

СОВРЕМЕННУЮ МУЗЫКУ можно представить себе как совокупность ландшафтов, где каждый из композиторов мог бы занять определённую территорию: кто-то из них представлял бы вершину, кто-то — пологий склон, кто-то — бескрайнюю равнину, кто-то — широкую, плавно текущую реку, а кто-то — и глубокую впадину или даже ущелье.

Галина Уствольская, столетие со дня рождения которой исполнилось 17 июня 2019 года, явным образом выламывается из общей картины, так как её музыка представляет собой явление, в данном контексте, не "географическое", а "физическое" — нечто вроде "чёрной дыры". Эти звуки и в узко музыкальном (в партитурах Уствольской не помечены ни размеры, ни такты, а для нужного звучания ей приходилось даже изобретать специальные приспособления, вроде деревянного куба, 43х43 см, стенки 1,5 см, по которому нужно ударять деревянными молотками), и в мировоззренческом смысле ни на что не похожи и крайне трудны для музыкально-ведческого анализа. То же самое касается их рассмотрения в плане религиозном — к ним тоже почти неприможимы богословские критерии. С одной стороны, эта музыка несомненно духовная ("стою на коленях перед Богом", — писала Галина Уствольская в одном из писем композитору Виктору Суслину); но с другой — это молитвенный вопль отвергающегося зла, никак не могущего соборно слиться с другими молящимися духа, что так важно для существа, не мыслящего для себя другой жизни, как только в слиянии со Христом. Характерно в этом смысле, что Уствольская, будучи человеком религиозным (хотя религиозность её весьма своеобразна и сама она её отрицала) и крещёным в Православие, категорически не принимает его внешних, равно как и внутренних, форм. О чём косвенно свидетельствует, например, использование Господней молитвы ("Отче наш") в одной из её симфоний: Уствольская принципиально отвергает церковно-славянский текст, отдавая предпочтение звучащему гораздо корявее русскому переводу.

Здесь, кстати, можно отметить, что и три из четырёх остальных симфоний (все они написаны на текст молитвы монаха XII века Германа Контрактуса) тоже носят религиозные наименования: Вторая — "Истинная и Вечная Благодать", Третья — "Иисус Мессия, Спаси нас", Четвёртая — просто "Молитва", но этот факт только ещё больше запутывает вопрос о религиозности автора, которая едва ли не патологически замкнута внутри себя, не ища выхода на слияние с другими религиозными опытами. В этом смысле случай Уствольской, выражающий, прежде всего, индивидуалистское религиозное "я", прямо противоположен, скажем, творчеству Пярта, пытавшегося, прежде всего, выразить опыт соборный. Не согласилась бы Уствольская и с заявлением единственного композитора, с которым её хоть как-то можно сопоставить — Софии Губайдулиной, понимающей религию как религию — восстановление в распадающейся человеческой душе Божьего и тем самым восстанавливаемое её в единстве. Уствольскую такое преобразование явно не устраивает: её главная тема — бесконечная мука безверия, направленная вовнутрь себя — туда, где должно нудиться Царство Божие; там, в критериях, противоположных привычным формам богоскательства, вырабатывается некая обратная религиозность, навряд ли христианская. Непонятно, во всяком случае, как может соиздаться при таких обстоятельствах здание Божьего Храма, строящегося на отпшибе и для себя самой, а, следовательно, и не нуждающегося в прихожанах? Не отсюда ли странное безразличие Уствольской относительно реакции тех, кто слушает и любит её музыку?

И это — притом, что преобладающая часть зрелых её произведений без всякой натяжки могут быть названы молитвами о помощи, или, что даже точнее, молениями о способности принятия Воли Божьей.

