

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.03;7:001.12

ТВОРЧЕСТВО АНРИ РУССО – ХУДОЖНИКА-САМОУЧКИ (1844-1910)

Филиппова О.Н.

Ассоциация искусствоведов, г. Москва

Анри Руссо (1844-1910) стал поздно заниматься живописью. Он служил в армии, был чиновником по взысканию пошлин (отсюда, кстати, и его прозвище – Таможенник), зарабатывал на жизнь музыкой. В 1886 году он впервые выставился в Салоне независимых, и с тех пор его картины стали появляться то у Независимых, то в Осеннем салоне. На них мало, кто обращал внимания. Только в конце жизненного пути Анри Руссо его открыли художники и критики, среди которых были А. Жарри, В. Уде, Г. Аполлинер, П. Пикассо, А. Сальмон.

Ключевые слова: творчество Анри Руссо, художник-самоучка, жанровые сцены, крестины, семейные торжества, портреты, автопортреты, военные эпизоды, аллегии, натюрморты, пейзажи, Салон независимых, Осенний салон, художники и критики.

Постановка проблемы. Подчас трудно ответить на вопрос, где заканчиваются любительские попытки и начинается высокое искусство. Мастерство не всегда определяется уровнем образования. Анри Руссо никакими теоретическими знаниями в области рисунка и живописи не обладал. Но, французский поэт Г. Аполлинер (1880-1918) назвал его чудом, доказывающим: «интуиция – все, знание – ничто» [6, с. 370]. И как жизнеописание всякого чудо-человека, биография Анри Руссо больше напоминает агиографию – так много в ней вымысла. Виной тому и людская молва, и сам художник, любивший украшать легенды свою небогатую событиями жизнь.

Анализ последних исследований и публикаций. Анализ о Таможеннике Анри Руссо гораздо сложнее, чем можно предположить. Мы очень мало знаем о нем, хотя со дня его смерти прошло более ста лет. Многие остаются неясными в его жизни. Не хватает документов, которые могли бы прояснить для нас важнейшие эпизоды его биографии. Некоторые документы утеряны. В то же время в жизни Анри Руссо легенда тесно переплетается с реальностью: многочисленные факты, которые можно было бы восстановить, опираясь на работы исследователей его творчества, оказались искаженными.

Роман французского писателя Анри Перрюшо: «Жизнь таможенника Руссо» был написан в 1957 году, в эпоху, когда искусство примитива, родоначальником которого, сейчас считается Анри Руссо, еще не было осознано критиками и искусствоведами, как один из важнейших узлов в сложном сплетении «измов» XX столетия [5]. Отсюда – деликатная осторожность автора в подаче материала, отсюда – его желание противопоставить Анри Руссо представителям примитива следующего поколения – Серафине, К. Бомбуа и др. Цель данной публикации, на основе библиографических источников, раскрыть творчество Анри Руссо, проанализировать его работы.

Анри Жюльен Феликс Руссо родился 21 мая 1844 года в семье жестянщика Жюльена Руссо и внучки офицера Элеонор Гюйар. После не

слишком успешной учебы в 1864 году он был зачислен на службу в 52-ой пехотный полк, расквартированный в Кане. Будущий художник хорошо играл на кларнете и присоединился к полковому духовому оркестру. В его личном деле сохранилось описание: «Рост 163 см, черные глаза, овальное лицо, круглый подбородок, левое ухо надрезано» (из-за поврежденного уха Анри часто в шутку сравнивали с Ван Гогом) [4, с. 13]. За время службы в армии он познакомился с солдатами, участвовавшими в мексиканской кампании Максимилиана Австрийского, расстрелянного в 1867 году вследствие этих событий. Будущий художник с удовольствием слушал рассказы о необычной тропической стране, рисуя в воображении яркие картины экзотической природы. Уволившись в запас, Анри переехал в Париж, где 14 августа 1869 года женился на Клеманс Буатар. Его тесть был мебельщиком из Сен-Жермен-ан-Ле. В браке родится семеро детей, но лишь дочь Юлия переживет своего отца.

В 1871 году Анри Руссо стал служащим таможенного управления Парижа. Таможенные пункты располагались вдоль фортифов – полуразрушенных оборонных валов, проходящих по бульвару Марешо, на границе с пригородом. Желая попасть в город предьявляли документы и платили налог на ввозимые товары. Работа сборщика пошлин была довольно монотонной и требовала дотошности, что вполне устраивало настойчивого и упрямого Анри Руссо. Он производил впечатление ничем не примечательного обывателя, одного из тех, кто «не оставляет следа» [4, с. 15]. Анри Руссо вел скромную, обыденную жизнь буржуа, регламентированную целым сводом ритуалов и правил. Биограф Жан Буре охарактеризовал его так: «Он работает служащим, думает, как служащий и спит, как служащий» [4, с. 15]. Анри Руссо не питает никаких амбиций даже в том, что касается карьеры чиновника. Этот добрый, наивный, скромный и невероятно деликатный человек увлечен лишь одним – живописью, и в ней выплескивается наружу вся его скрытая внутренняя жизнь.

