

Метафизические фантазии Э. По в интерпретации поэта Ф. Супо и графических комментариях русского парижанина А. Алексеева

Л. У. Звонарева¹, О. В. Звонарев²

¹доктор исторических наук, профессор, Институт Мировых Цивилизаций.
Россия, г. Москва. ORCID: 0000-0003-1208-4611. E-mail: lzvonaeva@mail.ru

²кандидат исторических наук, доцент, Институт Мировых Цивилизаций.
Россия, г. Москва. ORCID: 0000-0002-0585-7324. E-mail: donfeliz@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируется интерпретация мистической прозы Э. По одним из основателей французского сюрреализма, поэтом Ф. Супо и русским эмигрантом А. А. Алексеевым (1901, Казань – 1982, Париж), выдающимся иллюстратором мировой и русской классики, изобретателем игольчатого экрана. А. А. Алексеев создал остающиеся современными, богатые скрытыми символами иллюстрации к метафизическим фантазиям Э. По «Беседы Моноса и Уны» (с предисловием Ф. Супо) и «Падение дома Ашеро», опубликованным в Париже в 1929 г. Ф. Супо изложил свою точку зрения на творчество Э. По, философски интерпретируя его сюрреалистические истории. А. Алексеев графически воплотил философские представления американского писателя о мытарствах любящих душ в потустороннем мире и драматических событиях, пережитых повествователем в старинном поместье Ашеро. Русский художник и французский сюрреалист интерпретируют прозу Э. По каждый по-своему, открывая в ней символические знаки, отражающие взгляды автора на вечные вопросы бытия: любовь, жизнь, смерть, потусторонний мир, безумие, рок. Иллюстрации Алексеева к прозе По до сих пор остаются малоизвестными широкому читателю на его исторической Родине. Лишь отдельные иллюстрации из этих циклов публиковались небольшим тиражом в описаниях книжных собраний французских и российских коллекционеров. Иллюстративные циклы Алексеева к «Беседе Моноса и Уны» и «падению дома Ашеро» демонстрируют связь времен, представляя современному российскому читателю особую миссию русских эмигрантов первой волны, считавшим своим долгом приближать шедевры мировой классики к восприятию читающей публики. Авторы считают, что А. А. Алексеев принадлежит к самым выдающимся мастерам книжной графики мирового уровня.

Ключевые слова: Эдгар По, Филипп Супо, Александр Алексеев, сюрреализм, иллюстрации, символизм, сюита.

В 1929 г. в Париже с иллюстрациями Александра Алексеева (1901, Казань – 1982, Париж) выходят притча «Беседа Моноса и Уны» и новелла «Падение дома Ашеро» Эдгара Аллана По.

«Сверхъестественными историями» Эдгара По художник увлекался с юных лет [2 с. 12], называл их «колдовской книгой» [2, с. 10], даже во время драматического отступления из захваченных красными войсками городов вместе с другими кадетами возил с собой книгу новелл своего американского кумира. Алексеева не устраивали иллюстрации к текстам писателя, даже сделанные признанными мастерами. Он писал: «...в оцепенении стоим мы перед набросками, сделанными Эдуардом Мане к «Ворону» Э. По; мы спрашиваем себя, а прочел ли великий художник поэму – или он так же плохо понял ее, как и само искусство иллюстрации?» [1, с. 12].

Скорее всего, Алексеев сам предложил издателям выпустить новеллы любимого писателя с его иллюстрациями. К этому времени, после шумного успеха «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Братьев Карамазовых» Достоевского с его гравюрами издатели предоставили ему (по сохранившимся свидетельствам) полную свободу выбора.

«Беседа Моноса и Уны» в переводе Шарля Бодлера, с предисловием Филиппа Супо (1897, Шавиль – 1990, Париж), «поэта, журналиста, искусствоведа, активного участника движения Дада, крупной фигуры раннего сюрреализма» [1, с. 7], вышла в парижском издательстве N. Matzneff, Orion. В технике акватинты Алексеев исполнил фронтиспис и восемь гравюр, помещенных на вклейках. К изданию прилагалось две сюиты иллюстраций. Все гравюры выполнены в мастерской друга художника, известного типографа Э. Ригаля. Тираж сверхэлитарный – 55 экземпляров. Книга отпечатана в июне 1929 г. [18].

Чем был близок Алексееву американский писатель Эдгар По? Почему уже в юности для него, тогда кадета, он стал любимым автором? Наверное, чувством мистического в реальном мире, особой, повышенной восприимчивостью, безграничным воображением, трагическим мироощущением. Недаром По считается одной из самых трагических фигур в истории американской литературы.

В России в эпоху Серебряного века Э. По открывали заново. Бальмонт переводил его прозаические и поэтические тексты и посвящал ему стихи, отдавая должное умению поэта проникать в тайники человеческой психики. Александр Блок отмечал серьезное влияние Э. По на русский символизм. А еще раньше мэтр французской поэзии Бодлер представил Эдгара По западноевропейскому читателю с благоговейным восторгом как провозвестника новых путей.