Здесь стоит вспомнить довольно странное высказывание Уствольской: "Моя музыка духовна, но не религиозна". Что значит: "не религиозна"? И что значит в свете такого высказывания бесконечные и настоячивые звывания к Богу, в четырёх из пяти её симфоний выражаемые даже словесно? Вопль ли это падшего духа о поте-

ЧИН ЧИНАРЁМ

К 100-летию со дня рождения композитора Галины УСТВОЛЬСКОЙ

рянном Боге (в Пятой Симфонии, лейтмотивом которой является читаемая чтцом молитва "Отче наш", в интонации фразы: "и избави нас от лукавого", — кажется, что сам лукавый её и произносит)? Или же это крик пребывающего в бесконечном отчаянии человека, не находящего в себе сил поверить в Бога, существование Которого он явственно ощущает?

Думается, и то, и другое. Уствольская, бесспорно, очень точно фиксирует важнейшие проблемы преддокалиптического мира, и растерянность перед ним человека, и его потребность в утерянном Боге; но настоящей веры в Него, да что там веры — доверия, несмотря на неоднократные к Нему призывы, думается, всё-таки нет. Бог Уствольской — не православная Троица, не Всемилостивейший Спас, но карающий и гневный Бог Ветхого Завета, или, что может быть, ещё точнее — грозный Бог русских сектантов-раскольников, дух которых ей очень близок.

В этом — и не только в этом — она схожа с несколькими представителями раннего ленинградского авангарда, называвших себя "чинарями".

Именно с ними у Уствольской можно наблюдать ряд существенных пересечений — не в меньшей степени, чем с художником Казимиром Малевичем, с которым её часто сравнивают. А сочинение одного, по крайней мере, её произведения, вполне могло бы быть подказано чтением "Потца" Введенского: если, конечно, она его читала (а ведь читала, скорее всего). Это — Пятая соната (есть и другое, моющее быть вдохновлённым "Ковром Гортензий") — композиция 1975 года *Benedictus qui venit*).

Можно заметить, что композицию сонаты определяет чередование настоячивых, почти назойливых вопрошаний, чередуемых с короткими и тихими ответами (подобный принцип построения характерен и для пяти остальных её сонат, в частности — Третьей). Приблизительно после середины интонация вопрошающего становится тише и некоторое время беседа ведётся в негромких неспешных тонах; но спустя короткое время вопрошающий опять возвращается к прежней настоячивой, требовательной интонации, которая, однако, обрывается продолжительными паузами, а затем голос вопрошателя вообще умолкает — он близок к слушанию Божественной тишины внутри себя. Финальные же аккорды опять возвращают исполнителя к изначальному состоянию тревожного вопрошания — и на это соната заканчивается: Бог, Которого не принял вопрошающий, молчит.

Сравним этот музыкальный сюжет с сюжетом "Потца" (если и вправду то, что там происходит, можно назвать сюжетом) — и мы убедимся, что он до деталей отмечен точно такими же вопрошаниями, разрежаемыми паузами, выражающими непонимание. И заканчивается соната тоже на некоем непостижимом рубеже, намекающем на тотальное, не могущее быть разрешимым никакими силами непонимание, за которым — тоже тотального свойства молчание.

Это молчание, к которому часто подводит нас и произведения обриутров, и музыка Уствольской, — очень значимо. Оно, на мой взгляд, выражает не столько принципиальную непостижимость для нас Высшего Существа, сколько неизбежную тупиковость пути, по которому люди, подобные Уствольской, следуют. Рискуно сказать больше: их нежелание приблизиться к Нему через преодоление собственной греховной натуры.

В этом смысле Уствольская может прямо рассматриваться как представитель "чинарского" искусства в музыке.

