

Никола Пуссен (1594, Лез-Андели, Нормандия — 19 ноября 1665, Рим) — французский художник, стоявший у истоков живописи классицизма. Долгое время жил и работал в Риме. Практически все его картины — на историко-мифологические сюжеты. Мастер чеканной, ритмичной композиции. Одним из

первых оценил монументальность локального цвета.

Высшие достижения классицизма в живописи связаны с творчеством Никола Пуссена. Именно он, показав возможности этого стиля в своих совершенных произведениях, обеспечил его торжество в дальнейшем развитии живописи и господство Франции среди других европейских школ в последующие периоды.



Оплакивание Христа, 1657-1658, Дублин



Вдохновение поэта

Художник-философ, ученый и мыслитель, в искусстве которого главную роль играет рациональное начало, Пуссен и своей личностью, и своим творчеством воплощает французский классицизм. Его живопись тематически многогранна - он выбирает сюжеты религиозные, исторические, мифологические, вдохновленные античными одами, или современной литературой.

В его работах воплотились все проблемы классицизма, его основные темы — человек и его общественная жизнь, человек и природа. Для классицизма характерно обращение к античности и мастерам Высокого Возрождения, и здесь тоже Пуссен показал образцы наиболее глубокого проникновения в дух и искусство прошлого. Но особенно важно, что Пуссен сумел сохранить при этом подлинную эмоциональность, глубокое личное чувство, огонь истинного вдохновения.

Пуссен начинает свое обучение во Франции. С 1622 г. он получает в Париже заказы на религиозные произведения. Вместе с Ф. де Шампенем участвует в декорации Люксембургского дворца (не сохранилась).

Восхищавшийся в юности гравюрами с произведений Рафаэля, Пуссен едет в Рим, ставший тогда наиболее влиятельным художественным центром в Европе. Там он изучает античное искусство, творчество мастеров итальянского Возрождения. Через два года по личному требованию короля он возвращается в Париж, но не выдерживает придворной обстановки, интриг, борьбы с официальными мастерами вроде Симона Вуэ и навсегда уезжает в Италию.

Свои самые светлые, оптимистические произведения Пуссен создал до кратковременного возвращения в Париж. Очарованный венецианской живописью, и, прежде всего картинами Тициана, он обогащает свою палитру, насыщает свои строго построенные картины светом и цветом, язык тела (как называл пластическую композицию фигур сам Пуссен) полон у него одухотворенности. Наиболее пронзительные современники понимали подлинное величие Пуссена. Филип де Шампень утверждал, что, совершенство его живописи более зависит от прекрасного гения, чем от правил искусства.

Первое пребывание Пуссена в Риме длится с 1624 по 1640 г. Здесь формируются его художественные пристрастия, он копирует античные памятники, Вакханалии Тициана, изучает произведения Рафаэля. Но, оставаясь навсегда приверженным «достойной и благородной натуре», идеалу, Пуссен не приемлет искусства Караваджо, натурализм фламандской и голландской школы, противостоит влиянию Рубенса, его пониманию живописи. Сложению его художественного мировоззрения способствует и пребывание с 1624 г. в мастерской Доменикино. Пуссен становится прямым продолжателем традиции идеального пейзажа, заложенной итальянским мастером.



Вскоре в Риме художник знакомится с кардиналом Барберини, племянником папы Урбана VIII, для которого пишет «Смерть Германика». Между 1627 и 1633 он выполняет ряд станковых картин для римских коллекционеров. Тогда появляются его шедевры **«Вдохновение поэта»**, **«Царство Флоры»**, **«Триумф Флоры»**, **«Танкред и Эрминия»**, **«Оплакивание Христа»**.

«Триумф Флоры» (1631, Париж, Лувр) Пуссен остается истинно французским художником, решающим задачи, стоящие именно перед французским искусством. Мы можем отметить и его прочную связь с национальной традицией в искусстве Франции, вспомнив рациональную конструктивность французской готики, гармоничность и уравновешенность ренессансной пластики (Гужон), живопись Фуке, выделяющуюся среди произведений его современников ясностью и спокойствием. Творчество Пуссена естественным образом занимает свое место в этом ряду историко-художественных явлений.

Творчество Пуссена для истории живописи трудно переоценить: он является основателем такого стиля живописи как классицизм. Французские художники и до него были традиционно знакомы с искусством итальянского Ренессанса. Но они вдохновлялись произведениями мастеров итальянского маньеризма, барокко, караваджизма. Пуссен был первым французским живописцем, который воспринял традицию классического стиля Леонардо да Винчи и Рафаэля. Обращаясь к темам античной мифологии, древней истории, Библии, Пуссен раскрывал темы современной ему эпохи. Своими

произведениями он воспитывал совершенную личность, показывая и воспевая примеры высокой морали, гражданской доблести. Ясность, постоянство и упорядоченность изобразительных приемов Пуссена, идейная и моральная направленность его искусства позже сделало его творчество эталоном для Академии живописи и скульптуры Франции, которая занялась выработкой эстетических норм, формальных канонов и общеобязательных правил художественного творчества (так называемый «академизм»).



«Танкред и Эрминия» (Эрмитаж)

Сюжет картины «Танкред и Эрминия» восходит к поэме «Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта XVI в. Торквато Тассо. Эмоциональность и живописная мягкость в трактовке форм характерны лишь для короткого периода творчества Пуссена. Позднее эти качества сменились большей рассудочностью и строгостью.