Эдгар По, человек верующий и много думавший о том, что происходит с человеческой душой после смерти, создал новый экспериментальный жанр – Ю. В. Ковалев, автор обширной монографии, определял его как «метафизические фантазии» [9, с. 238, 266, 269]. Сам Э. По называл его «потусторонними диалогами». «Беседа Моноса и Уны», написанная в 1841 г., это именно «потусторонний метафизический» диалог, где Монос рассуждает об ощущениях, испытываемых человеком перед смертью, в момент смерти и после смерти. Монос и Уна – умершие люди, сверхъестественным образом обреченные на вечное существование во вселенной, где «неведомое стало ведомым», а «Грядущее слилось с царственным и определенным Настоящим» [9, с. 270].

Филипп Супо, уже четыре года близко друживший с художником, в предисловии к книге «Беседа Моноса и Уны» с иллюстрациями Алексеева изложил свою точку зрения на По и его «потусторонние диалоги», раскрывающую замысел художника, ибо все это поэту и графику было близко и, безусловно, ими обсуждалось: «Эдгар По, разносторонний гений, с талантом, глубина которого соизмерима с расстоянием от небес до преисподней. Именно таким образом охарактеризовал его Бодлер, посчитав не учителем, а братом по духу и душевному складу... Я повторяю, вслед за Бодлером и Малларме, те три слова, которые приходят на ум при упоминании имени По: небо, преисподняя, смерть. В эту венценосную триаду, что как бы само собой разумеется, следует добавить еще одно понятие – любовь. По признал: у него больше не было права избегать вопросов, порождаемых понятиями «смерть» – «вечность». Таким образом, он написал «Беседу Моноса и Уны». Этот разговор посвящен как свету Вечности, так и неизбежному запаху смерти. ...его привлекает тайна смерти. Эдгара По всегда страстно привлекало все загадочное. Временами тайна становилась мечтой, тревожащей его. По заставляет нас читать между строк. Монос, от имени По, разговаривает, стоя на склоне, с человеком, давая объяснение непостижимому. Он, в сущности, больше не боится обращаться к душе. Она становится всемогущей. Душа взлетает на крыльях всемогущей Любви, поднимаясь над миром, над всеми его проявлениями, над смертью. Душа и тело разделились окончательно, но душа больше не скитается. Именно таким избавлением оканчивается «Беседа Моноса и Уны». Свежим дуновением, разгоняющим все призраки и страхи, сопровождавшие их» [18, с. 9–12, 27–30].

Хорошо знавшая Филиппа Супо дочь Алексеева, Светлана Алексеева-Роквелл, вспоминала: молодого французского писателя, почти ровесника русского художника, уже в конце 20-х гг. прошлого века считали «признанным поэтом и искусствоведам» [2, с. 124]. Творчество Э. По заинтересовало его именно потому, что ему были необычайно близки напряженные размышления американского писателя о феномене смерти. Он говорил юной Светлане, дочери друга: «Все вокруг заставляет тебя думать о смерти: пятно на стене, ползущий по полу муравей, даже облака, которые ты видишь через щель в стене – все напоминает о смерти. Абсолютно все» [2, с. 124].

Алексееву было дано в зримых образах воплотить философские представления писателя о мытарствах любящих душ в потустороннем мире.

Как обычно, он начинает с портрета автора на фронтисписе. Э. По здесь не одинок (этот прием художник использовал и в двойном портрете монаха-расстриги Женбаха в его сборнике сюрреалистических стихов «Настоятель монастыря»). Только первым мы видим не лицо автора, а его переводчика Шарля Бодлера, по мнению Ф. Супо, считавшего Э. По братом по духу и душевному складу, введившего американского писателя «в духовную сокровищницу нашей цивилизации» своими переводами. Лицо Э. По темнеет за Бодлером.

Два великих поэта и мыслителя-мистика XIX в.: горящим взором (по яркой белой точке в глазах Бодлера и еще одна – на лице По, виднеющемся за ним) прозревают нечто, нам недо-

ступное. Нидерландская исследовательница творчества Алексева Б. Хофстеде, говоря о его энергетике, сослалась на фронтиспис к «Моносу и Уне»: «Образность, создаваемая иллюстратором, оказывает настолько мощное влияние, что она нередко доминирует в тандеме автор – иллюстратор, когда переводчик, Бодлер, затмевает собою автора, отодвигая его на второй план» [17, с. 23].

У Э. По Монос рассуждает: что произошло за сто лет в сознании человечества и в реальности после того, как он и Уна покинули землю после Смерти. Они встречаются в вечности – «прекрасная и возлюбленная Уна», «нежная Уна»: «Глубочайшая взаимная любовь пылала когда-то в их сердцах». Смерть открыла Моносу тайну вечной жизни: «теперь моя навеки». «Я знаю, человеческий род может избежать конечного уничтожения, только «вновь родившись»... Еще в земной жизни они рассуждали: «земля, получив очищение, <...> станет, наконец, достойным жилищем для человека – человека, очищенного смертью <...> для обновленного, возрожденного, блаженного и отныне бессмертного, хотя по-прежнему телесного человека» [18].

Как иллюстрировать столь умозрительные рассуждения? Традиционалист избрал бы путь нарратива, воспользовавшись воспоминаниями Моноса об их земной любви, уходу Уны за любимым во время болезни, его похоронах. Что же материализует из их беседы, берется воспроизвести Алексеев? Лишь вот это: «возникли бесчисленные, громадные, дымные города. Зеленая листва отступила перед дыханием фабричных горнов. Прекрасный лик Природы обезобразился, точно изуродованный какой-нибудь отвратительной болезнью». Страшная картина. Мы видим бездушную геометрию черных заводских дымящихся труб, пустые глазницы бесконечных окон, знакомых по прежним работам, – драму цивилизации, беспокоящую XX в. значительно больше, чем во времена По.

