

ПОЧЕРК Александра Дейнеки узнаваем — он "певец" фертильных женщин и белокурой мужчин. Дейнека — это солнечные просторы, ветер в лицо, белые чашечки парашютов и футбольные мячи, летящие с невообразимой скоростью. Существует теория об аполлоническом и дионисийском начале в искусстве. Аполлон — это строгость, чёткость, патетичная поступь и затверженное правило. Словом, недосыгаемая высота. Дионис — буйство и пляска, хаос и брутальная телесность. В творчестве Александра Дейнеки чудесным образом переплетено и аполлоническое, и дионисийское: тут и вершины соиздания, и крутобёдрые женщины, мало похожие на античных Афродит эпохи Фидия.

В Государственной Третьяковской галерее (в здании на Кадашёвской набережной) сейчас проходит масштабная выставка "Гимн жизни", где Александр Дейнека представлен как живописец, рисовальщик, иллюстратор и создатель эскизов для мозаик московского метро.

Точка сборки — "Футболист" (1932). Картина смелая и наивная. Юноша ударяет по мячу, на фоне — колокольня. Ветхое и свежее. То, от чего ушли, и то, к чему стремимся. Вспоминается футболист Володя Макаров из романа Юрия Олеши "Зависть" с рассуждениями о торжестве новизны: "Я хочу быть машиной. Зависть взяла к машине — вот оно что! Чем я хуже её? Мы же её выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас". Перед нами именно такой человек-машина со стальными мускулами — безупречный герой конца 1920-х — начала 1930-х годов. Александр Дейнека родился в Курске, образование получил в Харьковском художественном училище, во время Гражданской войны снова вернулся в Курск, где руководил "Окнами РОСТА". Дейнека — это вечный поиск себя. В экспозиции представлены работы 1910-х — "Мальчик в кепке" (1914), "Портрет мальчика" (1916), "Пейзаж с деревьями" (1916). От реализма — к символизму. Потом художника спешно командировали в Москву — учиться во ВХУТЕМАСе, где одним из его менторов был сам Владимир Фаворский. Всю молодёжь увлекали авангардные стили: конструктивизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм. Достаточно взглянуть на автопортрет Дейнеки в панаме (конец 1910-х гг.) или на женский портрет (начало 1920-х годов), который можно принять за вещь немецкого экспрессиониста. В остром кубистической манере исполнен портрет художника Константина Вялова (1923), с которым Дейнеку связывали узы дружбы, да и выступали они единым фронтом на всех выставках.

БУРНЫЕ двадцатые! Всё двигалось, пело, кричало и горело. Дейнека был активен: он со-

стоял в различных комиссиях, участвовал в диспутах, общался с Владимиром Маяковским и, разумеется, занимался спортом. В его творчестве много динамики, огня, витальности, и, как сказал писатель Иван Ефремов: "Упругая пружина энергии в живом теле человека воспринимается нами как прекрасное, привлекает нас и тем самым выполняет поставленную природой задачу соединения наиболее пригодных для борьбы за существование особей, обеспечивая правильный выбор".

