теперь он берётся за оживление иллюстраций — создание чёрно-белого фильма на игольчатом экране. Это третий его экспериментальный анимафильм, не похожий ни на довоенную «Ночь на Лысой горе» с её бессюжетностью, туманными, расплывчатыми образами, ни на канадский жизнерадостный трёхминутный «Мимоходом». Здесь абсолютно новое решение, новые от-

крытия формы. Алексеев, как обычно, предлагает собственное прочтение загадочной повести: главные события у него происходят во сне героя. Конечно, реплика про сон есть в заметках у самого Гоголя. А в фильме режиссёра А. Хржановского «Нос» 2019 года с политической остротой разыгран в трёх частях остроумно подмеченный перевёртыш нос — сон (Д. Шостакович и его музыка к опере «Нос» — в числе главных героев фильма).

Фильм Алексеева открывается экспозицией — местом действия, серо-мрачным петербургским зимним пейзажем, пронизанным сырым воздухом, перспективой городских домов с припорошёнными снегом крышами вдоль водной глади, ограниченной на переднем плане деревянным (не каменным) мостом. И ещё — лёгкая рябь, волнистые дрожащие линии покрывают изображение как предвестники чего-то неожиданного. Здесь чёткость, рельефность объёмных фигур, выстроенность пер-

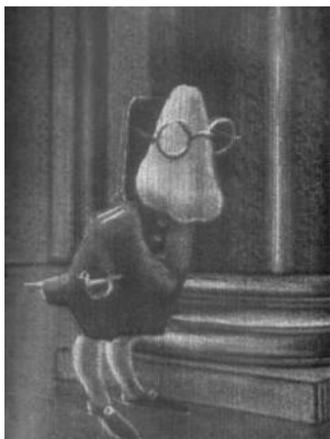
¹Продолжение, начало — см. №№ 1(30) 2017, 4 (33) 2017, 1 (34) 2018, 2 (35) 2018, 3 (36) 2018, 6 (39) 2018, 1 (40) 2019, 3 (42) 2019, 4 (43) 2019, 1 (45) 2020, 2 (46) 2020, 3 (47) 2020, 4 (48) 2020, 5 (49), 2020, 6 (50) 2020, 7 (2020).

спектив, участие городских пейзажей и пустых холодных пространств, ритм движений, тоже создающий атмосферу абсурдного сна.

Пройдут два-три кадра, и на стол цирюльника из тёплого, только что испечённого дородной женой в печи каравай выпадет толстый крепкий мужской нос. Цирюльник, став жалким и испуганным, выскочит из своей «Barbier», как обозначено на вывеске, чтобы выбросить нос с уже виденного нами деревянного моста. Если всё это явь — не явь, сон — не сон, метафизика, то далее уж точно сон, сон коллежского асессора Ковалёва (у Алексева герой безымянен и одет в неопределённо-цивильное платье), спящего в пустом пространстве комнаты на убогом диване под тёмным одеялом, и лишь шляпа ритмично поднимается вверх от его, видимо, дыхания. И во сне он проснётся и изумлённо и испуганно увидит себя

в зеркале безносым. Состояние сна передаёт волнистая изменчивость пространства кадра. С каким тонким гротеском, окрашенным юмором (почти незаметным поначалу), будут разыграны явления героя в зеркале, разнообразная мимика лица, то беззащитно-детского, полного простодушного изумления, то глуповато-счастливого, когда он будет трижды водружать свой мясистый нос на место, а тот, кувыряясь, всё падать и падать.

Его встреча со своим носом в облике статского советника в Казанском соборе гротесково-острая. Да это и не статский советник, это нос-человек: очки в чёрной оправе на великане-носе преувеличенно большие, лысина огромная, ножонки жалкие, — здесь совсем иные, не социальные, а скорее экзистенциальные смыслы. Этот сановный нос и молится, и на колени опускается, и холодно от-



Кадры из фильма «Нос»

страняется от робкого человечка, без носа — обезьяна (как же мал человек в этом бесовском мире!). Фильм, как всегда, немой, какими предстают все фильмы Алексеева, считавшего, что звук погубил искусство кинематографа. Только один раз зазвучит человеческий голос, когда в финале брадобрей начнёт аккуратно при-трагиваться бритвой к лицу майора: «Осторожней! Осторожней!».

Но вот нас снова возвращают в пустую комнату Ковалёва, где заметно лишь большое окно, через которое видны белеющие крыши Петербурга и в которое он во сне запросто выходил в город, стыдливо закрывая отсутствующий нос и низко надвинув цилиндр. Солнечные лучи, легко заскользившие по комнате, меняют настроение, оживляют пространство. Ковалёв просыпается, стремительно бросается к зеркалу и — находит свой непослушный нос на его законном месте. Лицо расцветает в глуповато-радостной торжествующей улыбке. Снова стал человеком! Как хорошо, что это всё-таки был сон, экзистенциальный сон.