Эти драматические образы уже появлялись в офортах Алексева к роману «Сибирские ночи» молодого прозаика Ж. Кесселя, к повести «Живой Будда» Морана. Здесь художник дважды повторяет кубистически решаемый промышленный пейзаж и помещает его в предисловии Супо до того, как начнутся мистические откровения Моноса, до того, как появятся эти необычные герои. Алексеев вступает в сферу запредельного, недоступного человеку. Он берется представить Моноса и Уну, пребывающих после смерти в Вечности. Текст Э. По влияет на воображение художника, на его мучительное стремление проникнуть в тайну жизни и смерти – с чем мы уже не раз встречались в его прежних графических работах. Лицом к зрителю обнаженными представали в старой живописи в вечном раю Адам и Ева. И зритель мог любоваться их прекрасной плотью и райскими кущами. Здесь ни того, ни другого. Здесь изощренная техника художника и болезненно-мистические откровения. По меткому наблюдению Жоржа Нива, «надо обладать необыкновенной смелостью, чтобы перевести это откровение после смерти на язык кислоты и меди» [10, с. 46–71].

В каждом листе, а их пять, – загадочное существование Моноса и Уны в небытии. Плоские обнаженные фигуры, развернутые на зрителя, статичны, безжизненны. Эти двое в прострации, их глаза незрячи, их головы похожи на черепа, удлиненные руки вытянуты вдоль обозначенной намеком плоти, но ладони прижаты друг к другу. При первом явлении они еще «земные люди». Их тела даны как на рентгеновском снимке: ребра, суставы рук и ног, чуть заметна у Уны невысокая грудь. Но в следующей «фазе»-явлении они уже скелетоподобны. Живот у того и другой намечен плотным белым пятном, вызывающим ощущение пустоты; влюбленные не способны к деторождению, они лишены духа земной цивилизацией, в отличие от Адама и Евы, их библейских прародителей. Условный пейзаж за их спинами меняется от листа к листу: от квадратов мрачных зданий, напоминающих сразу и фабрику, и крематорий с многочисленными трубами, утопающими в ядовитом дыму, до сгустившихся белесых, чуть мерцающих облаков с еле уловимыми контурами экзотических растений и таинственного сумрачного пространства с едва заметными, намеченными слабым контуром кустами и деревьями, никак не напоминающими райские кущи. Где находятся эти двое? Трудно назвать их состояние полетом, твердой почвы под их вытянутыми стопами нет. Это совсем иное пространство, чем безоблачное счастливое небо, в которое взлетают влюбленные герои Марка Шагала. Художник воссоздает порожденное им состояние тончайшими нитями света.

Белесая поверхность акватинты полна скрытого напряжения: поневоле вспоминается – Ф. Супо считал «белый цвет... символом безумия» [2, с. 125].

Сама поверхность «графических листов изменчивая, вибрирующая, проступающая своей зернистой фактурой, пульсирующая пятнами света и теней, словно передает ритм повест-

вования», – справедливо считает И. Н. Важинская [7, с. 123]. Это не столько ритм повествования, сколько ритм существования героев в вечности. Монос и Уна устремлены к верховной вечной красоте, говоря словами Гоголя. На заключительной гравюре их тела становятся почти невидимыми, они неотличимы от стволов деревьев, листья, в которых и таится жизнь.

Художник не забыл опыт своей работы в парижских театрах, где он помогал знаменитому С. Судейкину, авторитетному сценографу. Много сотрудничавший с Мариинским петербургским театром М. М. Шемякин сразу заметил истоки новаторства Алексева-иллюстратора: «...чисто театральный подход Алексева к иллюстрированию, его особая тональность, «покадровость», – все было абсолютно новым. Для своего времени Алексеев, безусловно, явился новатором» [15, с. 60].

Стремление создать «движущуюся гравюру», которым был одержим художник в 1929 г., накануне своего изобретения игольчатого экрана, принесшего ему мировую славу, отразилось в покадровом решении сюжета мистической новеллы Э. По. Об этом пишет и петербургский искусствовед А. Дмитренко: «Одержимый идеей кинетической передачи образов, Алексеев в иллюстрациях к «Беседе Моноса и Уны» Э. По (1929) создает своеобразную «раскадровку» сюжета, где каждый кадр-иллюстрация представляет собой очередную фазу метаморфоз героев рассказа» [8, с. 6].

По Алексеву, иллюстратор вправе свободно добавлять свое в изображение, пока оно уместно, раскрывает драматизм сюжета и не противоречит невысказанным автором мыслям. Жанр иллюстрации предоставляет такую «свободу» для полета фантазии, что художник может выдумать даже свой сюжет. Надо быть очень внимательным, чтобы заметить в темной листве неожиданных зверьков, скачущих по веткам. Художника манит жизнь. Только этим можно объяснить спрятанное в густой листве лицо в профиль, похожее на его и жены Александры Гриневской любимого киноартиста – Чарли Чаплина. И если где и пребывают бессмертные души героев, то в том прекрасном звездном небе, обители душ человеческих, на которое намекал Супо («Душа взлетает на крыльях Любви» [9, с. 29]), чему Алексеев посвятит финальную миниатюру, усеянного звездами неба, и поместит в ее центр светящийся земной шар.