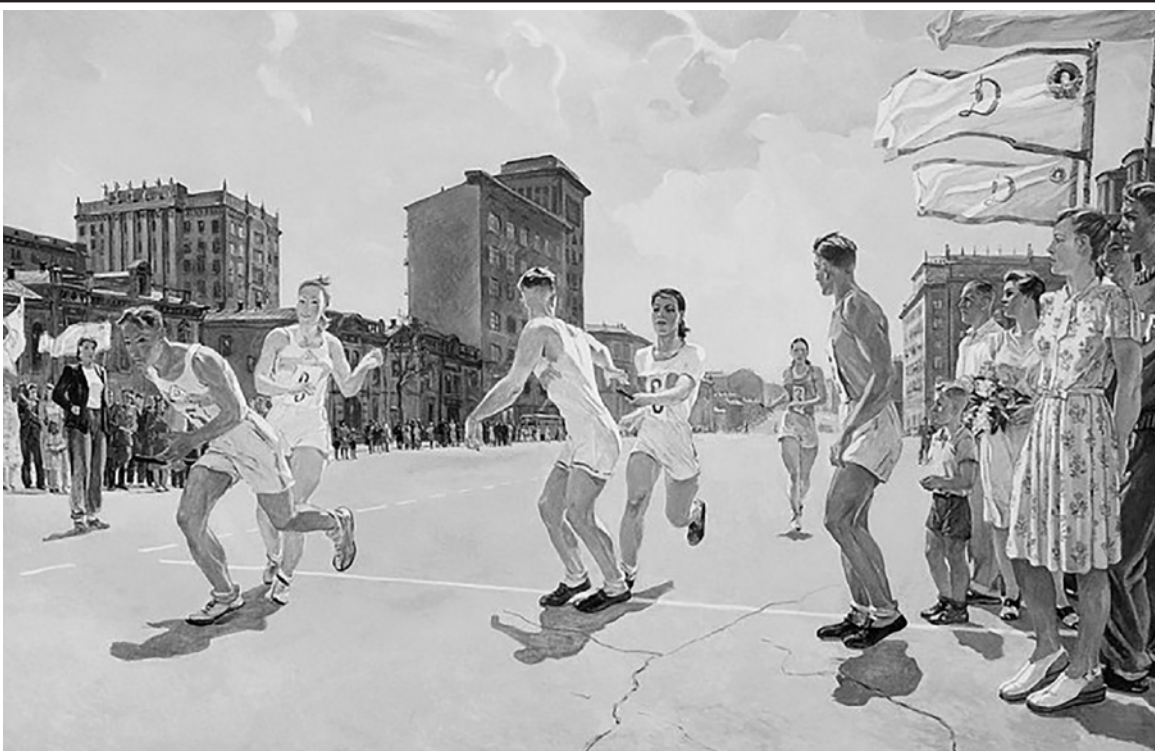
В 1920-х Дейнека сотрудничал с журналами "Безбожник у станка", "Прожектор", "Пионер", "Искорка" и другими "боевыми листками" победившего социализма. В те годы было такое невообразимое количество прессы, что на одно её перечисление с кратенькой аннотацией ушёл бы увесистый фолиант. Печаталось, издавалось всё что ни попадя, — от запрещённой на Западе и в царские времена политической литературы до полемических статей по любым вопросам.

Общество пребывало "в сплошной лихорадке буден", говоря словами Владимира Маяковского, а потому художники оказывались в самых неожиданных ипостасях — сочиня-

ли от пивнушек и танцулек, звали в клубы по интересам, на беговые дорожки, теннисные корты и футбольные поля. А тут картина-плакат "Кто кого?" (1932) — всё наполнено знаками-символами. Слева — события Гражданской войны в тёмной гамме, когда народ изгонял своих угнетателей, а справа — светлая современность с заводами, фабриками и комфортабельными домами.

Складывался типаж идеального человека — в нём драйв машины и живая сила человека-разумного. Тому пример — "Севастополь" (1934), где нам явлены парень и девушка в купальных костюмах: он — мощно-широкоплечий, она — невысокая, с широкими бёдрами. Фоном — неоклассическая постройка. К середине 1930-х поменялись вкусы, и на смену конструктивистскому геометризму пришли антично-ренессансные, а порой и барочные формы.

Дейнека 1930-х годов — это уже умудрённый мэтр, которого не грех и за границу выпустить. Он посещает буржуазный Запад и главный оплот акул капитализма — Соединённые Штаты. Его зарисовки похожи на словесные иллюстрации Ильфа и Петрова в "Одноэтажной Америке":



ВДОХНОВЛЁННЫЙ СОЛНЦЕМ

В Третьяковской галерее проходит выставка Александра Дейнеки

тот же восторг перед электрическим парадизом, соединённый с пониманием, что американцы живут хотя и ярко, но тупиково. Небоскрёбы соседствуют с трущобами, шикарные манто — с давно не стиранными лохмотьями. Вот силуэты тонких звонких богачек в длинных пальто с пышными воротниками. Они вполне довольны судьбой. А вот "Вашингтон. Капитолий" (1935) — холм, по которому мчат автомобили. Рядом "Эстрадный танец-бурлеск" (1935) — буйство броской плоти, представляемой для утоления низменной жажды. Посетил Дейнека и Рим, где его, как и любого художника, привлекли старинные камни. Его зарисовки Италии — это смесь динамики и статике, созвучие древности и новизны.