Солнечные лучи, появление белого цвета в фильме переносили нас в мир грёз спящего героя — то он катался с белоснежной мечтой-невестой на лодке, то, безносый, в смущении отскакивал от неё в соборе. Солнечный луч скользил по блестящим крышам скучных домов, полосатой полицейской будке, неясному силуэту Медного всадника и тяжёлому, приземистому абрису Казанского собора с мас-

сивными колоннами, по покрытым бульжником пустынным площадям с зеркальными лужами. Благодаря появлению грезящихся спящему солнечным лучей город утрачивал в эти мгновения тяжёлую, давящую мрачность — заблестели белые сугробы, лёд на Неве, безнадёжно серые крыши. И всё это сотворено не рисунком, а на игольчатом экране! (У Алексеева нет пушкинского восторга — «люблю твой строгий, стройный вид», в его раненой душе жили первые детские мрачные впечатления, так пригодившиеся к Гоголю и к Достоевскому.)

Чёткость и резкость предметов, усиливая их рельефность, выразительно отображала смену дня и ночи. Персонажи в фильме двигались как бы «скользя», как это бывает во сне. Все эти новые приёмы оживляли текст Гоголя, подчёркивали алогичность и нереальность происходящего.

Алексеев искал к готовому парадоксальному материалу и музыке необычных ритмов. Договорился с вьетнамским композитором Тран Ван Хе, проживавшим в Париже и преподававшим в Сорбонне, придумать что-нибудь необычное в восточном стиле. Тран Ван Хе сочинил этническую мелодию, записав её с собственного голоса, аранжировал и исполнил на фольклорных восточных инструментах с упором на ударные. Вначале звучало рокочущее барабанное вступление — большая цимбала. Барабанное сопровождение усиливалось и вместе с цимбалой становилось похожим на военный марш,

отстукиваемый твёрдыми палочками по коже барабана и его краю. Такой приём давал эффект коротких сухих звуков. И Нос, и Ковалёв, и цирюльник двигались в такт переливам струн и неожиданным барабанным ударам. В кошмарных сновидениях, где Ковалёва окружали люди-носы, барабаны отбивали нечёткий ритм, струны издавали истерично-нервные звуки, движения самого героя становились странно хаотичными. Будущая невеста-мечта появлялась в кадре одновременно с нежным лирическим звуком.

Во время встречи Ковалёва с Носом в Казанском соборе музыки почти нет, а удары инструментов сродни сердцебиению. В конце возникал звук дан транх (плоской цитры), вновь напоминавший биение человеческого сердца.

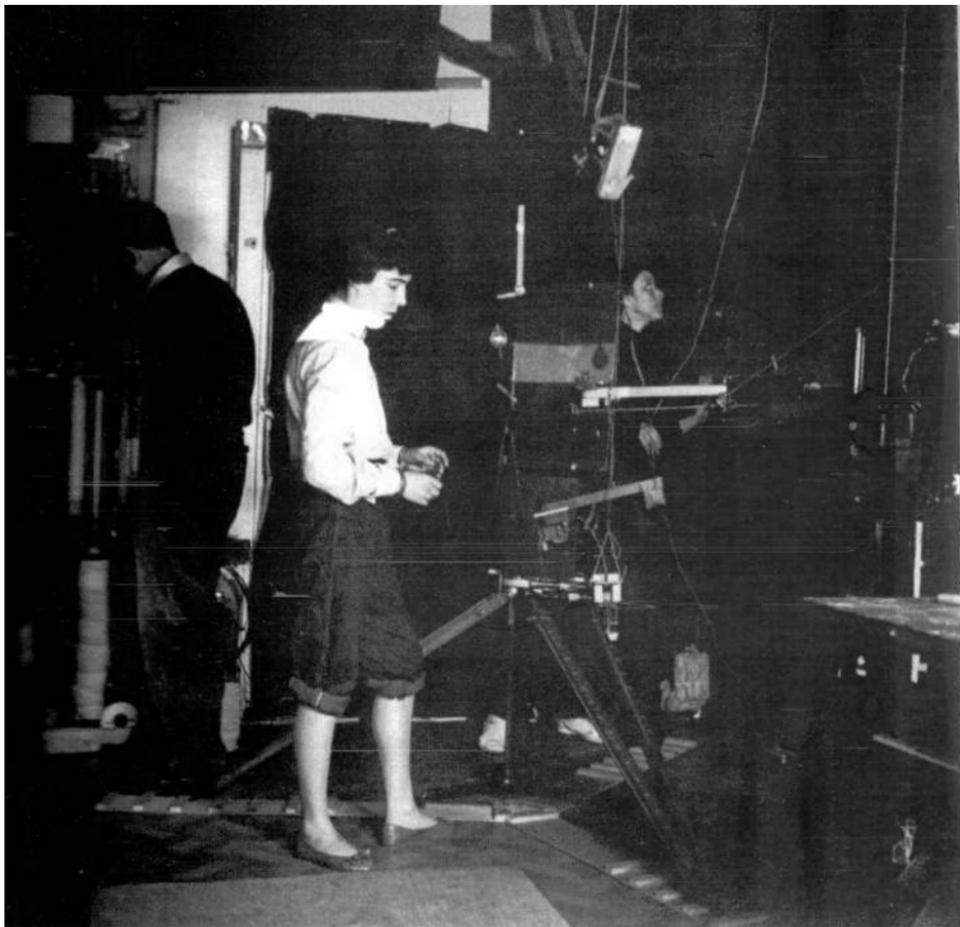
Фильм, сделанный при спонсорской поддержке французской продюсерской компании «Синема Нуво», получил грант французского правительства за непревзойдённое мастерство художественного исполнения. Его с восторгом принимали на фестивалях и ретроспективных показах в Европе и в США. В 1963 году именно за этот фильм Алексеев награждается призом графа де Ланнуа на Международном фестивале экспериментального кино в Бельгии и дипломом Международного фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене.