В одном из очерков, составляющих «Историю живописи всех времен и народов», А. Н. Бенуа исключительно точно определил основу художественных исканий

родоначальника европейского классицизма — Никола



Царство Флоры, 1631

Пуссена: «Его искусство захватывает очень большой круг переживаний, чувств и знаний. Однако основной чертой его творчества было сведение всего к одному гармоническому целому. В нем эклектизм празднует свой апофеоз, но не в качестве академической, школьной доктрины, а как достижение заложенного в человечестве стремления к всепознанию, всеединению и всеустроению». Собственно, это и есть руководящая идея классицизма, которая нашла в Пуссене своего величайшего выразителя именно потому, что «чувство меры и самый его эклектизм — выбор и усвоение прекрасного — были чертами не рассудочного и произвольного порядка, а основным свойством его души».

Многочисленные произведения Пуссена и биографические источники вместе с обширным корпусом пуссеноведческих штудий позволяют вполне ясно представить процесс становления художественной системы французского мастера.

Пуссен родился в 1594 году в Нормандии (по преданию, в деревушке Виллер близ города Андели). Рано

вспыхнувшая любовь к искусству, помноженная на сильную волю, побуждает юного провинциала покинуть родные места, стойко переносить житейские невзгоды, обосноваться в Париже, чтобы оттуда после нескольких неудачных попыток добраться до «родины искусств», до художественной столицы мира — Рима. Жажда знания и мастерства, исключительная трудоспособность, постоянно тренируемая и в силу этого необыкновенно развитая память позволяют молодому художнику овладеть универсумом культуры, вобрать многообразие художественно-эстетического опыта — от греко-римской античности до современного искусства. Вскормленный в питательной среде памяти интеллект мастера служит средством сопряжения духовных ценностей, накопленных веками, и порождает систему философско-эстетических ориентаций, определяющих возвышенный смысл пуссеновского творчества.



*Св. Дени Ареопаг
1620-1621*

К этой схематичной характеристике творческой личности следует добавить очевидное равнодушие к почестям и

склонность к уединению. Буквально все в биографии Пуссена свидетельствует о том, что так хорошо выразил Декарт в своем известном признании: «Я всегда буду считать себя благодетельствованным более теми, по милости которых я беспрепятственно смогу пользоваться своим досугом, нежели теми, кто предложил бы мне самые почетные должности на земле».



*Смерть Девы Марии,
1623*

Оценивая свой творческий путь, Пуссен говорил, что «ничем не пренебрег» в годы исканий. Действительно, при доминирующей ориентации на античность искусство Пуссена сплавляет элементы самых различных влияний.

В начале пути — это воздействие первой и второй школ Фонтенбло, о чем свидетельствует как живопись, так и графика молодого Пуссена. Гравюры Маркантонио Раймонди служат для него источником знакомства с наследием Рафаэля, искусство которого Пуссен сравнит впоследствии с молоком матери.

Согласно Дж. П. Беллори, одному из первых биографов Пуссена, важную роль в формировании художника сыграл некий Куртуа, «королевский математик».

Примерно в 1614—1615 годы, после поездки в Пуату, он знакомится в Париже с Александром Куртуа (Alexandre Courtois), камердинером вдовствующей королевы Марии Медичи, хранителем королевских художественных коллекций и библиотеки, Пуссен получил возможность посещать Лувр и копировать там картины итальянских художников. Александр Куртуа владел коллекцией гравюр с картин итальянцев Рафаэля и Джулио Романо, которая восхитила Пуссена. Однажды заболев, Пуссен провёл некоторое время у родителей, прежде чем снова вернуться в Париж.

«Этот человек, — сообщает Беллори, — страстно увлеченный рисунком, являвшийся хранителем богатой коллекции замечательных гравюр с Джулио Романо и Рафаэля, пленил ими душу Никола, который копировал их с таким рвением и столь верно, что сумел постичь мастерство рисунка, передачу движений, мастерство замысла и другие замечательные качества этих мастеров». Тот же Куртуа просвещает молодого живописца в области математики, занимается с ним перспективой. Уроки Куртуа, попав на благодатную почву, дадут щедрые всходы.

В эти же парижские годы происходит сближение художника со знаменитым поэтом

Джамбаттиста Марино,

зачинателем барочной поэзии в Италии, который прибыл в Париж по приглашению Маргариты де Валуа и был милостиво принят при дворе Марии Медичи. Проведя в Париже восемь лет, Марино стал, по выражению И. Н. Голенищева-Кутузова, «как бы звеном, связывающим итальянскую культуру с французской»; его влияния не избежал даже столп классицизма Малерб. И напрасно некоторые исследователи третируют поэта как якобы манерного и неглубокого в своем творчестве: достаточно даже беглого знакомства с поэзией Марино, чтобы оценить блеск его дарования. В действительном влиянии поэта на молодого Пуссена, по крайней мере, сомневаться не приходится. Отличавшийся широчайшей эрудицией, Марино развернул перед живописцем прекрасные страницы древней и новой литературы, укрепил его страстное влечение к искусству античности и помог реализовать мечту об Италии. Барочная ориентация поэта, его идеи взаимосвязанности искусств (прежде всего живописи, поэзии и музыки), его сенсуализм и пантеизм не могли не сказаться на формировании эстетических взглядов Пуссена, что, возможно, и повлекло за собой тот интерес к искусству барокко, который сопутствует развитию Пуссена в



*Разрушение Иерусалима, 1636-1638,
Вена*



Спасение Моисея, 1638, Лувр

ранний период творчества. (Это обстоятельство, как правило, мало учитывается пуссеноведами.) Наконец, под непосредственным руководством Марино молодой Пуссен занимается «переводом» поэтических образов на язык визуального искусства, иллюстрируя «Метаморфозы» Овидия.