А что же на Родине? В середине 1930-х парк Горького был не только местом встреч и гуляний — его замыслили как пролетарский Версаль, где всё дышит небывалой роскошью, при том, что весь этот блеск — для всех и каждого. На выставке можно увидеть эскизы фресок для кинотеатра в ЦПКиО имени Максима Горького — "Танец" и "Физкультурники". Излюбленная тема спорта — эскиз росписи плафона для здания Центрального театра Красной армии (1937). Мускулистые бегуны, освещённые солнцем колонны, бескрай-

ные небеса и в головокружительной выси — три самолёта. Чтобы тело и душа были молоды!

Одним из генеральных направлений сделалось московское метро, в оформлении которого принимали участие первейшие архитекторы, скульпторы и художники. Столичная подземка — это не только средство передвижения, это — дворцы, доступные каждому. Поэтому к декорированию метро привлекли и Александра Дейнеку. Среди экспонатов — эскизы мозаик для "Маяковской" и "Павелецкой". Сюжеты всё те же — юные спортсмены, лётчики-пилоты, яблоневые сады, спешащие поезда.

В 1930-х годах Дейнека активно пишет и рисует. Не чужд ему и жанр "ню" — в обнажённой натуре художник видит одухотворённость тела. Купающиеся колхозницы и спортсменки — это культ здоровья. Здесь нет никакого похощава, одно любование. Вот "Натурищица" (1936) — молодая женщина, лежащая к нам спиной. Она во многом повторяет "Венеру с зеркалом" Диего Веласкеса (1648–1651), словно бы советский мастер принимает эстафету у великого испанца. Однако мирное небо вскоре заволокло тучами.

Во время войны Дейнека жил в Москве, работая над военно-патристическими плакатами в "Окнах ТАСС", создавал тревожащие картины "Сожжённая деревня" и "Окраина Москвы". Вместе со своим другом Георгием Нисским он совершил поездку на фронт под Юхнов. Прочувствовать, понять глубину горя и патетику битвы — вот задача мастера. "В оккупации" (1944) — это скорбные лица, даже лики. Это несломленная надежда. Это вера в жизнь.

НО ПРИШЛА она, Победа! Во второй половине 1940-х Дейнека создаёт одну из лучших своих картин — "Эстафета по кольцу "Б". Интенсивный день, соревнование, зрители, флаги. Всё дышит спокойствием, несмотря на жёсткую динамику момента. Послевоенный стиль — триумфальный, где-то ослабленный. Тут нет никакой резкости, свойственной 1920–1930-м годам. Тогда же художник пишет свой автопортрет после тренировок (1948). Дейнеке почти пятьдесят лет, и он в своей лучшей физической форме.

Его по-прежнему влекут красоты. Великолепен портрет архитектора Тамары Милёхиной (1948–1949). Эффектная дама сидит в кресле, на ней модное "с плечиками" платье

глубокого бордового цвета. Рядом — скульптура обнажённой спортсменки, сделанная в 1930-х годах — надо сказать, что в искусстве 1940–1950-х практически не встречается "ню". Всё чаще мастер обращается к природе как к источнику вдохновения. Тому примеры — "Вечер в полях. Пейзаж со стогом" (1949), "Теоргины и флоксы" (1950-е гг.), "Вечер в Подрезкове" (1958).