Со стороны могло показаться, что живопись – это лишь невинное увлечение обывателя без особых устремлений, но для Анри Руссо – это был совсем другой мир – полноценный, фантастический, которому он бесконечно предан. О любви Анри к искусству свидетельствует один любопытный случай. В 1893–1894 годах писатель Эдмон Кутанс (псевдоним Эдмона Жирара) запустил проект: «Портреты следующего века» – эту небольшую энциклопедию о выдающихся литераторах и художниках современности [4, с. 15]. Тогда еще никому не известный Анри Руссо явился в издательство на улице Жакье, чтобы передать свой портрет и лично составленную краткую биографию для включения в книгу. Анри Руссо не считал себя дилетантом, не хотел быть «правильным» художником, а стремился стать великим живописцем и настойчиво вырабатывал в себе нужные для этого навыки и умения [4, с. 16].

В начале своего нового увлечения, приблизительно в 1884 году, он получил разрешение на копирование полотен Лувра. Анри Руссо старался постичь секреты великих художников самостоятельно, без специального образования, анализируя их произведения. Он изучал лишь те картины, которые получили всеобщее признание в Салоне: работы А. Кабанеля (1823–1889), В. Бугро (1825–1905), Ж.-Л. Жерома (1824–1904). К последнему Анри решился обратиться за наставлениями, и Ж.-Л. Жером, впечатленный его рвением и неподдельной любовью к живописи, всецело поддержал начинающего художника.

В 1886 году официальный Салон отказался принять «наивные» картины Анри Руссо, после чего художник решил выставить их в Салоне независимых [4, с. 16]. Увидев его работы, еще один талантливый мастер, Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901), отметил их оригинальность. Главным из представленных произведений был: «Карнавальное утро» (1886), в котором автору удалось в стилизованной форме передать таинственную, сказочную атмосферу [4, с. 16] (илл. 1).

Два года спустя скончалась его любимая супруга Клеманс (в память о ней он написал вальс, который часто исполнял на скрипке), и Анри Руссо полностью погрузился в работу. Отправив дочь Юлию к своему брату в Анже, художник снял пансион и всецело посвятил себя искусству. Он постоянно нуждался в деньгах и потому начал давать частные уроки музыки, а также устроился инспектором продаж в газете *Le Petit Parisien* («Маленький парижанин») [4, с. 17]. Анри Руссо часто менял мастерские: сначала работал на бульваре Пор-Рояль, затем на улицах дю Мэн, Версенжеторикс и Гассенди. Наконец, он покинул любимый квартал Плезанс и переехал на улицу Перрель. В этот период ему изредка заказывали портреты скорее из-за симпатии к художнику, чем из-за высокой оценки его мастерства.

Почти каждый год Анри Руссо выставлялся в Салоне независимых, но его парижские пейзажи критиковали за сухость, схематичность и отсутствие перспективы. Он часто изображал лес и писал натюрморты и портреты на фоне сельской местности (популярный в XVIII веке портрет-пейзаж снова вошел в моду именно благодаря Анри Руссо). Однако, ему никак не уда-



Илл. 1. Анри Руссо. «Карнавальное утро». 1886. Х., м., 116,0 x 86,0 см // Музей искусства (Филадельфия)

валось добиться признания, даже несмотря на то, что искусствоведы и критики сразу отметили его необычный примитивистский подход, умение правдиво передать реальность и гармонично вводить элементы народного творчества. В то время лишь немногие были способны оценить живопись ради живописи, подавив в себе одержимость сюжетом, который, по словам французского писателя Э. Золя (1840–1902), «столь сильно занимает публику» [4, с. 17].

Мало, кто осознал, что имеет дело с тонкими, тщательно выполненными работами, созданными благодаря дотошному изучению композиции, взаимодействия тонов и цветов. Каждый раз Анри Руссо тщательно осматривал место, где собирался писать, чтобы не упустить ни малейшей детали. Не случайно, критики, в пух и прах, разгромившие его «гротескные» работы в Салоне независимых 1889 года, сравнивали художника с Ван Гогом, который как раз выставлял свои: «Ирисы» (1889) и «Звездную ночь» (1889) [4, с. 18]. Год спустя творчество Таможенника заметил и публично похвалил П. Гоген (если сравнивать экзотичность П. Гогена и Анри Руссо, то работы последнего отличаются большей живостью и динамизмом).

Выставленное в 1891 году: «Нападение в джунглях» (1891) раскрыло творчество Анри Руссо с новой стороны [4, с. 18] (илл. 2).