Куртуа и Марино не просто влиятельные и широко образованные люди, вовремя оказавшие поддержку молодому живописцу. Существенно, во-первых, что это были математик и поэт, а во-вторых, представители двух культур и двух мировоззрений. Рационализм первого

(характерный для французского духа в целом) и неумная фантазия второго (Марино не только поэт, но и явление *stile moderno* в его наиболее яркой — итальянской — версии) суть два полюса того мира, в котором предстояло раскрыть себя гению Пуссена. Стоит заметить, что самые захватывающие художественные события часто происходят именно на границах культур и языков.

В сентябре 1618 года Пуссен проживал на улице Сен-Жермен-л'Осеруа у мастера золотых дел Жана Гиймена (Jean Guillemen), у которого также и столовался. Он съехал с адреса 9 июня 1619 года. Примерно в 1619—1620 годы Пуссен создаёт полотно **«Св. Дени Арлепаг»** для парижской церкви Сен-Жермен-л'Осеруа.

В 1622 году Пуссен снова пускается в дорогу в сторону Рима, но останавливается в Лионе, чтобы исполнить

заказ: парижский иезуитский колледж поручил Пуссену и другим художникам написать шесть больших картин на сюжеты из жития святого Игнатия Лойолы и святого Франциска Ксаверия. Картины, исполненные в технике *à la détrempe*, не сохранились. Творчество Пуссена привлекло внимание проживавшего во Франции, по приглашению Марии Медичи, итальянского поэта и кавалера Марино; 1569—1625).



*Моисей, очищающий воды Мерры,
1629-1630*

В 1623 году, вероятно по заказу парижского архиепископа де Гонди, Пуссен исполняет **«Смерть Девы Марии»** (La Mort de la Vierge) для алтаря парижского собора Нотр-Дам. Это полотно, считавшееся в XIX—XX веках утерянным, было найдено в церкви бельгийского города Sterrebeek. Кавалер Марино, с которым Пуссена связывала тесная дружба, в апреле 1623 года вернулся в Италию.



Мадонна, являющаяся св. Иакову Старшему, 1629, Лувр

После нескольких неудачных попыток Пуссен сумел наконец добраться до Италии. На некоторое время он задержался в Венеции. Затем, обогащенный художественными идеями венецианцев, прибыл в Рим.

Рим этого времени был единственным в своем роде центром европейского искусства, способным удовлетворить все запросы приезжего живописца. Молодому художнику оставалось выбирать. Здесь Пуссен погружается в изучение античного искусства, литературы и философии, Библии, ренессансных трактатов об искусстве и т. п. Зарисовки античных рельефов, статуй, архитектурных фрагментов, копии картин и фресок, копии скульптур в глине и воске — все это демонстрирует, насколько глубоко осваивал Пуссен интересующий его материал. Биографы в один голос говорят об исключительном трудолюбии художника. Пуссен продолжает занятия геометрией, перспективой, анатомией, изучает оптику, стремясь постигнуть «разумную основу прекрасного».

Но если теоретически тенденция к рациональному синтезу достижений европейской художественной культуры уже полностью определилась и линия «Рафаэль — античность» утвердилась в качестве генеральной, то творческая практика Пуссена в ранние римские годы обнаруживает ряд внешне противоречащих друг другу ориентаций. С пристальным вниманием к болонскому академизму, к строгому

искусству Доменикино соседствует глубокое увлечение венецианцами, в особенности Тицианом, и заметный интерес к римскому барокко.

Выделение этих линий художественной ориентации Пуссена в ранний римский период, давно утвердившееся в искусствоведческой литературе, вряд ли может быть всерьез оспорено. Однако в основе столь разнообразной направленности исканий мастера лежит закономерность общего порядка, имеющая фундаментальное значение для понимания искусства Пуссена в целом.



Селена (Диана) и Эндимион, 1630, Детройт

В 1626 году Пуссен получил первый заказ от кардинала Барберини: написать картину «**Разрушение Иерусалима**» (не сохранилась). Позже он написал второй вариант этой картины (1636—1638; Вена, Музей истории искусств).



*Смерть Германика, 1626-1628,
Миннеаполис*

В 1627 году Пуссен написал картину **«Смерть Германика»** по сюжету древнеримского историка Тацита, которая считается программным произведением классицизма; в ней показывается прощание легионеров с умирающим полководцем. Гибель героя воспринимается как трагедия общественного значения. Тема интерпретирована в духе спокойной и суровой героики античного повествования. Идея картины — служение долгу. Художник расположил фигуры и предметы в неглубоком пространстве, расчленив его на ряд планов. В этом произведении выявились основные черты классицизма: ясность действия, архитектурность, стройность композиции, противопоставление группировок. Идеал красоты в глазах Пуссена состоял в соразмерности частей целого, во внешней упорядоченности, гармонии, ясности композиции, что станет характерными чертами зрелого стиля мастера. Одной из особенностей творческого метода Пуссена был рационализм, сказывавшийся не только в сюжетах, но и в продуманности композиции. В это время Пуссен создаёт станковые картины главным образом среднего размера, но высокого гражданского звучания,

заложившие основы классицизма в европейской живописи, поэтические композиции на литературные и мифологические темы, отмеченные возвышенным строем образов, эмоциональностью интенсивного, мягко сгармонизированного колорита **«Вдохновение поэта»**, (Париж, Лувр), **«Парнас»**, 1630—1635 (Прадо, Мадрид). Господствующий в произведениях Пуссена 1630-х годов ясный композиционный ритм воспринимается как отражение разумного начала, придающего величие благородным поступкам человека — **«Спасение Моисея»** (Лувр, Париж), **«Моисей, очищающий воды Мерры»**, **«Мадонна, являющаяся св. Иакову Старшему»** («Мадонна на столбе») (1629, Париж, Лувр).