В 1960-х Дейнека не отстаёт от бытия, от современности. "Юный конструктор" (1966) — девушка на фоне чертёжного кульмана. Она, как говорили героини романа "Понедельник начинается в субботу", занята не просто делом, но "счастьем человеческого". Наука — вот что занимало тогдашние умы. Об учёных сочинались романы и снимались кинофильмы. Культ тела уступил культу интеллекта. Возникла своеобразная мода на очкариков. Картина "Трудное решение" (1966) — научный работник погружён в думы. Тёмная палитра "возгоривали" букетом гладиолусов, которые здесь на контрасте с фигурой мыслителя. Дивные шестидесятые! Все грезили космосом, будущим, "яблонами на Марсе". То была нелёгкая работа, сопряжённая с легкорылой романтикой.

Дейнека до конца своих дней оставался в строю, фиксируя все процессы, явления, феномены. Живопися время, он оставался в Вечности, и выставка в Третьяковке — тому подтверждение.

Галина ИВАНКИНА
Иллюстрация: «Эстафета по кольцу "Б"». Художник Александр Дейнека. 1947 г.



Кадр из фильма «Танец Наташи» (2024)

НА ПРОЗЖЕНИИ последних десяти лет мне не раз приходила в голову мысль: а что думает теперь о России почти что пятнадцать лет молчаливый режиссёр Йос Стеллинг?

О Стеллинге мне много рассказывал предприниматель и меценат Андрей Болдырев, лично с ним знакомый, неоднократно посещавший его в Утрехте и встречавшийся с ним в Москве на Международном кинофестивале. По его словам, Стеллинг — очень тонко чувствующий человек, совсем по-русски открытый, что было для меня удивительно, так как его личностные качества до этих рассказов виделись мне в совершенно противоположном ракурсе.

Стеллинг, если кто не знает, — автор полутора десятков знаковых фильмов, из которых я особенно выделил бы "Иллюзиониста" и "Стрелочника", в довольно гротесковой форме зафиксировавших существенные противоречия современного западного общества как в сфере общественной, так и частной. Это началось ещё с самого первого его фильма "Марикэн из Неймегена", отмеченного исследованием сатанинских воздействий на то, что Карл Густав Юнг назвал бы коллективным бессознательным.

Более созидательное его творчество 2000-х годов озаменовано явным дрейфом от форм и тем, привычных для европейской культуры, в сторону культуры русской. Результатом стали два фильма, снятые при участии русских продюсеров и русских актёров.

Квинтэссенцией того, как представлялись Стеллингу на тот момент отношения Европы и России, стала точно выбранная им и проходящая лейтмотивом через весь фильм "Душка" известная русская песня "Что стоишь, качаясь, тонкая рябина". Рискуя вызвать насмешку читателей за некоторую примитивность толкования, выскажу всё же напрашивающуюся по поводу содержания этой песни мысль: из двух одушевлённых, даже оживлённых деревьев качающаяся рябина явно должна воплощать перепешную Европу, тогда как на роль крепко стоящего могучего дуба с той же очевидностью подходит Россия.

Для тех, кто фильм не смотрел, кратко перескажу сюжет. К нидерландскому сценаристу, одному и замкнуто живущему в Утрехте, внезапно приезжает некий чудаковатый, мягко выражаясь, русский гость (если быть точным — это житель Украины, но Стеллинг, скорее всего, на тот момент разницы вряд ли осознавала). Цель приезда его голландец не может установить из-за незнания гостем ни одного языка, кроме своего собственного. Впрочем, избытком горливости оба героя отнюдь не страдают — черта, являющаяся вообще неотъемлемой частью поэтики Стеллинга, почти во всех фильмах которого минимум речи, а в "Иллюзионисте" вообще нет ни единого слова. Непонимание уже само по себе раздражает довольно-таки циничноприваженного голландца. Есть и другие обстоятельства, этому содействующие, — их я не буду пересказывать, так как все они определены более мелкими расхождениями на бытовой почве.