Это относительно большая картина, на которой тигр, испуганный раскатом грома, прячется в зарослях джунглей. Экзотичная тема произведения возвращается к художественной традиции, присущей французскому искусству времен Э. Делакруа (1798–1863). Это фантазма-



Илл. 2. Анри Руссо. «Нападение в джунглях». 1891 г.
Х., м., 130,0 x 162,0 см //
Национальная галерея (Лондон)



Илл. 3. Анри Руссо. «Столетие независимости». 1892 г.
Х., м., 112,0 x 156,5 см //
Частное собрание



Илл. 4. Анри Руссо. «Война» («Всадница раздора»).
1894 г. Х., м., 114,0 x 195,0 см // Музей Орсе, Париж

гория, вызывающая ассоциации со сказочным, нереальным видением. Критики ожесточенно восприняли сюжет произведения, но Анри Руссо не сдался, в дальнейшем он напишет еще много картин в таком же стиле. Художник никогда не покидал Францию, но во многих его работах присутствуют элементы, которые он почерпнул из рассказов военных, участвовавших в мекси-

канской кампании. А тропические растения он видел во время прогулок в «Жарден де Плант» или находил их изображения в книгах по ботанике [4, с. 18]. В 1893 году в Салоне независимых Анри Руссо познакомился и сразу подружился со своим земляком французским поэтом А. Жарри (1873–1907). Пользовавшийся сомнительной славой участник Салона независимых не мог не привлечь его внимания. В его личности А. Жарри увидел непреднамеренный вызов буржуазии, он воспринял Анри Руссо, как чудака, который переворачивает буржуазную шкалу ценностей вверх ногами, даже не зная ее. Он распознал возможность сделать непокорного художника олицетворением контркультуры, которую символисты стремились противопоставить любой рационалистической философии.

В 1892 году Анри Руссо в Салоне независимых представил картину: «Столетие независимости», а два года спустя – «Войну» («Всадницу раздора») [4, с. 23] (илл. 3, 4).

Тревожное и гротескное видение представит перед зрителем на ошеломляющей картине: «Война» [7, с. 51]. Множество бледных тел, похожих на раздувшиеся трупы утопленников, – это волна перемешанных, сцепившихся друг с другом кусков обрубленных торсов, искривленных конечностей, голов, напоминающих парики, – сдавлены и ограничены с двух сторон, согнувшимися от ветра и в то же время странно неподвижными стволами деревьев. В этой свалке видны всего несколько лиц и, прежде всего, лицо самого художника. Неуклюжие, одеревенелые, деформированные фигуры перемежаются грудями камней. Обрубок руки, направленный вверх, сжатые кулаки, две ноги в ботинках и ботинках, торчащие из земли вверх ступнями... Взрыв злобного черного и режущего глаза белого цвета – вот и кровожадные вороны, спутники Фурии, богини мщения. Сама она – ребенок или совсем юная девушка в платье с белой оборкой, с мечом в руке и пылающим факелом – несется над мертвой землей на призрачном коне.

От копыт чудовищного животного разлетаются искры; грива встала дыбом над змееподобной шеей; ужасный силуэт путается в голых ветвях, прочерченных на фоне неба с оранжевыми и розовыми облаками, вызывающими мысли о дьявольском пламени или тошнотворном яде. В этом огромном кукольном театре нет дыхания жизни, нет пространства, нет никакой надежды на примирение.

Энергичная композиция, в которой максимально эффектно использованы резкие красные, белые и черные тона, задние ракурсы и сложное переплетение форм, наводит на мысль о возможном влиянии таких произведений, как «Плот Медузы» (1819) Т. Жерико или «Свобода на баррикадах» (1830) Э. Делакруа [7, с. 51]. Но, Анри Руссо, радикальный, как средневековый художник, развивает до предела тему жестокости и беспощадности, заключенную в самом сюжете. Затруднения, которые художник испытывал при изображении человеческого тела, приобретают самостоятельное художественное значение.

Он подчеркивает искажения, которых не мог избежать в любом случае, и получившиеся уродства выглядят, как проявление нон-

конформизма. Его «Война» – это галлюцинация, бредовое видение конца света, сопровождающаяся насилием и смертью [7, с. 51]. Ландшафт и небо окрашены в неестественные цвета; черный цвет становится материальным, а серое дерево превращается в молнию Апокалипсиса. Угол зрения меняется от места к месту, а человеческое тело разделяется на части, предвосхищая кубизм. Сан разума, порождающий чудовищ; невиданная прежде сцена, шокирующая своей жестокостью. Драматизм картины, известной также под названием: «Всадница раздора», вырос из исторической ситуации и отражает напряженную атмосферу того времени [7, с. 54]. Республиканец был не в состоянии забыть ужасную гражданскую распрю, разразившуюся в 1870-1871 годах между Парижской коммуной и роялистским правительством Франции.

Каменные и деревянные конструкции на картине вызывают в памяти ожесточенные бои на баррикадах. За неделю, с 21 по 28 мая 1871 года, восстание было утоплено в крови, но идеи социальной революции не умерли. Анархическое движение, поддерживаемое мелкой буржуазией и франкмасонами, к которым принадлежал Анри Руссо, усилилось в начале 1890-х годов, когда и была создана эта картина. О «Войне» написал две статьи А. Жарри – для летнего номера журнала «L'Art littéraire» (1894) и для «Essais d'art libre», – в которых он объяснял, что для него важнейшим качеством Анри Руссо была первобытная сила его воображения [7, с. 55].