Для такого мнения поводов больше чем достаточно. Один из них даёт самый что ни на есть "чинарь" Яков Друскин — единственный из всех обриутров, увещивший после Второй мировой войны и доживший до 1984 года. Он очень высоко ценил творчество Уствольской, знал её лично и

считал одним из наиболее значимых русских композиторов второй половины XX века. Собственно, таковых, по мнению Друскина, было лишь двое — вторым, помимо Уствольской, он называл киевлянина Валентина Сильвестрова, творчество которого определяется мощным влиянием очень личноно воспринятых пантеистических идей, но, в отличие от Уствольской, в "чинарное" искусство не вписывается никаким боком. Зато, кстати, к последнему Друскин безоговорочно причислял Антона Веберна, с упорядоченным католичеством которого, сочетаемого с авангардными поисками в музыкальном плане, вполне сопоставим аскетический авангардизм и нетрадиционное, воспринимаемое в раскольническом духе, православие Уствольской.

Лаконизм и краткая локальность формы присущи и Веберну, и Уствольской, и Введенскому, и Хармсу, и самому Друскину, богословско-философские сочинения которого отличаются фрагментарностью и краткостью; да, кстати, и Малевичу, с "Чёрным квадратом" которого сравнивают опусы Уствольской маститейшие музыкальные критики. Что, в общем-то и понятно: астральность, присущая "Чёрному квадрату" и другим полотнам Малевича, в высшей степени характерна также для этюдов и сонат Уствольской, в особенности же — для симфоний, длящихся, кстати, 7, 13, 16 и того меньше минут. Для сравнения: длительность единственной симфонии Веберна —10 минут. Веберу же принадлежит и самая короткая в истории музыкального сочинительства пьеса, длящаяся всего 23 секунды.

Но вернёмся, собственно, к тому, что можно назвать "чинарством" Уствольской. Вкратце напомним, что значит термин "чинарь".

Согласно определению Друскина, которое приведу дословно, под "чинарём" "имеется ввиду некоторый Божественный чин, призванный заменить человеческую серию Божественной", а посему и с особым духовно субстанциональным внутренним наполнением. Что следует отметить — не обязательно положительно-Божественного свойства. Оно может быть, например, и "демоническим" — но не агрессивно, а нейтрально. Или, говоря проще, это — существо, совмещающее свойства человеческие со свойствами неких высших сил.

Интересно посмотреть, каких же. Главное, что испытываешь при прослушиваниях музыки Уствольской, особенно первом, это — погружение в некий гулкий "астрал".

Откуда этот гул, какого он свойства? Божественного? Божественное, наверное, может быть тревожным, но то, что в этой музыке, вряд ли можно назвать тревогой — в ней преобладает тоска.

Многое для нас в этом смысле могут прояснить толкования на Книгу Бытия, озвученные православным богословом Евгением Авдеенко, — в частности, касающиеся характера Каина и его отношения к Богу.

Человеческая и творческая натура как "чинарей", так и Уствольской отмечена не вполне обычным сочетанием дерзости и ужаса в отношении к Богу — чувства, которым у Авдеенко характеризует первый сознательный богоотступник Каин: не изгнанник и скиталец, как в Синайском переводе, — но трясущийся и стеновающий, как переводит это место Авдеенко, отступник: наделённый религиозностью, не направленной к Богу, но притом требующий у Господа гарантий личной безопасности. Каин, если я правильно понимаю Авдеенко, для того, чтобы скрыться, метафорически говоря, с глаз Божьих, уходит от Него не вдале, но идёт Егю навстречу, чтобы, так сказать, пройти сквозь Него насквозь — и больше Его не видеть и к Нему не возвращаться. Но, по Авдеенко, вместе с целым рядом других, о которых можно узнать, прослушав упоминаемые лекции, не

одного Каина — это свойство всех дальнейших приминателей и носителей "каинова духа", которых Авдеенко определяет термином "каиниты".

Этот же дух можно почувствовать и в дневниковых записях Хармса, и в богословских трудах, да даже и в бытовой жизни Друскина, что должно было тем более содействовать привлечению им Уствольской, — быть может, даже возведение её в "чинарский" чин, о чём, впрочем, нет никаких сведений.