Ф. Супо дает высокую оценку работам русского друга: «Алексеев 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 оптимистической 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. Для гравера масштаба Алексева 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» [21, с. 12].

И еще одна работа к творению кумира художника – гравюры к мистической новелле «Падение дома Ашероу», считающейся одной из наиболее совершенных в творчестве Эдгара По. «С чувством подлинного трагизма отображена гибель старого аристократического рода и одновременно «ужас души» свидетеля этой драмы, потрясенного виденным», – как комментируют этот полуфантастический рассказ читатели По. Новелла с гравюрами Алексева выходила дважды. В 1929 г. в переводе Шарля Бодлера в парижском издательстве Orion [19]. Фронтиспис и девять акватинт в тексте отпечатаны в мастерской Э. Ригалья, тираж 365 экземпляров. Следующее издание 1930 г. – на английском в издательстве The Halcyon Press A.A.M. Stols. Maastricht тем же тиражом, отпечатанным в Голландии. Те же 10 иллюстраций Алексева в технике акватинты [20].

«Падение дома Ашероу» – загадочное повествование о драматических событиях, пережитых рассказчиком в старинном поместье его приятеля Родерика, связанное со странной болезнью сестры Родерика, леди Мэдилейн, и с еще более странным его собственным психическим заболеванием, о таинственной связи между домом и его обитателями, о преждевременных похоронах еще живой Мэдилейн, неожиданно пришедшей в себя, о внезапно рухнувшем доме Ашероу в сумрачные воды озера. Тривиальных причинно-следственных связей искать здесь не стоит. Классическое повествование в готическом стиле, волновавшее не одно поколение читателей во Франции, Англии и в России, их не предполагало. Болезненное состояние психики, сознание на грани безумия, душа, трепещущая от страха перед грядущим и неизбежным ужасом, – вот с чем встречаемся мы. Родерик Ашер предрекает себе потерю разума и самой жизни в борьбе с «мрачным фантазмом – страхом». В финале предчувствие его

сбывается: он гибнет, пораженный ужасом и безумием. Мотив безумия преследует художника: Поприщин из «Записок сумасшедшего», Герман из «Пиковой дамы», Иван Карамзев Достоевского, позднее – Адриенна Мезюра из одноименного романа Ж. Грина. Прежде – в русском, а теперь – во французском и английском обличи. Дом Ашер в его символическом значении воспринимается как европейский мир первой четверти XX в., пребывающий в состоянии распада, угасающий, мертвеющий, находящийся на пороге полного исчезновения, что и происходит в финале. Подобные метафизические переживания Алексею, как мы знаем, ближе, чем кому-либо другому, он уже не раз проходил через их искушения, вызывая в воображении невероятные сновидческие образы. Здесь они предельно сгущены. На фронтисписе – сидящая обнаженная мужская фигура. Это Ашер. «Восковая бледность; огромные, ясные, какие-то необыкновенно сияющие глаза; пожалуй, слишком тонкий и очень бледный, на поразительно красивого рисунка рот; изящный нос с еврейской горбинкой, но, что при этом встречается нечасто, с широко вырезанными ноздрями; хорошо вылепленный подбородок, однако, недостаточно выдавался вперед, свидетельствуя о недостатке решимости; волосы на диво мягкие и тонкие; черты эти дополнял необычайно широкий и большой лоб...» [12, с. 181]. Что ж, портрет похож, правда, без тщательно прописанных деталей. Но дальше... Руки кажутся обрубками.

Левая рука заканчивается бледной, призрачной, потусторонней кистью («ужасающая ху-доба его пальцев»), она-то и прикасается к струнам инструмента, покоящегося на коленях. Это лютня. Отклик на эпитафию Эдгара По из Беранже: «Его сердце – лютня, коснешься – и она зазвучит», а никак не гитара, любимый инструмент Ашера. Цитата остроумно окружила «магриттовский» портрет. Вместо лютни на груди, слева, у сердца, – большое ухо. Что сие ухо означает, к чему оно прислушивается, что за сюрреалистический символ? Каков код подсознания художника? Намек на то, что все окружающее – звуки и шире – все происходящее, поэт и художник воспринимает обнаженным сердцем? «Изображение символизирует чувствительность Ашера, его неприспособленность к жизни: у фигуры нет рук ниже локтей. Сюрреалистическая иллюстрация намекает на мистический сюжет произведения», – считает Брегже Хофстеде [17, с. 34–35]. В тексте можно встретить реплику про болезненное состояние слуховых нервов Ашера, «вследствие чего он не выносил никакой музыки, кроме звучания некоторых струнных инструментов». Стилистика алексеевских интерпретаций – в неоднозначности толкований, в их полной свободе. Стремление передать невыразимое сюрреалистическими средствами здесь, пожалуй, достигает апогея. Главным символом гибели аристократического рода предстает не сам дом, а дерево подле него, над озером. Одно меняющееся дерево. В тексте деревьям не придается заметного значения, описание их дано обобщенно: «седые стволы деревьев, гниющие деревья, старые деревья вокруг пруда, неподвижность и неизменность их сочетаний – они повторялись в спокойных водах пруда, и все это тоже действовало на болезненную чувствительность Ашера». В одном из теоретических эссе Э. По настаивал на чрезвычайной важности «целостности, жизненно необходимой для произведения искусства» и определял ее как «единство воздействия или впечатления», куда входит, по его мнению, повторяемость одного и того же рефрена (что, уточнял По, всегда доставляет ему как автору удовольствие). И в этом удивительное сходство с Алексеевым, не раз вспоминаям детские впечатления от плывущих кораблей, проходящих мимо их виллы, оловянных солдатиков, в которых он играл; ритмическая и смысловая повторяемость стала свойством его графических приемов.