Говоря об открытости произведения искусства, он выбирает поэтические метафоры, алогичную структуру поэмы в прозе, и в ходе рассуждений отвергает любую мысль о натурализме. А. Жарри прочно встраивает творчество Анри Руссо в контекст эстетического течения того времени, которому суждено было стать одним из важнейших. В 1895 году в январском номере журнала «L'Ymagier», редактором которого А. Жарри был вместе с Реми де Гурмоном, он публикует единственную гравюру Анри Руссо – это вариант картины: «Война», выполненный в технике литографии на красном фоне [7, с. 55]. Упрощенная и довольно схематичная композиция говорит о том, что литография представляет собой не подготовительный эскиз, а более позднюю по сравнению с самой картиной версию. Анри Руссо явно испытывал сложности, уменьшая формат своей монументальной работы. Утрачены мрачная непосредственность видения и смелость замысла. И все же эта неуклюжая репродукция имеет ценность, как документальный источник.

Во-первых, она наводит на мысль, что на создание аллегии войны Анри Руссо вдохновила политическая карикатура, появившаяся в 1889 году в газете L'Egalité. Во-вторых, благодаря ей Анри Руссо получает место в анонимной сфере *imagerie* – жанровых картинок-гравюр, основное свойство, которых, – театральность – было движущей силой народного искусства, начиная с эпохи Средних веков. Все художники, искавшие выход из тупика официально одобренного искусства – от Г. Курбе (1819-1877) до В.В. Кандинского (1866-1944), – с большим пиететом относились к народной традиции. Задолго до выхода альманаха: «Синий всадник» А. Жарри

сумел выразить этот бунтарский восторг [7, с. 55]. В «L'Ymagier», а также в журнале «Perhindèrion», редактором которого он был в 1896 году, он в бескомпромиссном тоне пишет о силе непосредственного, архетипического символа [7, с. 55].

Он приводит примеры, взятые, главным образом из религиозных сочинений в готическом духе или из экзотических культур, и сопоставляет их с умышленно примитивистскими работами П. Гогена (1848-1903) и Э. Бернара (1868-1941), а также со своими собственными произведениями, сопоставляя сравнение текстами, в которых подчеркивается загадочная и герметическая сущность аллегии. Позиция символистов отрицала, воспринимая глазом реальность и видела в моменте творения часть реальной, но необъяснимой тайны, возвращая искусству его подлинное место – в сфере культа и ритуала.

В такой системе взглядов Анри Руссо, как и печатнику Ф. Жоржену, работавшему для типографий в Эпинале, отводилась роль культового народного художника. В своей пьесе: «Доктор Фаустролл» А. Жарри даже выводит таможенника в образе управляющего живописной фабрикой, которая создает новые произведения из уродливых творений с государственного склада – из Люксембургского музея. Хотя подобные критические выпады против культуры содействовали распространению легенды о художнике из народа, они плохо передавали суть его творчества. Потрясающая: «Война» Анри Руссо не могла быть воспроизведена на уровне иллюстрированного памфлета [7, с. 55]. В небольшой гравюре нет ничего от той силы, с которой ребенок, живший в душе Анри Руссо, мстил взрослому миру с его установленной системой статусов.

В 1897 году в Салоне независимых была выставлена картина, которая несомненно, превзошла даже «патафизику» А. Жарри – науку «о воображаемых решениях, о законах, управляющих исключениями» [7, с. 55]. Если поэт занимался методами конструирования случайностей, то замысел произведения Анри Руссо – это *reductio ad absurdum* (лат. – сведение к абсурду) любой попытки объяснения ее смысла. Речь идет о большом холсте: «Спящая цыганка» (1897), с кратким подзаголовком: «Хотя хищник свиреп, он не решается броситься на жертву, которая мгновенно заснула от усталости» [7, с. 56] (илл. 5).



Илл. 5. Анри Руссо. «Спящая цыганка». 1897 г. Х., м., 129,5 x 200,5 см // Музей современного искусства (Нью-Йорк)

Картина настолько необычна, что в 1923 году, когда Л. Восель (1870–1943) обнаружил ее в мастерской торговца углем, начались оживленные споры об авторстве Анри Руссо. Ходили слухи, что это подделка, написанная П. Пикассо (1881–1973). Но, неожиданно современное звучание картины проистекает не из некоей теории или системы взглядов, а из интуитивно, понятых структур. Двухмерные формы мандолины и кувшина, угловая геометрия руки и посоха предвосхищают изобразительные приемы кубистов. Разноцветное платье, сияющее всеми оттенками радуги, и розовые локоны, которым вторят песчаные дюны, превращают лежащую фигуру в самостоятельный поток цвета – к чему-то подобному, но другим путем, стремился кружок «орфистов», сложившийся вокруг художника Р. Делоне (1885–1941) [7, с. 56].