В 1628—1629 годах живописец трудится для главного храма католической церкви — собора Святого Петра; ему



Мучения св. Эразма,

была заказана картина **«Мучения св. Эразма»** для алтаря соборной часовни с реликварием святого.

1628-1629

В 1629—1630 Пуссен создает замечательное по силе экспрессии и наиболее жизненно правдивое **«Снятие с креста»** (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Непосредственно у подножия креста близкие оплакивают Иисуса: художник соединил два сюжета: «Снятие с креста» и «Оплакивание». Св. Иоанн бережно поддерживает мертвое тело Спасителя, Мария склонилась над сыном в скорбном рыдании.



1 сентября 1630 года Пуссен женился на Анн-Мари Дюге (Anne-Marie Dughet), сестре французского повара, проживавшего в Риме и позаботившегося о Пуссене во время его болезни.

В период 1629—1633 тематика картин Пуссена меняется: он реже пишет картины на религиозную тематику, обращаясь к мифологическим и литературным сюжетам: **«Нарцисс и Эхо»** (ок. 1629, Париж, Лувр), **«Селена и Эндимион»** (Детройт, Художественный институт); и цикл картин по мотивам поэмы Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим»: **«Ринальдо и Армида»**, 1625—1627, (ГМИИ, Москва); **«Танкред и Эрминия»**, 1630-е годы, (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Снятие с креста, 1628-1629,

Санкт-Петербург, Эрмитаж

Пуссен увлекался учением античных философов-стоиков, призывавших к

мужеству и сохранению достоинства перед лицом смерти. Размышления о смерти занимали важное место в его творчестве. Мысль о бренности человека и проблемы жизни и смерти легли в основу раннего варианта картины **«Аркадские пастухи»**, около 1629—1630, (собрание герцога Девонширского, Чатсуорт), к которой он вернулся в 50-е (1650, Париж, Лувр). По сюжету картины, жители Аркадии, где царят радость и покой, обнаруживают надгробие с надписью: «И я в Аркадии». Это сама Смерть обращается к героям и разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Одна из женщин кладёт руку на плечо своего соседа, она словно пытается помочь ему примириться с мыслью о



«Нарцисс и Эхо» (ок. 1629, Париж, Лувр)



неизбежном конце. Однако, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти спокойно. Композиция картины проста и логична: персонажи сгруппированы возле надгробия и связаны движениями рук. Фигуры написаны с помощью мягкой и выразительной светотени, они чем-то напоминают античные скульптуры. В живописи Пуссена античная тематика преобладала. Он представлял Древнюю Грецию как идеально-прекрасный мир, населённый мудрыми и совершенными

людьми. Даже в драматических эпизодах древней истории он старался

Et in Arcadia ego (première version), 1627, Девоншир увидеть торжество любви и высшей справедливости. На полотне

«Спящая Венера»

(ок. 1630, Дрезден, Картинная галерея)

богиня любви представлена земной женщиной,

оставаясь при этом недостижимым идеалом. Одно из лучших произведений на античную тему

«Царство Флоры» (1631, Дрезден, Картинная галерея),

написанное по мотивам

поэм Овидия, поражает красотой живописного воплощения

античных образов.

Это поэтическая аллегория



«Спящая Венера» (ок. 1630, Дрезден, Картинная галерея)

происхождения
цветов, где
изображены герои
античных мифов,
превращенные в
цветы. В картине
художник собрал
персонажей эпоса
Овидия
«Метаморфозы»,
которые после
смерти превратились
в цветы
(Нарцисс, Гиацинт и
другие). Танцующая
Флора находится в
центре, а остальные
фигуры
расположены по
кругу, их позы и
жесты подчинены
единому ритму —
благодаря этому вся
композиция
пронизана круговым
движением. Мягкий
по колориту и
нежный по
настроению пейзаж
написан довольно
условно и больше
похож на
театральную
декорацию. Связь
живописи с
театральным
искусством была



Ринальдо и Арמידа, 1625-1627, ГМИИ

закономерной для художника XVII века — столетия расцвета театра. Картина раскрывает важную для мастера мысль: герои, страдавшие и безвременно погибшие на земле, обрели покой и радость в волшебном саду Флоры, то есть из смерти возрождается новая жизнь, круговорот природы. Вскоре был написан еще один вариант этой картины — **«Триумф Флоры»** (1631, Париж, Лувр).

В 1632 году Пуссен был избран членом Академии Святого Луки.

В течение нескольких лет (1636—1642) Пуссен трудился над заказом римского учёного и члена Академии деи Линчеи Кассиано даль Поццо, любителя античности и христианской археологии; для него живописец рисовал серию картин о семи таинствах (*Sept sacraments*). Поццо более других поддерживал французского художника как меценат. Часть картин вошла в собрание живописи герцогов Ратлендов.

К 1634-36 гг. он становится популярным во Франции, и кардинал Ришелье заказывает ему несколько картин на мифологические темы - «Триумф Пана», «Триумф Вакха», «Триумф Нептуна». Это так называемые «Вакханалии» Пуссена, в творческом решении которых чувствуется влияние Тициана и Рафаэля. Наряду с этим появляются картины на историко-мифологические и историко-религиозные сюжеты, драматургия которых построена по законам театрального жанра: «Поклонение золотому тельцу», «Похищение сабинянок», «Аркадские пастухи».