В центре листа, под седыми облаками, дерево – крупно и выразительно, с обнаженным белым стволом с двумя короткими, обрубленными ветками (подобно двум последним отпрыскам на семейном древе Ашер в, как считает та же Б. Хофстеде), отраженными в воде и жалкими корнями наружу – их уже не держит земля. Одна короткая ветвь. И то же дерево, там же, на темном фоне – все почерневшее. Черный цвет становится доминирующим, скоро он превратится в мрак, изображения будут едва различимы. Дерево продолжает мелькать то – перед замком, то – наложенным на его изображение, а замок – лишь мираж, призрачно его отражение в водах озера. Все это ночные сцены. Зернистая поверхность акватинты дает возможность показать тени и порывы ветра, описанные Э. По. Рассказчика охватывает ужас от бушующей вокруг дома бури, шуршащих от порывов ветра порванных гобеленов на стенах. Такого интерьера в рисунках нет. Алексеева увлекает образ бури: беспокойны чуть белеющие деревца, замок тоже в смутении, неровно проступают башни, волны тумана напозаюют на него. Virtuозно решены экспрессивные тоновые переходы. Сюрреалистичен дом, сквозь древний облик выступает другая его часть, не столь романтическая, с обычными, не стрельчаты-

ми, окнами: через покров ночи из них пробивается слабый свет. Атмосферой видений, неясных образов проникнута и сама новелла. В ней происходит невероятное, но естественное в готическом повествовании: брат опустил сестру, пребывавшую, видимо, в летаргическом сне, в гробу в подzemелье: «Мы похоронили ее живую! ...Разве я не говорил вам, что мои чувства изощрены? Теперь говорю вам: я слышал ее первые слабые движения в гробу. Я слышал их... слышал их много, много дней тому назад... но не смел... не смел сказать ...безумец! Говорю тебе, она здесь, за дверью! <...>, за ними высокая, окутанная саваном, и вправду стояла леди Мэдилейн» [12, с. 194–195]. Изображена она в саване, похожим на свадебную фату, накинутую на голову, вместо лица – белое пятно, выделены лишь глазные впадины. Ее фигура туманна, призрачна, размыта. «Минуту, вся дрожа и шатаясь, она стояла на пороге... потом с негромким протяжным стоном покачнулась, пала брату на грудь – и в последних предсмертных судорогах увлекла за собою на пол и его, уже бездыханного» [12, с. 194–195]. И тут в видениях Алексеев превосходит взволнованного рассказчика в его энергетическом напряжении. Он вновь добавляет «от себя». Происходит невероятное.

Леди Мэдилейн неожиданно появляется вновь: это темная фигура, выделяются лишь ноги, грудь и руки, остальное прячется во мраке. За спиной на черном – раскрытые черные крылья. Под ногами – сноп искр. Алексеев, предполагает Б. Хофстеде, превратил леди Мэдилейн в одного из «ангелов смерти» [17, с. 36]. Эта иллюстрация, по ее мнению, – воспоминание художника о матери, которую он помнил в трауре после смерти отца, о чем упоминал в мемуарах, как не помышлял об обезьяне, играющей на скрипке. Это еще более неясный сюрреалистический символ, закодированный образ, чем ухо на груди Ашера: скрюченная обезьяна со скрипкой. Пасть ее открыта, белесые глаза выпучены, она слишком реалистична для этого безумного цикла, окружена неясными образами. К кому отсылает таинственный образ? Струнный инструмент, единственный, звук которого мог выносить Ашер, последняя поддержка его разума, в руках дикого животного, играющего на нем свою партию. В эти годы струнный музыкальный инструмент (гитара, банджо или скрипка, лютня) не раз появляется в работах Алексеева – в иллюстрации к «Сибирским ночам», в сотворчестве с Женбахом (негр с банджо в руках), в «Братьях Карамазовых» (Смердяков с гитарой) и дважды здесь... Но прежде на нем играли люди. Далеко, далеко уводит нас алексеевская импровизация. Художник погружает читателя в сновидческую атмосферу видений рассказчика. Ближе к финалу цикла – другая мистическая картина, наполненная бешеными звуками и ритмами. Усеянная звездами, с темными, нечеткими силуэтами призраков, похожих на ведьм, с профилем человечка в шутовском колпаке, с растопыренными пальцами странно вытянутой руки и прозрачным домом вдали... Возможно, еще одна импровизация – на тему строфы из стихотворения Ашера: «Вечерами видел путник, / Направляя к окнам взоры, / Как под мирный рокот лютни / Мерно кружатся танцоры» [12, с. 186].