Свою сверхзадачу "чинари", в частности — Хармс и Введенский, видели не просто в интуитивном постижении сущностей явлений и предметов окружающего мира с последующим, по возможности — адекватным, воплощением этих сущностей в своих произведениях, но именно в наполнении их некими материальными, так сказать, идентичными эквивалентностями (нечто подобное предпринималось и некоторыми греческими философами — хотя и в несколько другом смысле). У "чинарей" же попытка подобной реализации происходит вроде того, как это описано в Святом Писании: "Слово бысть плотью" (прошу прощения за это не вполне — а, может быть, и не совсем — уместное сопоставление). Что не могло не обернуться неизбежными при таком подходе чертами пародийного обезьянничества — естественно, тоже "демонического" свойства.

Эта сверхзадача не чужда, по всему, и Уствольской. Но учётом, что подобными своими отличается и враг рода человеческого, чьи следы, как я уже сказал, часто явственны и у "чинарей" (в особенности — у Хармса). Истоки — не в радениях русских раскольников, направленных на вызывание экзальтических состояний, как это принято считать в отношении Уствольской, но в кампаниях языческих шаманов, призванных помочь материализации духовных энергетических сущностей именно через звук.

Уствольской в высшей мере присуще это качество, которое я определил бы понятием "материализация звука". Оно сблизжает её с "чинарями", в особенности — с Введенским, определившим родовые черты собственной поэтики в одном из своих стихотворений: "И слово племя тяжелеет и превращается в предмет". Думается, в деле превращения нематериальной субстанции в звуковые струйки, обладающие почти осязательным объёмом и тяжестью, Уствольская продвинулась не меньше, чем "чинари", — и даже, пожалуй, далее их. Стоит послушать самую известную её симфонию, носящую название "Молитва".

Ранее доводилось говорить о некоем протестантском богословии чинарского кружка, сам подход которого к религиозносакральному явно не чужд Уствольской. В чём состоит это протестантское? В принципиальном устранении от соборного, в личностной замкнутости, в чрезмерном уповании на свою личностную исключительность, на свою готовность не только на сугубо личностном уровне воспринять божественные истины, но и нести их в мир. Желаящие могут прочесть об этом у Друскина: "Каждый из нас по своему искал и знал, что есть трансцендентное — Бог. Полная радикальная де-субстанциализация мира возможна только для верующего".

Но личностное восприятие Бога ещё не есть истинное. Так же, как и личный Бог не есть Бог остальных. А потому (и тем более) не есть Единственный Истинный Бог.

Отсюда, наверное, неуверенность и страх.

Одна из композиций Уствольской, написанных в 70-е годы, называется *Dona nobis pacem*. Она предназначена всего для трёх инструментов: пианино, трубы и флейты пикколо. И её, следуя заявленному здесь принципу, можно трактовать как музыкальную иллюстрацию к ещё одному "чинарскому" произведению, на этот раз — хармсовской "Старухе".



Уже в начале композиции Уствольской у слушателя создаётся впечатление неких смутных поисков, где голос почти одушевлённой трубы воспринимается как некое демоническое существо, препятствующее этим поискам. Немного позже появившийся тонкий голос пикколо тоже может быть воспринят поначалу как некое отвлечение от пути начало, может быть, даже — обиходно-житейского характера; пианино же — однозначную решимость следовать по намеченному пути.

Со второй половины композиции соотношения трёх этих голосов ещё более усложняются, усугубляются противоречия между ними, что, прежде всего, выражено жёсткими, резкими, режущими аккордами фортепиано; бас в сочетании со всё больше разрезающими ткань паузами, обозначающими, быть может, всё чаще подступающие раздумья (заметим, кстати, как много этих пауз), обозначает возникающие "чёрные дыры"; а что касается откликавшейся прежде на голос фортепиано флейты-пикколо, воплощающей рассеянность, то и дело повергающаяся в растерянность душу, — в ней, после прояслившейся на некоторое время собранности, внезапно возникает уже не уходящая до самого конца жалобная интонация. И, наконец, финал, к которому всё больше начинают преобладать длительнейшие паузы, прерываемые скупыми, усталыми аккордами фортепиано, и почти не слышно затерявшихся в этих пустотах души, искавшей, может быть, Бога (а о ком ещё, кроме Него, может скучать погружённая в бездны одиночества, Богом созданная и долженствующая уподобиться Ему же душа, издающая здесь странные повизгивающие звуки?).