В 1640 г., по предложению Ришелье, Пуссен назван «первым живописцем короля». Художник возвращается в Париж, где получает ряд престижных заказов, в том числе - на выполнение декора Большой галереи Лувра (осталась незаконченной). В Париже Пуссен сталкивается с неприязненным отношением к себе многих своих коллег, среди которых был и Симон Вуэ.

Жизнь в Париже сильно тяготит художника, он стремится в Рим и в 1643 г. вновь едет туда, чтобы никогда уже не вернуться на родину. Выбор и трактовка сюжетов в произведениях, которые он создает в это время, выдают влияние философии стоицизма и особенно Сенеки.

Торжество этического начала и разума над чувством и эмоциями, линии, рисунка и порядка над живописностью и динамикой, предопределяется строгой нормативностью творческого метода, которому он неукоснительно следует. Во многом этот метод имеет

личный характер.

У истоков картины всегда находится идея, над которой автор долго размышляет в поисках наиболее глубокого воплощения смысла. Затем эта идея соединяется с точным пластическим решением, определяющим число персонажей, композицию, ракурсы, ритм и цвет. Следует выполнение эскизов для распределения светотени, и размещение персонажей, в виде маленьких фигурок, сделанных из воска или глины, в трехмерном пространстве, словно в коробке театральной сцены. Это позволяет художнику определить пространственные соотношения и планы композиции. Саму картину он пишет на холсте с красноватым, иногда светлым грунтом, в четыре этапа: сначала выполняет архитектурный фон и кулисы, затем размещает персонажей, тщательно обрабатывает каждую деталь в отдельности, и в конце накладывает тонкими кистями краски, локальные по тону.



Автопортрет 1649 года

На протяжении всей своей жизни Пуссен оставался одиноким. Он не имел учеников в прямом смысле этого слова, но именно благодаря его творчеству и его влиянию на современников в живописи складывается и распространяется **классицизм**. Его искусство становится особенно актуальным на рубеже XVIII - XIX веков, в связи с появлением **неоклассицизма**. В XIX и XX столетиях к его искусству обращаются не только Энгр и другие академисты, но также Делакруа, Шассерио, Сера, Сезанн, Пикассо.

Облик Пуссена во второй половине его жизни предстает перед нами на знаменитом Автопортрете. Героика, вера в способность человека совершить любой подвиг уступают теперь место волевому напряжению, стоицизму, необходимости отстаивать свои идеалы. Торжествующий оптимизм, прямая демонстрация этических и гражданственных идеалов сменяются в его сюжетных композициях раздумьями, исполненными грусти. Пуссен и здесь старается предельно ясно выразить свои мысли в картинах. Недаром впоследствии даже Делакруа, художник романтик, враждебный классицизму, подчеркивал его силу концепции, точность, доведенную до последнего предела. Свободные, счастливые люди, окруженные прекрасным пейзажем, вдруг оказываются перед гробницей с надписью: «И я жил в Аркадии» («Аркадские пастухи»), и зритель легко понимает мысль художника о недолговечности даже самой безоблачной жизни.

В «Автопортрете» художник изобразил себя в углу мастерской, на фоне картины,

повернутой тыльной стороной к зрителю. Он в строгом черном плаще, из-под которого виден уголок белого воротничка. В руках он держит папку для эскизов, перевязанную розовой лентой. Портрет написан с бескомпромиссным реализмом, подчеркивающим все характерные особенности крупного, некрасивого, но выразительного и значительного лица. Глаза смотрят прямо на зрителя, но художник очень точно передал состояние человека, погруженного в свои мысли. Слева на одном из холстов виден античный женский профиль, к которому тянутся две руки. Этот аллегорический образ истолковывается как изображение Музы, которую стремится удержать творец.

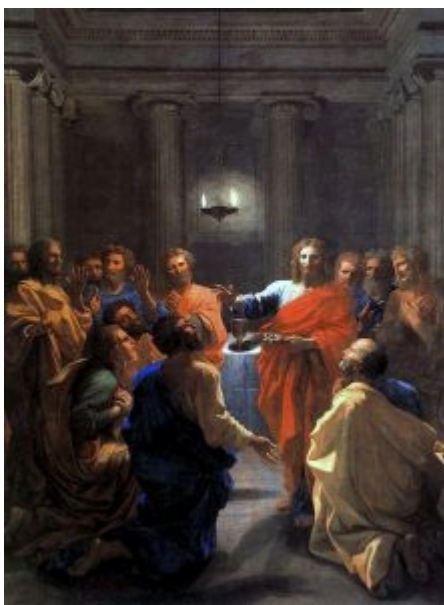
Новый суперинтендант королевских строений Франции Франсуа Сюбле де Нойе (1589—1645; в должности 1638—1645) окружает себя такими специалистами, как Поль Флеар де Шантлу (1609—1694) и Ролан Флеар де

Шамбре (1606—1676), которым поручает всячески способствовать возвращению Никола Пуссена из Италии в Париж. Для Флеара де Шантлу художник исполняет картину **«Манна небесная»**, которую впоследствии (1661) приобретёт король для своей коллекции.



Манна небесная, 1638, Лувр

Через несколько месяцев Пуссен всё же принял королевское предложение — «*nolens volens*», и приехал в Париж в декабре 1640 года. Пуссен получил статус первого королевского художника и, соответственно, общее руководство возведением королевских строений, — к сильному неудовольствию придворного живописца Симона Вуэ.