В самом финале – неясная фигура почти обнаженного мужчины, лежащего плашмя, лицом вниз. Он лихорадочно удерживает собой то, что под ним. То, что еще напоминает жалкие остатки дома с яркой расширившейся трещиной, на нее рассказчик обратил внимание при приезде. И знакомая нам рука с белыми помертвевшими пальцами тут, и другая, черная, судорожно сжимающая в кромешной тьме «полный лунный круг, внезапно засверкавший мне (то есть рассказчику. – Прим авторов) в глаза». «Содрогающая темнота пространства в работе Алексеева потрясает», – отметил его почитатель Юрий Норштейн [11, с. 126]. Алексеев обыграл все степени невероятного, что предлагала ему готическая новелла По. Николь Ригаль, объясняя технику работ Алексеева к этой повести, приоткрывает «тайну» его неподражаемых гравюр: «Художник предлагает взглянуть в окно с решетчатой рамой, нанеся покрытие на поверхность вокруг него. Он посыпает канифолью всю медную пластину, нагревает ее, чтобы сплавить частицы канифоли с пластиной, затем приступает к травлению, нанося с помощью кисти линии на одинаковом расстоянии друг от друга. Лестница же, напротив, выгравирована с помощью резца, как и перекладины оконной рамы. Мы видим, что некоторые перекладины тоньше остальных – они созданы с помощью техники сухой иглы. Таинственная атмосфера этих гравюр достигается благодаря различной интенсивности травления» [13, с. 100].

Ф. Супо считает – тайна растущих успехов Алексеева-иллюстратора и в плодотворном сотрудничестве с талантливым гравером и художником Ж. Ригалем: «Алексеев гордится, и у него есть на это право, своей дружбой с человеком, имя которого нельзя не упомянуть, – Ригаль, художник-офортист, в сотрудничестве с которым он ведет свой непрерывный творческий поиск. Порой они одержимо работают вместе и восхищаются достигнутыми результатами» [21, с. 12].

В начале 1929 г. Супо собирался написать монографию о творчестве художника и в письме от 11 февраля уточнял свое предложение: «Я хотел с вами поговорить, так как теперь это срочно (по причине вашей выставки), речь идет о нашем проекте монографии, посвященной вам. Не следует бросать эту идею, которая должна быть реализована через месяц (чтобы можно было продать экземпляры во время выставки)» [7, с. 12]. К сожалению, этот благородный проект так и остался в планах. Супо считал: графические виды искусства «должны обходиться без слов... они должны возносить себя над ними и вопреки им. Они призваны выражать то, что не могут передать слова» [14, с. 12]. Как именно Алексеев визуализирует и усиливает атмосферу книги, Супо не уточнял. Но заметил важную алексеевскую особенность: «комментарий» к тексту отражает его «собственную сущность», которую Супо считал настолько сильной, что она могла доминировать над характером произведения: «И, следовательно, иллюстрации художника целесообразны лишь для произведений высшего художественного качества» [14, с. 12].

Итак, Алексеев одним из первых, учитывая творческий опыт работы в театре и готовясь к работе в кинематографе (через два года он совершит свое самое большое открытие для анимации – игольчатый экран), стал использовать в книжной графике кинематографические приемы – разбивку сюжетных сцен на последовательно сменяющие друг друга кадры. В эпоху Серебряного века, закончившегося на его Родине, в России, но продолжившегося в Париже, куда перекочевали многочисленные писатели, художники, актеры, музыканты и философы, когда особенно глубоким стало взаимовлияние различных видов искусств, художник использовал творческий опыт театра, кинематографа, музыки, поэзии, сюрреалистические эксперименты для передачи сложных сюжетных перипетий аллегорических притч и мистических фантазий Э. По. Именно благодаря такому новаторскому подходу к иллюстрации акватинты Александра Алексеева к текстам американского писателя сегодня воспринимаются как современные и получают высокую оценку искусствоведов, художников и режиссеров. Для поэта и издателя Ф. Супо (многие заказы художник получал именно по рекомендации французского друга) акватинты Алексеева стали откровением: русский художник открыл в текстах Э. По смыслы, которые были созвучны духовным поискам французского писателя, для которого тема смерти стала одной из важнейших в творчестве уже в конце 20-х гг. прошлого века.