В то самое время, когда Алексеев работал над «Носом», один из круп-

нейших мастеров мирового кинематографа Орсон Уэллс готовил фильм по роману Франца Кафки «Процесс». Ему пришла в голову оригинальная мысль начать и закончить свой фильм кадрами, исполненными Алексеевым на игольчатом экране. Иллюстрации к «Доктору Живаго», похожие на гравюры, показались режиссёру близкими его кинозамыслу. Уэллс предложил художнику исполнить нечто подобное к прологу и эпилогу его фильма, чтобы погрузить зрителя в создаваемое им фантастическое пространство.

В фильме развернётся затянувшийся кошмар рядового клерка Йозефа К.: его обвиняют в несовершенном преступлении, суть которого ему не объясняют, да и сами обвинители понятия не имеют, в чём он виноват. Конец его страшен. Он брошен в котлован для казни, через секунды — это чёрный столб дыма, закрывающий небо. Картина, по представлению Уэллса, должна начинаться и заканчиваться чтением им самим притчи Кафки «Перед законом» — перед которым человеку невозможно предстать — на фоне кадров Алексева. Прозвучит трагическая и высокая музыка из «Адажио» Альбиниони. Художник охотно соглашается, и они с Клер прерывают работу над «Носом».

Кадры к «Процессу» во многом корреспондировали графическим приёмам, найденным в «Носе»: чёткость и резкость изображения, перспектива, усиление контрастов света и тени. Разница в том, что сами



Клер Паркер и А. Алексеев за работой

изображения были статичны, как в иллюстрациях, и лишь свет лился потоком из «врат закона» — из эффектного портала в глубине кадра, охраняемого тёмной неподвижной фигурой стражника с секирой. Вторая фигура — «поселянина», проводящего перед «воротами закона» годы жизни, — не менее тёмная. Кадры со

статичными изображениями листались, сменяя время, — таково ритмическое решение мини-пролога; и всякий раз портал, манящий красотой и светом, оставался неизменным, а фигура странника скукоживалась. Абсурдистская сюрреалистическая ситуация заканчивалась тем, что свет мерк, ворота закрывались навсегда. В фи-

нале, после вновь прошедших титров, на мгновение возникали знакомый портал, сияющий светом, с навсегда закрытыми «воротами закона». Трагическое «Адажио» Альбинони до-полняло впечатление.

Уэллс назвал «Процесс» лучшей своей работой в кино. Имена Алексе-ева и Паркер как создателей пролога и эпилога обозначены в отдельном кадре. Премьера «Процесса» состоя-лась 22 декабря 1962 года. В 1964 году фильм получил награду от Француз-ского общества кинокритиков.

На французском радиовещании прославленный художник стано-вился заметной фигурой. Шесть из девятнадцати записанных передач, посвящённых его судьбе и творчеству, выходили в начале 1961-го в эфир под общим названием «Опрокину-тые песочные часы — воспоминания Алексева (1903–1920)», но запись остальных так никогда и не прозвучит. Уже не только радио, но и на-циональное телевидение заинтере-совалось его творчеством: 2 ноября 1964 года в цикле «Испытательный стенд» транслировалась передача «Александр Алексеев». Следующая программа «Моя вселенная, иллю-стрированная Алексеевым» появит-ся в том же цикле, правда, через семь лет — 4 марта 1971 года. С тех пор эти

программы стали почти ежегодными.

За время жизни в Америке Алек-сеев прекрасно овладел устной ан-глийской речью — сленгом и про-сторечием, свободно пользовался разговорными словечками в беседе с деловыми партнёрами в США, Кана-де, Англии, что не только доставляло ему удовольствие, но и укрепляло контакты. Его известность заметно росла.

В Национальной библиотеке Шот-ландии в 1967-м организована вы-ставка его книжных работ, издан каталог с коротким предисловием самого художника «Размышления по поводу иллюстрации книг». А вско-ре после выставки журнал «The Burlington Magazine» опубликовал статью, где отмечалось: «Алексеев крайне редко иллюстрирует основ-ные события книги и делает это край-не сдержанно; но основное, на чём концентрируется его теория иллю-страции, — это постановка сцены, её режиссирование так, как будто бы это часть романа, визуализация даже её настроения». Были и другие подоб-ные отклики. В кабинете эстампов Национальной библиотеки в Пари-же на выставке «Первые гравюры на экране, 1925–1967», проходившей с 25 февраля по 15 марта 1968 года, были представлены и его работы.