«Евхаристия» для алтаря



Фронтиспис для

Сразу по возвращении Пуссена в Париж в декабре 1640 года Людовик XIII заказывает Пуссену масштабное изображение **«Евхаристии» для алтаря королевской часовни Сен-Жерменского дворца**. В это же время, летом 1641 года, Пуссен рисует **фронтиспис для издания «Biblia Sacra»**, где изображает Бога, осеняющего две фигуры: слева — женственного ангела, пишущего в огромном фолианте, с оглядкой на кого-то невидимого, и справа — полностью завуалированную

королевской часовни Сен-Жерменского дворца, 1640, Лувр

издания «*Biblia Sacra*» 1641

фигуру (кроме пальцев ног) с небольшим египетским сфинксом в руках.

От Франсуа Сюбле де Нойе поступает заказ на живописное изображение «**Чудо св. Франциска Ксаверия**» для помещения новициата иезуитского коллежа. Христос на этом изображении был раскритикован Симоном Вуэ, высказавшимся, что Иисус «более походил на громopodobного Юпитера, чем на милосердного Бога».

Холодно-рассудочный нормативизм Пуссена вызвал одобрение версальского двора и был продолжен придворными художниками вроде Шарля Лебрена, которые видели в классицистической живописи идеальный художественный язык для восхваления абсолютистского государства Людовика XIV. Именно в это время Пуссен пишет свою знаменитую картину «**Великодушие Сципиона**» (1640, Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Картина относится к зрелому периоду творчества мастера, где четко выражены принципы классицизма. Им отвечает строгая ясная композиция и само содержание, прославляющее победу долга над личным чувством. Сюжет заимствован у римского историка Тита Ливия. Полководец Сципион Старший прославившийся во время войн Рима с Карфагеном, возвращает вражескому военачальнику Аллуцию его невесту Лукрецию, захваченную Сципионом во время взятия города вместе с военной добычей.

В Париже Пуссен имел много заказов, но у него образовалась партия противников, в лице художников Вуэ, Брекьера и Филиппа Мерсье, ранее его трудившихся над украшением Лувра. Особенно сильно интриговала против него пользовавшаяся покровительством королевы школа Вуэ.



«Чудо св. Франциска Ксаверия» 1641, Лувр



«Великодушие Сципиона» (ГМИИ)

В сентябре 1642 года Пуссен уезжает из Парижа, удаляясь от интриг королевского двора, с обещанием вернуться. Но смерть кардинала Ришельё (4 декабря 1642) и последовавшая кончина Людовика XIII (14 мая 1643) позволили живописцу остаться в Риме навсегда.

В 1642 году Пуссен вернулся в Рим, к своим покровителям: кардиналу Франческо Барберини и академику Кассиано даль-Поццо, и жил там до самой своей смерти. Отныне художник работает с форматами только среднего размера, заказываемыми большими любителями живописи — даль-Поццо, Шантлу, Пуантелем или Серизье.

Вернувшись в Рим, Пуссен завершает работу по заказу Кассиано даль-Поццо над серией картин «Семь

таинств», в которой раскрыл глубокое философское значение христианских догм: «Пейзаж с апостолом Матфеем», «Пейзаж с апостолом Иоанном на острове Патмосе» (Чикаго, Институт искусств). В 1643 году он рисует для Шантлу «**Экстаз св. Павла**» (1643, *Le Ravissement de saint Paul*), сильно напоминающий картину Рафаэля «Видение пророка Иезекииля».



«Пейзаж с Диогеном», 1648, Лувр

Конец 1640-х — начало 1650-х — один из плодотворных периодов в творчестве Пуссена: он написал картины «Элиазар и Ревекка», «**Пейзаж с Диогеном**», «Пейзаж с большой дорогой», «Суд Соломона», «Аркадские пастухи», второй автопортрет. Темами его картин этого периода были



Экстаз св. Павла, 1643, Флорида

добродетели и
доблести
властителей,
библейских или
античных героев. В
своих полотнах он
показывал
совершенных героев,
верных
гражданскому долгу,
самоотверженных,
великодушных, при
этом демонстрируя
абсолютный
общечеловеческий
идеал
гражданственности,
патриотизма,
душевного величия.
Создавая идеальные
образы на основе
реальности, он
сознательно
исправлял природу,
принимая из неё
прекрасное и
отбрасывая
безобразное.

Возможно, разочарование в окружающей действительности побудило Пуссена в последние годы жизни обратиться к пейзажу. Правда, и здесь он остался верен своим принципам, своим взглядам на задачи искусства. Величественная, гармоничная природа должна рождать гармоничные мысли, поэтому горы, рожи и водные потоки в его пейзажах группируются, как человеческие фигуры в аллегорических композициях. Пуссену удалось, как никакому другому мастеру XVII века, передать в своих пейзажах грандиозность мироздания. Последним его произведением, написанным незадолго до смерти, стал драматический, суровый пейзаж «Зима». На такой трагической ноте оборвалась жизнь этого подвижника в искусстве, по мнению Делакура, не имевшего себе равных, как пристальный и в то же время проникнутый поэзией изобразитель истории и движений человеческого сердца

В последний период творчества (1650—1665) Пуссен все чаще обращался к пейзажу, герои его были связаны

с литературными, мифологическими сюжетами: **«Пейзаж с Полифемом»** (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Но их фигуры мифических героев малы и почти незаметны среди огромных гор, облаков и деревьев. Персонажи античной мифологии выступают здесь как символ одухотворённости мира. Ту же идею выражает и композиция пейзажа — простая, логичная, упорядоченная. В картинах чётко отделены пространственные планы: первый план — равнина, второй — гигантские деревья, третий — горы, небо или морская гладь. Разделение на планы подчёркивалось и цветом. Так появилась система, названная позднее «пейзажной трёхцветкой»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором — тёплые и зелёный, на третьем — холодные, и прежде всего голубой. Но художник был убеждён, что цвет — это лишь средство для создания объёма и глубокого



*«Пейзаж с Полифемом», 1649,
Эрмитаж*



*«Отдых на пути в Египет», 1658,
Эрмитаж*

пространства, он не должен отвлекать глаз зрителя от ювелирно точного рисунка и гармонично организованной композиции. В результате рождался образ идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума.