Сравним всё это с психопатологическими контрпунтами "Старухи", где, как и в исследуемых произведениях Уствольской, Бог личностно никак не заявлен.

Он — вернее, гнев Его — присутствует в следующей композиции, *Dies Irae* ("День Гнева"), где звуковая ткань полностью оправдывает название. Это — воплощённый ужас, переданный посредством опять-таки трёх инструментов, вернее — трёх партий: пианино, ударных и восьмью играющих в унисон контрабасов, в предверии этого дня, а, может, уже и сейчас происходящим в сознании автора, буквально с каждым тактом сгущающийся. И, опять-таки, — совсем как в сознании героя "Старухи".

И здесь тоже присутствует всё тот же, знакомый из предыдущей композиции, всплывающий голос, на этот раз представленный фортепиано. Скажу больше — и опять-таки вопреки заявлениям Уствольской: если бы мы желали представить себе

состояние русских сектантов перед, например, самосожжением, то, весьма наглядно, вот оно.

Поневоле вспоминается часто повторяемое Хармсом: "Захечь беду вокруг себя", — не чудное и Введенскому. А также стихотворение Хармса "Гнев Божий поразил наш мир", по настроению корреспондирующее с данным произведением и — по касательной — с соответствующими местами в произведениях Введенского.

И ещё одно, могущее быть спроецированным от Уствольской на "чинарей". Странное чувство испытываешь при прослушивании её произведений: в нём явно ощущается ужас перед Богом, наличествует и некое подобие трепета, а вот ощущения самого Бога — нет. Но в "Дне Гнева" эти интонации оправданы хотя бы за счёт названия. Странные же композиции № 3 для четырёх флейт, четырёх фоготов и одного пианино, носящей название "Benedictus qui venit" ("Благословен грядущий") и отличающейся, кстати, крайне скудной, даже по сравнению с предыдущими произведениями, музыкальной тканью, — отражает борение внутри, так сказать, отдельной личности. Или, быть может, позволю себе более смелое обобщение, — даже некоей одушевлённой материи (и, опять-таки, замечу, без апелляции к Богу). То есть — тем, что составляет один из важнейших мотивов "Ковра Гортензии". Посему из этой борьбы нет уже, кажется, ни выхода, ни надежды: хоть как-то её завершить, а, следовательно, и конца — есть лишь только финальное многоточие. Приблизительно такое же, каким заканчивает свою "Старуху" Хармс.

И всё-таки, думая об Уствольской, следует помнить, что построение многих её произведений (в особенности это заметно в сонатах) определяет какая-никакая, но всё же молитва: однообразная и настоячивая, ассоциирующаяся с Евангельским: "стучите и я открою вам", — однообразие до тупости, но местами прорывающееся к осмысленности; раздумье; остановка на грани слияния; пауза — и опять все сначала: повторяющиеся ходы, тупики и поиски выходов из них.

Выходы намечались в 80-е годы, что было видно в сочинённых тогда Уствольской симфониях — и это давало надежду на какие-то иные уровни религиозного понимания; но в 1990 году, после сочинения Пятой симфонии Галина Уствольская умолкает — и это молчание уже не было нарушено до самой её смерти, последовавшей в 2006 году.

Виталий ЯРОВОЙ

"Екатерина Дмитриевна со всей женской пылкостью решила лучше пострадать за новое искусство, чем проспать отсталой".
Алексей ТЮСТОВ. "Хождение по мукам".