Кажется мне существенным ещё вот что: из странной ретроспекции где-то к середине фильма мы узнаём, что случайное и мимолётное знакомство героев произошло на одном из русских, точнее, украинских, кинофестивалей, где сценарист на своё счастье или на беду выказал довольно формальное

О РОССИИ С ЛЮБОВЬЮ

Режиссёр Йос Стеллинг на стыке цивилизаций

участие к нелепому русскому (буду всё-таки называть так явного хохла) и даже имел неосторожность поименовать его другом. Этого оказалось достаточно для неформальной и душевной привязанности, которую тот стал испытывать к хозяину дома, и, как выяснилось, в очень глубокой форме. А голландец уже после нескольких часов общения с гостем начал ощущать отторжение, которое тем не менее никак не решается высказать напрямую. Результат — прямтаки категоричные страдания, которые вначале приводят хозяина к не очень благовидным поступкам с целью выселения гостя, а далее и вовсе вынуждают к принятию крайне радикальных мер, способных к которым ранее он не мог в себе даже и предположить. Гость же непринуждённо устраивается в чужой обстановке и даже, по извечному свойству русских людей, пытается внести в неё душевную и непринуждённую атмосферу.

Самое же главное зрителя ожидает в конце фильма, когда хозяину всё-таки удаётся принудить гостя покинуть дом: ибо после его отъезда европейский интеллектual неожиданно для самого себя начинает испытывать тоску по божжеватому русскому простаку, более того, обнаруживает в себе незаметно перенятые у него привычки. В результате, не без влияния новых для него чувств, закончив ранее не очень-то ладившийся у него сценарий, он оставляет дом и уезжает в Россию с целью разыскания человека, ставшего ему близким. Там его обманывают местные аборигены, и он остаётся без денег и документов в чужой стране. Последний кадр — блаженное лицо голландца на фоне южнорусского пейзажа и звучащая за кадром песня о качающейся рябине.

Да, ещё одна немаловажная, упущенная мною деталь: одну из обмолвок русского гостя можно было бы понять так, что за время короткого общения с голландцем в России он сумел прочувствовать его одиночество, так что приезд его в Голландию без определённой цели можно воспринять как попытку сочувствия и даже помощи страдающему иностранцу.

Картина, если смотреть её теперь, не лишена некоторых провидческих моментов — ясно каких, в особенности учитывая малороссийское происхождение героя и его стремление любой ценой укорениться на Западе.

Хотя, как ни странно, прототипом героя послужил ленинградский кинорикит Юрий Коненко, его же Стеллинг планировал снять в главной роли, потом решил, что с ней лучше справится Павел Мамонов, но затем в силу разных обстоятельств вынужден был отказаться и от этой эстаф. Душку в конечном счёте сыграл Сергей Маковецкий, русский актёр, но украинец по происхождению, что в определённой степени символично.

После просмотра фильма несколько моим знакомым этот персонаж показался карикатурой. В опровержение я мог бы сказать, что такой же карикатурой

представлен и персонаж-европеец. Учтём вдобавок, что оба воплощают, скорее, представления Стеллинга об антиномиях русского и европейского характеров, нежели характеры живых людей. Но детали, свидетельствующие о вполне достаточной глубине понимания этих по видимости поверхностных и общих представлений, очень точны. Например, пощёчина, которую даёт сценарист осточертившему Душке, а тот тут же делает попытку подставить другую щеку, но буквально мгновение спустя передумывает и спасается бегством, проявляя при этом изрядную увёртливость, прыткость и попутно осуществляя ещё и разгром квартиры хозяина.

СНЯТЫЙ ВСЛЕД за "Душкой" с промежутком в пять лет фильм "Девушка и смерть", опять-таки с участием русских актёров, кажется менее удачным, поскольку в этот раз Стеллинг предпринял попытку исследования пресловутой "русской души". И, похоже, пошёл на поводу у сложившихся на Западе о ней представлений.

Действие отнесено к эпохе начала XX века, отмеченного декадансом во всех видах искусства и искажениями естественных человеческих чувств, где даже любовь — не созидание, а разрушение. Весь декадентский набор, приправленный Досто-

ной, давно уже умершей и существующей в виде призрачной тени.