Любовь и музыка трактуются Пуссеном как источник гармонизации природы и человеческих отношений. Любовь укротила свирепого циклопа: он перестал крушить скалы, ломать деревья, топтать посевы, топить корабли. Музыку Полифема зачарованно слушают нимфы, пришедшие с амфорами к источнику. Вышли из рощ сатиры. Приостановил работу пахарь. В природе воцарились порядок, покой и гармония. Вздвигающиеся вверх горные массивы, крепкие стволы и густые кроны деревьев создают впечатление мощи и величественной красоты природы.

С 1650-х годов в творчестве Пуссена усиливается этико-философский пафос. Обращаясь к сюжетам античной истории, уподобляя библейских и евангельских персонажей героям классической древности, художник добивался полноты образного

звучания, ясной гармонии целого («*Отдых на пути в Египет*», 1658, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

В поздний период творчества Пуссена построение его полотен упрощается, однако за внешней уравновешенностью и спокойствием скрываются напряжение и драматизм. Так, композиция картины

«Эсфирь перед Артаксерксом» делится на две части: справа изображены Артаксеркс и его советники, слева Эсфирь и ее служанки. Торжественное чередование колонн и ниш со статуями на втором плане задает ритм всей сцене, но этот строгий порядок нарушается группой служанок, поддерживающих Эсфирь, которая от волнения теряет сознание. Одежды Артаксеркса лишены подобающих царю украшений, но благодаря насыщенному красному цвету плаща кажутся роскошным нарядом.



Эсфирь перед Артаксерксом. Конец 1650-х г.

Принципиально важно следующее: произведения на сюжеты, почерпнутые из мифологии и литературы, связаны преимущественно с ориентацией на Ренессанс в венецианском варианте (здесь особенно ощущается влияние Тициана), религиозные сюжеты чаще всего облекаются в формы, специфически присущие барокко (иной раз молодой Пуссен не чужд и приемов караваджизма), тогда как исторические мотивы получают выражение в классически строгих композициях, аналогию которым могли бы составить композиции Доменикино. При этом везде ощутимо корректирующее действие основной линии (Рафаэль — античность); последнее хорошо согласуется с влиянием Доменикино, которого иногда называли «Рафаэлем сеиченто».



Поклонение волхвов, 1633, Дрезден

Идеей Порядка проникнуто все творчество французского мастера. Теоретические положения, выдвинутые зрелым мастером, объективно соответствуют его художественной практике ранних лет и в значительной мере являются ее обобщением.

«Вещи, отличающиеся совершенством, — писал Пуссен, — следует смотреть не второпях, но не спеша, рассудительно и внимательно. Нужно пользоваться одними и теми же методами как для того, чтобы правильно о них судить, так и для того, чтобы хорошо их делать».

О каких же методах идет речь? Развернутый ответ содержит известное письмо Пуссена от 24 ноября 1647 года, излагающее «теорию модусов». Поводом для необычно длинного послания (Пуссен имел обыкновение очень сжато выражать свои мысли) послужило капризное письмо Шантелу, полученное художником незадолго до этого. Шантелу, ревность которого была возбуждена картиной, написанной Пуссеном для другого заказчика (лионского банкира Пуантеля, близкого друга художника и коллекционера его картин), в своем письме упрекал Пуссена, что тот почитает и любит его меньше, чем других. Доказательство Шантелу видел в том, что манера картин, исполненных Пуссеном для него, Шантелу, совсем иная, нежели та, которую художник избрал при выполнении иных заказов (в частности, Пуантеля). Пуссен поспешил успокоить капризного патрона и, хотя раздражение его было велико, отнесся к делу со свойственной ему серьезностью. Вот наиболее важные фрагменты его письма:

«Если картина нахождения Моисея в водах Нила, которая принадлежит г-ну Пуантелю, полюбилась вам,

разве это свидетельствует о том, что я создавал ее с большей любовью, нежели ваши? Разве вы не видите ясно, что причиной этого впечатления являются самый характер сюжета, и ваше расположение, и то, что сюжеты, которые я пишу для вас, должны быть представлены в другой манере? В этом заключается все мастерство живописи. Простите мою смелость, если я скажу, что вы показали себя слишком поспешным в своих суждениях о моих работах. Правильно судить очень трудно, если не обладаешь большим знанием теории и практики этого искусства в их сочетании. Не только вкус наш должен быть судьей, но и разум.



Поклонение пастухов, 1633

Вот почему следует предупредить вас об одной важной вещи, которая вам позволит понять, что нужно учитывать в изображении различных сюжетов в живописи.

Наши славные древние греки, изобретатели всего прекрасного, нашли несколько модусов, посредством которых они добивались замечательных эффектов.

Это слово „модус“ означает в собственном смысле ту разумную основу или меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем известную середину и умеренность. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий определенный и твердый метод и порядок внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность.

Так как модусы древних представляли совокупность различных элементов, соединенных вместе, то их разнообразие порождало различие модусов, благодаря которому можно было понять, что каждый из них содержит всегда нечто особенное, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность вызывать в душах созерцающих различные страсти. Благодаря этому мудрые древние приписывали каждому свойственную ему особенность производимого ими впечатления».