Но, выше всего стоит некая внутренне, присутствующая картине магия, которая вызывает воспоминания о пейзажах-грезах символизма и «сюрнатурализма» [7, с. 56]. Встреча льва и цыганки – в своем роде – это загадка. Нелогичное событие материализуется в гиперреалистических конкретных формах; более того, реальность не поддается рациональной трактовке и сохраняет свою неопределенность. Напряженность между угрожающим и успокаивающим не может быть устранена. Где источник того ветра, который заставляет гриву льва шевелиться в неподвижном свете луны? Не служит ли резкий контур берега защитной стеной между двумя непримиримыми сущностями? Может, дикий зверь – это часть сна странной демонической женщины? Или спиритуалист Анри Руссо вызывает из глубин сна архетипы самого

себя, неконтролируемых чувств и темной, неведомой души?

На все эти вопросы картина отвечает молчанием; ее композиция выдает, говоря словами писателя А. Бретона (1896–1966), «эффект магической причинности» [7, с. 57]. Только в мире фантазии может случиться так, что без всякого контроля со стороны рассудка музыкальный инструмент, черное лицо цыганки и полная белая луна вступают друг с другом в тайную связь, что освещенный кончик львиного хвоста превращается в увеличенную в размере кисть художника. Сюрреалисты придавали огромное значение «живописи-поэзии» Анри Руссо [7, с. 57].

Это фантастическое произведение превосходит даже современное ему искусство символистов и поэтому может считаться предшественником метафизической живописи Джорджо де Кирико (1888–1978). Суть картины следует искать не в сложном мире идей, а в реальности вещей, поменявшихся местами. Невозможное становится возможным; зритель достигает той точки, где слова уже не существуют. Эта картина, заставляющая вспомнить ритуал вызова духов, раскрывает перед нами источники видений Анри Руссо.

Монументальная композиция соперничает с живописью ориентального стиля, в избытке, представленной у его наставников – неоклассицистов Ж.-Л. Жерома и Ф. Клемана (1826–1888), не говоря об остальных. Как и они, Анри Руссо сосредоточивает свое внимание на переднем плане, со скрупулезностью ремесленника великолепно уравнивает плоскость и подчеркивает мастерство. В первой картине из цикла экзотических пейзажей – «Сюрприз» (1891) – амбициозный художник уже попробовал свои силы в экзотическом жанре, столь популярном в belle époque [7, с. 57]. Анри Руссо упорно хотел посоревноваться с мастерами-ориенталистами, используя свои собственные художественные приемы, о чем говорят картины: «Нападение в джунглях» и «Неприятный сюрприз» (1901), с восторгом, принятые П.О. Ренуаром (1841–1919) [7, с. 57] (илл. 6).

За этим стремлением можно было распознать его постоянную потребность в признании. Никто бы не удивился, если бы вдруг выяснилось, что в картине: «Спящая цыганка», как и в картине: «Война», Анри Руссо имел в виду политическую аллегорию – он отдал дань уважения миру внутри страны и французскому колониальному могуществу [7, с. 57]. Но, обманчивая идиллия, конфликт между спокойствием и угрозой, пропитывают всю персональную мифологию Анри Руссо. Желание убежать от серости будней открывало ему путь к экзотическим сюжетам и вводило его, очарованного, к великой тайне.

Несмотря на изобретение фотографии и появление «чистой» живописи постимпрессионистов, портрет оставался тем жанром, который больше, чем остальные, подвергался критике с академических позиций [7, с. 61]. Заказчик портрета желает видеть себя на картине, как в зеркале. Зритель ищет сходства между портретом и натурщиком или по меньшей мере ожидает увидеть на картине человека, который живет с ним в одном мире. Художник же хочет продемонстрировать свое умение оставаться верным натуре, но в то же вре-



Илл. 6. Анри Руссо. «Неприятный сюрприз». 1901 г.
Х, м., 194,6 x 129,9 см //
Форд Барна (Филадельфия)

мя стремится подчеркнуть, что искусство свободно и не должно подвергаться каким-либо ограничениям. Портрет, которые Анри Руссо выставлял с 1889 года в Салоне независимых, были в основном заказными и, как правило, встречали непонимание, а зачастую – жесткое неприятие. Портрет-пейзаж: «Мальчик на скалах» (1895-1897) журналисты окрестили: «Карликом с гигантской головой» [7, с. 61] (илл. 7).

В работе, закрепившей за Анри Руссо образ ненормального чудака, огромный ребенок словно «нанизан» на вершину горы [8, с. 20]. Более того, здесь зрителя не покидает ощущение, что герой картины мертв.

Вера Анри Руссо в то, что портрет можно создать с помощью измерений, как фоторобот преступника, привела к возникновению весьма необычного стиля. Основную схему демонстрируют детские портреты (илл. 8).