Список литературы

1. Александр Алексеев – мастер книги : каталог-резоне. Собрание Марка Башмакова // Художник и книга. Вып. 3. СПб., 2016. 96 с.
2. Алексеев А. А. Забвение, или сожаление. Воспоминания петербургского кадета // Киноведческие записки. 2001. № 52. С. 3–144.
3. Александр Алексеев. К 110-летию со дня рождения. 1901–1982. Между светом и тенью. Книги. Книжная графика. Первая русская анимация. СПб. : Музей нонконформистского искусства, 2011. 47 с.
4. Александр Алексеев : мат-лы к выставке графики и ретроспективе фильмов в рамках XIX Московского международного кинофестиваля / сост. Б. Павлов, Д. Манн. М. : Музей кино, 1995. 48 с.
5. Александр Алексеев. Несколько слов об иллюстрации // Александр Алексеев: диалог с книгой. СПб. : Вита Нова, 2005. 76 с.
6. Алексеева-Роквелл С. А. Зарисовки. Истории моей юности. Ярославль : Рыбинский Дом печати, 2013. 360 с.
7. Важинская И. Н. Путь к Алексееву / А. И. Башмаков, М. И. Башмаков; художник книги А. Алексеев. СПб. : Петрополис, 2010. 212 с.
8. Дмитренко А. От составителя // Александр Алексеев: диалог с книгой. СПб. : Вита Нова, 2005. 76 с. С. 4–8.
9. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт : монография. Л. : Худож. лит., 1984. 296 с.
10. Нива Ж. Алексеев в диалоге: от Достоевского к Пастернаку // Конструктор мерцающих форм. Книжная графика Александра Алексеева из собрания Бориса Фридмана. СПб. : Вита Нова, 2011. 252 с. С. 46–71.
11. Норштейн Ю. Режиссер глазами режиссера // Конструктор мерцающих форм. Книжная графика А. Алексеева из собрания Б. Фридмана. СПб. : Вита Нова, 2011. 252 с. С. 126–140.
12. По Э. Избранные произведения : в 2-х т. Т. 1. М. : Изд-во Художественная литература, 1972. 415 с. С. 194–195.
13. Ригаль Н. Виртуозная графика А. Алексеева // Конструктор мерцающих форм. Книжная графика А. Алексеева из собрания Б. Фридмана. СПб. : Вита Нова, 2011. 252 с. С. 94–109.
14. Супо Ф. Алексеев. В страну света // Художник книги Александр Алексеев : описание собрания книг с иллюстрациями А. Алексеева и А. Гриневской из библиотеки М. И. Башмакова. СПб., 2010. 212 с. С. 9–18.

15. Шемякин М. М. Заметки об А. Алексееве // Александр Алексеев: диалог с книгой. СПб. : Вита Нова, 2004. 76 с. С. 59–64.
16. Федотова Е. И. Безвестный русский – знаменитый француз. СПб., 1999. 136 с.
17. Hofstede B. Alexandre Alexeïeff and the Art of Illustration : RMA Thesis. Utrecht : Universiteit Utrecht, 2012. 158 p.
18. Poe E. A. Colloque entre Monos et Una. Traduction de Charles Baudelaire. Avans-propos de Ph. Soupault. Gravures en taille-douce de A. Alexeïeff. Paris : Orion, 1929.
19. Poe E. A. La Chute de la Maison Usher. Paris : Orion, 1929.
20. Poe E. A. The Fall of the House of Usher. Maastricht : The Halcyon Press, 1930.
21. Soupault Ph. Alexandre Alexeïeff // Arts et Métiers Graphiques. 1929. № 10. Pp. 601–608.

Metaphysical fantasies of E. Poe in the interpretation of the poet F. Soupault and graphic comments of the Russian Parisian A. Alekseev

L. U. Zvonareva¹, O. V. Zvonarev²

¹Doctor of Historical Sciences, professor, Institute of World Civilizations.

Russia, Moscow. ORCID: 0000-0003-1208-4611. E-mail: lzonareva@mail.ru

²PhD in Historical Sciences, associate professor, Institute of World Civilizations.

Russia, Moscow. ORCID: 0000-0002-0585-7324. E-mail: donfeliz@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the interpretation of the mystical prose of E. Poe, one of the founders of French surrealism, the poet F. Soupault and Russian emigrant A. A. Alekseev (1901, Kazan – 1982, Paris), an outstanding illustrator of world and Russian classics, inventor of the needle screen. A. A. Alekseev created illustrations to E. Poe's metaphysical fantasies, rich in hidden symbols, "Conversations of Monos and Una" (with a preface by F. Soupault) and "The Fall of the House of Usher", published in Paris in 1929, F. Supo stated his point of view on the work of E. Poe philosophically interpreting his surreal stories. A. Alekseev graphically embodied the philosophical ideas of the American writer about the ordeal of loving souls in the other world and the dramatic events experienced by the narrator in the ancient Usher estate. The Russian artist and the French surrealist interpret E. Poe's prose in their own way, revealing symbolic signs in it that reflect the author's views on the eternal questions of existence: love, life, death, the other world, madness, rock. Alekseev's illustrations to Poe's prose still remain little known to the general reader in his historical homeland. Only some illustrations from these cycles were published in small editions in the descriptions of book collections of French and Russian collectors. Alekseev's illustrative cycles for "The Conversation of Monos and Una" and "The Fall of the House of Usher" demonstrate the connection of times, presenting to the modern Russian reader a special mission of Russian emigrants of the first wave, who considered it their duty to bring the masterpieces of world classics closer to the perception of the reading public. The authors believe that A. A. Alekseev belongs to the most outstanding masters of world-class book graphics.

Keywords: Edgar Poe, Philip Soupault, Alexander Alekseev, surrealism, illustrations, symbolism, suite.