СРЕДИ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ позднесоветской интеллигенции значились: "Мастер и Маргарита", театр Ленком и — французские импрессионисты, фовисты, пуантилисты, —исты-исты. Туда же и отдельным пунктом — Пабло Пикассо с его авиньонскими и прочими кубо-девицами. Стильно и — под сигаретку с кофе. Придыхание. Сделать вид, что познал и восторгаешься. Утончённость и абсент. Какое там? Портвейн 777. И — многозначительность. Витиеватая болтовня и попытка скорчить живое выражение лица: "Затем мы перешли на ужинопись. Я был уверен, что она восхищается импрессионистами. И не ошибся. Тогда я сказал, что импрессионисты предпочитают минутное — вечному. Что лишь у Моне родовые тенденции преобладали над видовыми..." Типичное, из историй Сергея Довлатова. Он знал, что девушка просто обязана быть поклонницей импрессионистов, — и не ошибся. Мало что задумывается, что нас приучили обожать размытые колеры Моне и безумие Ван Гога. Любить "передвижников" или Рафаэля? Сущая банальность, а вот изысканно воровать о Сёра и Марке — силь ву пле. "Король не голый — он в невидимом дуракам наряде!" Думается, что я избежала сей участи? Наше окружение постоянно трепалось о Ре-

БЕГСТВО ГОЛЫХ КОРОЛЕЙ

«Шукин. Биография коллекции» в Пушкинском музее

нуаре и Моне, о том, что вот — искусство. Его надо не только видеть, но — разуместь.

Не спорю, господа-алкоголики с Монмартра (абсент — вещь суровая) — гораздо увлекательнее тех салонных прихлебателей, что выписывали пухлые ручки и жемчуга своих заказчиц, но и обожествлять тут, собственно, нечего. "Прорывные" стили второй половины XIX—начала XX веков — чистейший эскапизм. Времечко выдалось мерзковатое: банкиры и заводчики теснили и, наконец, вытеснили аристократию; дымили заводские трубы, техника — пугала, герои с кокаином продавались в аптеках (в качестве лекарства). Поневоле забесился и начнёшь выдывать что-нибудь невыразимо-странное.

Спрашивается: надо ли идти на выставку "Шукин. Биография коллекции" в Музее Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина? Конечно, да! Трепетать — необязательно. А смотреть — нужно. Хоть бы и для понимания, что оно — танцы голых королей. Это мощное полотноще Анри Матисса вы, безусловно, заметите — оно так и называется "Та-

нец". Взгляните на него непредвзято. Честными глазами. И как?

Экспозиция интересна, прежде всего, тем, что картины здесь не сами по себе, но как часть биографии семейства Шукиных — превеликих богачей-мecenатов; а если уж мы говорим о Сергее Ивановиче Шукине, то он прославился, как фанат и собиратель "актуального искусства". Это — лав-стори крупного капитала, где вкусы — вторичны. Негоциант гонялся за радикальными феноменами, не имевшими ничего общего ни с общественным бон-тоном, ни с анти-тезой "красиво/уродливо". Он — эпатировал.

В этой связи бодро вспоминается начало "Хождения по мукам" и претенциозная чета Смоковниковых: "Екатерина Дмитриевна старалась, чтобы дом её был всегда образцом вкуса и новизны, ещё не ставшей достоянием улицы: она не пропускала ни одной выставки и покупала футуристические картины". Эстетское пошлячество и помпа. Гостиняя, где собирались "разговорчивые адвокаты, женолюбивые и внимательно следящие за литературными течениями", тогда как младшая сестрица Даша "тоже восхищалась этими странными картинами, развешенными в гостиной, хотя с огорчением думала иногда, что квадратные фигуры с геометрическими лигами, с большим, чем нужно, количеством рук и ног, грухие краски, как головная боль, — вся эта чужеродная циническая поэзия слишком высока для её тупого воображения". Или, как там ричали ребята на поэтическом вечере: "Будем лопать пустыню!" — и чествовать голых королей. Или всё-таки не совсем голых? Попробем постичь? Вперёд!