Ребенок смотрит строго вперед, его положение на холсте обозначено четким контуром, который художник всегда набрасывал в самом начале. Поскольку лицо изображается первым и имеет наибольшую смысловую нагрузку, под такой «японской» головой остается весьма мало места для тела [7, с. 62]. Остальные детали – руки, сопутствующие предметы, костюм, ноги – оказываются сплюснутыми. Поскольку, Анри Руссо строил фигуру путем добавления частей и без учета перспективного сокращения, она кажется, состоящей из отдельных элементов, как головоломка; так как цвет наложен ровными сплошными участками, телесные тона словно выступают вперед на фоне черного цвета, но, как бы уходят вглубь на фоне красного.

Такое искажение вызвано несовершенством техники, однако, в данном случае оно демонстрируется четко, что неожиданным образом превосходит кубизм. Фигура превращается в многослойную конструкцию, и результатом становится не портретное сходство, а некая художественная форма, предтеча шарнирных кукол Кирико, взирающая на зрителя словно, застывшая символическая маска. Вымышленный пейзаж создавался художником на втором этапе работы, он выглядит, как «вырезанная и вставленная» часть коллажа [7, с. 62]. За девочкой простирается луг, усыпанный цветами, за мальчиком громоздятся скалы. Возможно, изобретатель портретно-пейзажного «жанра» намеревался передать такие качества детства, как чувство безопасности и любовь к приключениям [7, с. 62].

Но, в отличие от ключевой картины: «Образцовый пример: Портрет ребенка с Полишинелем» (ок. 1903), эти портреты не делят мир детства чертами первозданного рая [7, с. 62] (илл. 9).

Торжественно-серьезные дети выглядят, как маленькие взрослые. Это замкнутые, неподвижные, одинокие, забытые фигуры – художник делает их воплощением скованности и отчуждения. Преобладающий контраст черного и белого в портрете мальчика дал повод говорить о том, что на картине изображен умерший ребенок. Возможно, что в данном случае на восприятие Анри Руссо повлияли его собственный жизненный опыт и чувства. Всех, кто когда-либо позировал Анри Руссо, озадачивала его увлечен-



Илл. 7. Анри Руссо. «Мальчик на скалах». 1895-1897 гг. Х., м., 55,4 x 45,7 см // Национальная галерея искусства (Вашингтон)



Илл. 8. Анри Руссо. «Детский портрет». Около 1905 г. Х., м., 67,0 x 52,0 см // Музей Оранжери, собрание Жана Вальтера-Поля Гийома (Париж)

ность проекциями и подробностями. Независимо от того, что писал Анри Руссо – лист дереву, арку моста или человека, он всегда интуитивно шел вразрез с той реальностью, которую люди знали и привыкли видеть, и создавал магические формулы, удивительно, современные по духу.

Самая фундаментальная черта портретов Анри Руссо заключается в том, что вызванные им к жизни «сущности» могли выглядеть, как персонажи «кукольного театра», но при этом передавать суть мира, которым жил портретируемый [7, с. 62]. Небольшой: «Портрет художника», написанный около 1900 года, приоткрывает нам кое-что в восприимчивой к образам натуре Анри Руссо [7, с. 62] (илл. 10).



Илл. 9. Анри Руссо. «Образцовый пример: Портрет ребенка с Полишином». Окл. 1903 г. Х., м., 100,0 x 81,0 см // Винтертурский художественный музей (Швейцария)

Черные блестящие волосы, аккуратно подкрученные кончики усов и хорошо скроенный смокинг – таким Анри Руссо предстает перед нами в образе порядочного и энергичного человека с сильным характером. Хотя, он выбрал для картины небольшой формат, каждая мельчайшая черта лица и строгая черно-белая гамма костюма в полной мере выражают его уверенность в себе. Это гордый представитель третьего сословия, не чуждый шалостей житель богемного мира и серьезный художник, на визитных карточках, которого, в качестве рода занятий обозначено: «живописец»; человек, дающий уроки живописи и игры на скрипке сосе-

дям по кварталу, а с 1902 года – преподаватель в Филотехнической ассоциации. Не случайно, художники-экспрессионисты, предшественники творческого объединения: «Синий всадник» (Германия, начало XX века) придавали большое значение этому автопортрету [7, с. 63]. Парный к вышеописанному – это: «Портрет Жозефины, второй жены художника» (1900-1903) свидетельствует о той бедности и жизненных тяготах, которые сам художник предпочитал скрывать [7, с. 63] (илл. 11).

Жозефина, на которой Анри Руссо второй раз женился в 1899 году, в 1901 году открыла на улице Гассенди небольшой магазин канцелярских товаров, где, помимо прочего, собиралась продавать картины мужа. На портрете она выглядит нездоровой и преждевременно постаревшей; в 1903 году Жозефина скончалась. На других картинах мы видим еще прочный мир состоятельных, невозмутимых граждан. Артиллеристы, гости на сельской свадьбе, компания, отправляющаяся на воскресную прогулку в двуколке соседа-зеленщика К. Жюнье, а также его собаки и белая кобыла Роза, – все они застывают в неподвижности под взглядом художника.