References

1. Aleksandr Alekseev – master knigi : katalog-rezone. Sobranie Marka Bashmakova – Alexander Alekseev – master of the book: catalogue-reason. The collection of Mark Bashmakov // *Hudozhnik i kniga* – The Artist and the book. Is. 3. SPb. 2016. 96 p.
2. Alekseev A. A. *Zabvenie, ili sozhalenie. Vospominaniya peterburgskogo kadeta* [Oblivion, or regret. Memoirs of a Petersburg cadet] // *Kinovedcheskie zapiski* – Cinema study notes. 2001. No. 52. Pp. 3–144.
3. Aleksandr Alekseev. *K 110-letiyu so dnya rozhdeniya. 1901–1982. Mezhdru svetom i ten'yu. Knigi. Knizhnaya grafika. Pervaya russkaya animaciya* – Alexander Alekseev. To the 110th anniversary of his birth. 1901–1982. Between light and shadow. Books. Book graphics. The first Russian animation. SPb. Museum of Nonconformist Art. 2011. 47 p.
4. Aleksandr Alekseev : *mat-ly k vystavke grafiki i retrospektive fil'mov v ramkah XIX Moskovskogo mezhdunarodnogo kinofestivalya* – Alexander Alekseev: materials for the exhibition of graphics and a retrospective of films within the framework of the XIX Moscow International Film Festival / comp. B. Pavlov, D. Mann. M. Museum of Cinema 1995. 48 p.
5. Aleksandr Alekseev. *Neskol'ko slov ob illyustracii* [A few words about illustration] // *Aleksandr Alekseev: dialog s knigoy* – Alexander Alekseev: dialogue with the book. SPb. Vita Nova. 2005. 76 p.
6. Alekseeva-Rokvell S. A. *Zarisovki. Istorii moej yunosti* [Sketches. Stories of my youth]. Yaroslavl. Rybinsk House of Printing. 2013. 360 p.
7. *Vazhinskaya I. N. Put' k Alekseevu* [The way to Alekseev] / A. I. Bashmakov, M. I. Bashmakov; the artist of the book A. Alekseev. SPb. Petropolis. 2010. 212 p.

8. Dmitrenko A. *Ot sostavitelya* [From the compiler] // Alexander Alekseev: dialogue with the book. SPb. Vita Nova. 2005. 76 p. Pp. 4–8.
9. Kovalev Yu. V. *Edgar Allan Po. Novellist i poet : monografiya* [Edgar Allan Poe. Novelist and poet : monograph]. L. Khudozhestvennaya literature (Artist. lit.) 1984. 296 p.
10. Niva Zh. *Alekseev v dialoge: ot Dostoevskogo k Pasternaku* [Alekseev in dialogue: from Dostoevsky to Pasternak] // *Konstruktor mercayushchih form. Knizhnaya grafika Aleksandra Alekseeva iz sobraniya Borisa Fridmana* – Constructor of shimmering forms. Book graphics by Alexander Alekseev from the collection of Boris Fridman. SPb. Vita Nova. 2011. 252 Pp. 46–71.
11. Norshitejn Yu. *Rezhisser glazami rezhissera* [Director through the eyes of a director] // *Konstruktor mercayushchih form. Knizhnaya grafika Aleksandra Alekseeva iz sobraniya Borisa Fridmana* – Constructor of shimmering forms. A. Alekseev's book graphics from the collection of B. Fridman. SPb. Vita Nova. 2011. 252 p. Pp. 126–140.
12. Poe E. *Izbrannye proizvedeniya : v 2-h t. T. 1* [Selected works : in 2 vols. Vol. 1]. M. Publishing House of Fiction. 1972. 415 p. Pp. 194–195.
13. Rigal' N. *Virtuoznaya grafika A. Alekseeva* [A. Alekseev's virtuoso graphics] // *Konstruktor mercayushchih form. Knizhnaya grafika A. Alekseeva iz sobraniya B. Fridmana* – Constructor of shimmering forms. A. Alekseev's book graphics from the collection of B. Fridman. SPb. Vita Nova. 2011. 252 Pp. 94–09.
14. Soupault F. *Alekseev. V stranu sveta* [Alekseev. To the land of light] // *Hudozhnik knigi Aleksandr Alekseev : opisanie sobraniya knig s illyustratsiyami A. Alekseeva i A. Grinevskoj iz biblioteki M. I. Bashmakova* – Book artist Alexander Alekseev : description of the collection of books with illustrations by A. Alekseev and A. Grinevskaya from the library of M. I. Bashmakov. SPb. 2010. 212 p. Pp. 9–18.
15. Shemyakin M. M. *Zametki ob A. Alekseeve* [Notes about A. Alekseev] // *Aleksandr Alekseev: dialog s knigoj* – Alexander Alekseev: dialogue with the book. SPb. Vita Nova. 2004. 76 p. Pp. 59–64.
16. Fedotova E. I. *Bezvestnyj russkij – znamenityj francuz* [Unknown Russian – famous Frenchman]. SPb. 1999. 136 p.
17. Hofstede B. *Alexandre Alexeïeff and the Art of Illustration : RMA Thesis*. Utrecht : Universiteit Utrecht, 2012. 158 p.
18. Poe E. A. *Colloque entre Monos et Una*. Traduction de Charles Baudelaire. Avans-propos de Ph. Soupault. Gravures en taille-douce de A. Alexeïeff. Paris : Orion, 1929.
19. Poe E. A. *La Chute de la Maison Usher*. Paris : Orion, 1929.
20. Poe E. A. *The Fall of the House of Usher*. Maastricht : The Halcyon Press, 1930.
21. Soupault Ph. *Alexandre Alexeïeff* // *Arts et Métiers Graphiques*. 1929. No. 10. Pp. 601–608.