Сейчас не принято устраивать выставки по принципу: вот вам экспонаты в хронологическом порядке, ходите — заучивайте фамилии. Скупно. Современный проект — всякий раз концепция. Путь коллекционера, изменение его предпочтений, следование определённой "скандальной моде". Оформление таково, что мы как бы погружаемся в мир Сергея Шукина, гостим у него — в разные годы жизни. Пытаемся выстроить логику: что его привлекало в импрессионистах, фовистах, кубистах, —истах?

Глядя на знакомые с детства картины Клода Моне, понимаешь — наконец-то! — откуда и куда сбежали художник "впечатленцы" (impression — "впечатление" по-французски). Они так устали от омезгительных городов, что хотели живописать воздух. Постойте возле "Стога сена в Живерни", вдохните поглубже, а потом — выдохните. Прочувствуете дату создания: 1886 год. Невозможность существовать в тесноте, занимаемой растущими вьюсь доходными домами, отелями, конторами жульнических корпораций. Срочно! Отдохнуть от грохочущей конки и орущих газетчиков. "Скалы в

Бель-Иль" того же 1886 года: пронзительная тоска и — тот же чистый вздох. Даже в тех сюжетах, где присутствуют люди-фигуры, чувствуется острое желание остаться на природе. "Завтрак на траве" (1865-66) — дамы в плену кринолинов и кававерии, не знающие, как им сесть в непривычной обстановке. Стали популярны "вылазки" — люди инстинктивно отворачивались от серой громады города и ехали туда, где зелень и кислород. Вещи Моне — плохо прописывавны, зато — создают настрой.

Ещё дальше убежал постимпрессионист Поль Гоген. Это нынче принято сдать каморку в убогом райончике Москвы-нерезиновой и — смотреть на острова; постигать очередную порцию дзена (или чего погушее). В те времена такие подвиги и подвиги в трендах не были. Устроители выставки разместили шестнадцать гогеновских полотен в районе парадной лестницы — кучно и сразу. Потому что весь этот жарко-расслабленный цикл невозможно смотреть по отдельности. Экзотические красавицы, зной, почти инопланетные небеса. Впрочем, для большинства европейцев Таити было не ближе Марса. Дауншифтинг мсье Гогена — это большой нескончаемый день среди фруктов, солнечного света и беспорядочных любовных шалостей. Того, чего никак не можно получить в Париже, где дамы закованы в корсет "Персефона" и блудот кое-какие правила этикета; где серенькая зима и — запляганные грязью экипажи. Ещё меньше этот горячий *modus vivendi* сочетался с московским купеческим бытом Шукиных. Оно — ошарашивало и манило.

Столь же вызываючи картины примитивиста-самоучки Анри Руссо по прозвищу "Тамокенник". Действительно, сей дивный и чудный мастер приступил к художествам в солидном возрасте — где-то за сорок, а до того большую часть жизни проработал на таможене. Но вот — осенило и вдарило свыше. Пожалуй, всё, что он творил, — даже симпатично. Тут чувствуется вполне здоровое начало и нет причудливой болезненности, свойственной модам той эпохи. "Нападение ягуара на лошадь" (1910) и "Муза, вдыхающая запах поэта" (1909) — нечто крепкое и цельное. Сразу видно — писал хороший мужик, много лет выполнявший свои должностные обязанности. Но — перемучено. Захотелось могучей зелени и джунглей — отсюда оригинальное видение мира и — торжествующий "побег" в мир плодов, цветов и желтоглазых хищников. Анри Руссо пользовался большой популярностью у товарищей по не-счастью — в смысле, у художников, искавших новые формы. Его ценили и пытались копировать. Однако не получалось — самоучка заведомо крут. Критики издевались, особенно над его автопортретом на фоне морских флажков, но кому какое дело, если вас "покупает" русский богач — *collectionneur*



Танец (1910). Художник Анри МАТИСС

Галина ИВАНКИНА