Как фотограф, он останавливает любое движение и ловит торжественный момент. Анри Руссо делает все возможное, чтобы создать ощущение некоей церемонии. Гостей на свадьбе он изображает на фоне каштанов и акаций, – более удачный вариант, чем «натуралистические» драпировки в фотоателье, – и создает своеобразную фантастическую реальность [7, с. 68]. С помощью простых контуров и контрастов белого и черного он передает ощущение тесного внутреннего единства в статичной группе людей. Изобразительные трудности художник преодолевает, наделяя фигуры магическими свойствами: ближайший к зрителю мужчина словно сливается воедино с пнем, на котором он сидит; невеста, не подчиняясь законам земного притяжения, парит



Илл. 10. Анри Руссо. «Портрет художника». Около 1900-1903 гг. Х., м., 24,0 x 19,0 см // Лувр, фонд П. Пикассо (Париж)



Илл. 11. Анри Руссо. «Портрет Жозефины, второй жены художника». Около 1900-1903 гг. Х., м., 22,0 x 17,0 см // Лувр, фонд П. Пикассо (Париж)

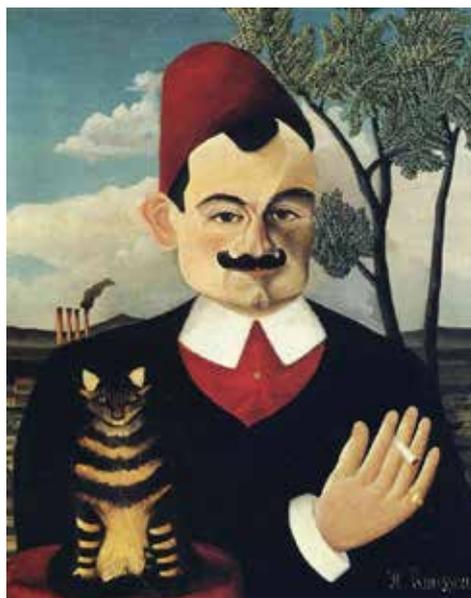
в центре всей группы; пес огромных размеров становится своеобразным тотемным животным и в то же время обеспечивает необходимое композиционное равновесие. В экзотических портретах, с помощью которых Анри Руссо прощается с мелкобуржуазным миром, формы становятся еще более смелыми.

Около 1905 года был написан погрудный портрет мужчины, одетого на восточный манер и позирующего на фоне индустриального пейзажа вместе со своей полосатой, как тигр, кошкой (илл. 12).

Неясно, чей это портрет – популярного французского писателя и путешественника Пьера Лоти (1850–1923) или некоего Эдмона Франка, журналиста и поэта с Монмартра, который в 1952 году узнал в картине самого себя. Как бы то ни было, Анри Руссо знал, как подать экстравагантную натуру поэта. Этот денди со своей сигаретой смотрелся бы более уместно рядом с «островитянином» П. Гогеном или с волшебником Ж. Пеладаном [7, с. 68]. Фигура, изображенная, словно на игральной карте, в черных, белых, красных и желтых тонах, заколдовывает меланхолическое море домов; в духе Поля Верлена он извлекает песнь листа из пепла города.

Ритмичность цветовых пятен, «наклеенная сверху» ладонь, вторящая очертаниям труб, уплощенное ухо и лицо с почти, что кубистскими гранями – все эти детали придают картине строгость, вызывающую в памяти живопись поздней готики, и в то же время – современность, которая вновь проявила себя только у Ф. Леже (1881–1955) [7, с. 71]. В сравнении с предыдущей работой, написанный в 1909 году: «Портрет Йозефа Брюммера» выглядит вполне традиционным [7, с. 71] (илл. 13).

Судя по картине, Анри Руссо до ее написания изучал полотно Ж.-О.-Д. Энгра: «Портрет Л.Ф. Бертена» (1832), выставившееся в Лувре с 1897 года [7, с. 71]. Самым ярким представителем молодого и энергичного поколения художников нового стиля был Гийом Аполлинер (1880–1918), поэт-метафизик, а позднее – теоретик кубизма. Он познакомился с Анри Руссо в 1906 году через А. Жарри. К середине 1908 года у Анри Руссо сложился замысел парного портрета, на котором он хотел изобразить Аполлинера вместе с его музой, художницей Мари Лорансен, в одном из уголков Люксембургского парка. Поскольку они оба постоянно откладывали сеансы и не обращали внимания на финансовые затруднения Анри Руссо, тот едва успел закончить картину к выставке Салона независимых, состоявшейся в марте следующего года. В получившемся портрете есть что-то от карикатуры. Поэт стоит в позе послушного школьника, а сбоку возвышается Мари. Во втором варианте портрета (в нем Анри Руссо хотел исправить ошибку, поскольку в первой версии он написал левкой вместо гвоздик) художник сохраняет прежнюю трактовку своего замысла – великому поэту нужна была большая муза. Критики сочли портрет непохожим, однако такая критика сама по себе подтверждает узнаваемость изображенного персонажа. Знакомство Анри Руссо с Г. Аполлинером имело важные последствия. В том же 1906 году молодой художник Робер Делоне



Илл. 12. Анри Руссо. «Портрет Пьера Лоти». Около 1891 г. Х., м., 62,0 x 50,0 см // Кунстхаус (Цюрих)



Илл. 13. Анри Руссо. «Портрет Йозефа Брюммера». 1909 г. Х., м., 116,0 x 89,0 см // Частное собрание

(1885–1941) ищет встречи с Таможенником, а его влиятельная мать – Берта, графиня Делоне, – в 1907 году заказывает художнику картину: «Заклинательница змей» [7, с. 80] (илл. 14).