Парадоксально, но Пушкин призван режиссёром обнаружить некоторый изъян в виде душевной неуравновешенности, присущей персонажам Достоевского, которой, как окажется по ходу действия, не лишён и главный герой фильма. Пушкинское стихотворение "Я помню чудное мгновенье", неоднократно звучащее в фильме, весьма удачно выявляя в довольно тривиальном сюжете трудно упомимые дополнительные смыслы — почти такие же, что и в предыдущем фильме, вся последняя часть которого (после отъезда русского героя на родину) есть не что иное, как экранизация одного из куплетов песни о тонкой рябине: "Как бы мне рябине / К дубу перебраться, / Я бы перестала / Гнутьяся и качаться".

"Девушку и смерть" Стеллинг назвал поклоном русской литературе. Следующим шагом в этом направлении, по логике развития от низшего к высшему, должен был стать поклон самой русской жизни — если бы дотошный голландец обратился к глубинным русским корням. Это отчасти произошло в его последнем фильме "Танец Наташи", завершённом в прошлом году.

НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА отсылает к танцу толстовской Наташи Ростовой, посредством которого неожиданно для окружающих проявилась её русская суть. Новый герой Стеллинга, голландский юноша-аутист, лишившийся родителей в автомобильной катастрофе, по признанию режиссёра, из всех прежних героев наиболее ему близкий, привязывается к зрелой русской женщине, брошенной богатым мужем и после развода работающей официанткой. В своё время мать говорила ему, что где-то далеко живёт балерина, которую он когда-нибудь встретит. Официантка Наташа — бывшая балерина. Ближе к середине фильма происходит их встреча, вдвоём они предпринимает поездку в направлении на восток России, в дальний алтайский Рубцовск, к истокам её рода, в дом умершей бабушки.

Для неё всё в прошлом, для него — всё в будущем. Вместе с ней он слушает русскую песню "Журавли", она читает ему стихотворение Симонова "Жди меня", он пытается учить русские слова, в чём вроде бы нет никакой надобности, ведь с возлюбленной он может говорить и на голландском. В его характере и ранее важна была основополагающая для русских людей черта — терпение: он смирен-но переносил издевательства и побои ровесников, почти прекратил говорить, готов был молча прожить всю жизнь исключительно в своём внутреннем мире посреди чужих для него людей. Родным языком для него оказался русский. Поездка в Россию открыла для него себя самого, а заодно стала выходом из кризиса для его спутницы.

Загадка, как трудно давшийся и занявший семь лет работы фильм, который Стеллинг вынужден был снимать после почти десятилетнего перерыва вместо России в Германии, мастер смог всё-таки завершить вопреки русофобской среде, показать на двух фестивалях во враждебных России прибалтийских странах и даже запустить в прокат в Европе, стране, правда, ограниченный — его показывают, насколько мне известно, всего лишь в нескольких голландских кинотеатрах, два из которых принадлежат самому Стеллингу, и то на вечерних сеансах? Наверное, благодаря упорству, последовательности, убеждённости в своей правоте, несмотря ни на какие обстоятельства, и не изменяющей любви к России — за счёт этой любви Стеллинг обрёл, будем надеяться, хотя бы на старости лет свою настоящую человеческую суть.

После выхода фильма Стеллинг заявил, что навсегда прекращает свою кинематографическую карьеру. Он признался, что это самый личный его фильм, задачей которого стало выявление всегда ему присущего и скрываемого от других детского начала. То, что оно смогло быть выраженным через русскую тему, — очень символично.

Мысль о человеке, родившемся и выросшем в Европе, но в полноте могущем обрести себя только в России, выжить за счёт русского мировоззрения, думается, в самом ближайшем будущем может стать наиболее важной для Европы. Стеллинг — один из немногих, кто в чём-то наивно, но весьма последовательно проводит её на протяжении последних двадцати лет, пытаясь понять, что есть истинная Россия, и на основе этого понимания нащупать хоть какие-то возможности взаимодействия Европы с ней.

Виталий ЯРОВОЙ