Эта картина, подобно некоторым другим «фантастическим» картинам художника, вызывает ассоциации с райским садом [8, с. 12]. Змея, например, отсылает нас к известному библейскому сюжету искушения. Правда, на этот раз Еве удастся перехитрить Змея. Нечто похожее мы найдем на картине Анри Руссо: «Сон» (1910), где он изображает заклинателя «великодушным волшебником», очаровывающим змей игрой на своей «простенькой дудочке» [8, с. 12] (илл. 15).

В августе 1910 года Анри Руссо поместил в больницу Неккера из-за гангрены ноги, и вто-



Илл. 14. Анри Руссо. «Заклинательница змей». 1907 г. Х., м., 169,0 x 189,5 см // Музей Орсе (Париж)

рого сентября он скончался. Художник Р. Делоне и домовладелец Анри Руссо А. Кеваль распорядились, чтобы мастера похоронили на кладбище Банье, где уже покоился А. Жарри. На могильной плите Аполлинер карандашом написал трогательную эпитафию, которую скульптор Константин Бранкузи (1876-1957) и художник Мануэль Ортис де Сарате (1887-1946) вскоре высекли на камне. В 1947 году останки Анри Руссо были перезахоронены в его родном Лавале.



Илл. 15. Анри Руссо. «Сон». 1910 г. Х., м., 204,5 x 298,5 см // Музей современного искусства (Нью-Йорк)

Таким образом, как и все ненасытные самоучки, Анри Руссо не придерживался конкретной системы, черпая вдохновение в книгах, иллюстрациях, открытках, рассказах знакомых и чужих картинах. Он представлял обычные вещи в абсолютно новой фантастической атмосфере, заключая их в свою визуальную Вселенную и пренебрегая правдоподобием объектов. Стиль Анри Руссо оказал огромное влияние на авангардные художественные течения – кубизм, экспрессионизм и сюрреализм. Но, сам Анри Руссо не задумывался об «измах»; он отчаянно мечтал лишь об одном, – чтобы его признали «настоящим» художником [8, с. 20].

Список литературы:

1. Бессонова М.А. «Поэт и Муза» Анри Руссо // Этюды о картинах. К 75-летию Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.: Изд-во: «Искусство», 1986. С. 179-200.
2. Валье Д. Анри Руссо. М.: Изд-во: «Слово», 1995. 96 с.
3. Костеневич А.Г. От Моне до Пикассо. Французская живопись второй половины XIX – начала XX века в Эрмитаже. Альбом-каталог. Л.: Изд-во: «Аврора», 1989. 524 с.
4. Мастера рисунка и живописи: оригинальное издание под редакцией Фламиньо Гвальдони / учредитель: ООО «КР Медиа». М.: Изд-во: «КР Медиа: Scira Centauria, 2018. 96 с. (№ 16: Руссо).
5. Перрюшо А. Таможенник Руссо / Послесл. К.Г. Богемской. М.: Изд-во: «Радуга», 1994. 398 с.: ил.
6. Руссо Анри (1844-1910 гг.) // Склярченко В.М., Иовлева Т.В., Рудычева И.А. 100 знаменитых художников, XIX-XX вв. / Худож.-оформитель Л.Д. Киркач. Харьков: Изд-во: «Фолио», 2003. С. 370-373. (100 знаменитых).
7. Стабеноу К. Анри Руссо. 1844-1910. М.: Изд-во: «АРТ-РОДНИК», 2009. 96 с.
8. «Художественная галерея». Еженедельное издание. Вып. № 84 (Руссо), 2015. 31 с.

Filippova O.N.

Association of art critics, Moscow

THE CREATIVE WORK OF HENRI ROUSSEAU AS AN SELF-TAUGHT ARTIST (1844-1910)

Summary

Henri Rousseau (1844-1910) became a late painter. He served in the army, was an officer for recovery of duties (hence, incidentally, his nickname – the Customs officer), he earned a living playing music. In 1886, he first exhibited at the Salon des Independants, and since then his paintings began to appear in the Independent, then in the Autumn salon. They are few who paid attention. At the end of his life, Henri Rousseau was discovered by artists and critics, among whom were A. Zhari, V. Ude, G. Apollinaire, P. Picasso, and A. Salmon.

Keywords: the creative work of Henri Rousseau, self-taught artist, genre scenes, christenings, family celebrations, portraits, self-portraits, military episodes, allegories, still-lives, landscapes, Salon independents, Autumn salon, artists and critics.