Далее идет перечисление модусов, применявшихся древними, причем характеризуется соотношение каждого модуса с определенной группой (типом) сюжетов и присущее модусу действие. Так, дорический модус соответствует сюжетам «важным, строгим и полным мудрости», ионийский — радостным, лидийский — печальным, иполийский охарактеризован как содержащий «сладостную мягкость» и т. д. (Нужно заметить, что с фригийским модусом произошло явное недоразумение: ему даны взаимоисключающие оценки, о чем еще будет сказано ниже.) Опорой Пуссену служат крупнейшие авторитеты древности — Платон и Аристотель.

«Хорошие поэты, — продолжает Пуссен, — вкладывали большие старания и изумительное мастерство в то, чтобы приспособить слова к стихам и расположить стопы в соответствии с требованием языка. Вергилий выдержал это всюду в своей поэме, ибо для каждого из трех типов своей речи он пользуется надлежащим звучанием стиха с таким мастерством, что в самом деле кажется, будто звуком слов он ставит перед вашими глазами предметы, о которых говорит; так, там, где он говорит о любви, видно, что он мастерски подобрал слова нежные, изящные и в высшей степени приятные для слуха; там же, где он воспевает боевой подвиг, описывает морское сражение или морское приключение, он выбрал слова жестокие, резкие и неприятные, так что, когда их слушаешь или произносишь, они вызывают ужас. Если бы я написал для вас картину в такой манере, вы вообразили бы, что я вас не люблю».

Последнее замечание, проникнутое иронией, — очень точная реакция разума на вздорную ревность. Ведь по сути дела Шантелу расценивает живописную манеру как выражение личного отношения художника к заказчику. Для Пуссена подобная оценка немислимо субъективна и граничит с невежеством. Индивидуальному капризу он противопоставляет объективные законы искусства, обоснованные разумом и опирающиеся на авторитет древних. При этом важно учесть постулируемое Пуссеном тождество методов, посредством которых формируется эстетическое суждение и которым подчиняется художественная деятельность.

Неоценимое значение этого письма хорошо осознается искусствоведами, чего, однако, нельзя сказать об эстетиках. Почти за тридцать лет до знаменитого трактата Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674), который всегда находился в центре внимания исследователей эстетики классицизма, Пуссен ясно намечает основные контуры классицистской теории.

В качестве носителя универсальной эстетической меры, регулирующей творческий процесс, здесь выступает разум. Он определяет способ соотнесения и, следовательно, характер соответствия идеи и формы в произведении искусства. Это соответствие конкретизируется в понятии модуса, означающем определенный порядок, или, если можно так выразиться, определенную комбинацию изобразительных средств. Использование того или иного модуса направлено на возбуждение определенного аффекта у воспринимающего, то есть связано с сознательным воздействием на психику зрителя для приведения ее в соответствие с духом воплощаемой идеи. Таким образом, в теории Пуссена мы видим неразрывное функциональное единство трех составляющих, идеи, воплощающей ее структуры изображения и «программы» восприятия.

Творческие методы Пуссена превратились в жёсткую систему правил, а процесс работы над картиной — в подражание. Не удивительно, что мастерство живописцев классицизма начало падать, и во второй половине XVII столетия во Франции не было уже ни одного значительного художника.

Некоторое



Марс и Венера, 1624-1625, Лувр

Наши музеи обладают прекрасными образцами этого первого и особенно привлекательного периода творчества великого мастера («Танкред и Эрминия» «Ринальдо и Армида»). В своих картинах Пуссен стремился к уравновешенности и разумности композиции, выверял расположение фигур на холсте, подобно тому, как геометр рассчитывает чертежи. Но его произведения не превращались в рассудочные схемы благодаря радостным, светлым краскам, четкости и изяществу рисунка, богатству мыслей и чувств.

Композиции литературно-мифологической ориентации («Эхо и Нарцисс», Париж, Лувр; «Марс и Венера», Бостон, Музей изящных искусств; «Ринальдо и Армида», Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Танкред и Эрминия», Санкт-Петербург, Эрмитаж; «Спящая Венера», Дрезден, Картинная галерея; «Аврора и Кефал», Лондон, Национальная галерея; и другие) вписаны в горизонтальные форматы спокойных, как правило, пропорций и строятся на ясном чередовании пространственных планов; их ритмическая организация способствует объединению «далекого» и «близкого» в единый узор на плоскости холста; свет и цвет, выделяющие главных героев действия, органически вплетаются в ритм линейного узора. Холсты этой группы обладают особым колористическим богатством.

Совершенно иначе подходит Пуссен к изображению мук святого Эразма (Рим, Ватиканская пинакотека). Сильно вытянутый по вертикали прямоугольник холста, резко акцентированный ритм диагоналей, энергичное движение фигур, представленных в сильных ракурсах, — вот что прежде всего характеризует эту композицию, родственную барокко.

Укрупненность фигур, натурализм деталей (кишки мученика, наматываемые палачами на ворот) вместе с реалистической типизацией лиц и тщательностью анатомической штудии указывают на использование Пуссеном приемов караваджизма. Аналогичные черты можно найти в «Избиении младенцев» из Шантийи (Музей Конде), хотя это более классическая по духу вещь. Явно барочным влиянием отмечено «Видение св. Иакова» (Париж, Лувр).

Обращение Пуссена к поэзии Торквато Тассо несколько неожиданно, но все же вполне объяснимо. В известной мере здесь сказалось воздействие предшественников (например, второй школы Фонтенбло, а точнее, Амбруаза Дюбуа). Определенную роль сыграло, по-видимому, и культурное посредничество Марино.

Вопрос, однако, не исчерпывается этими обстоятельствами. Если сама поэзия Тассо

мало соответствовала духу пуссеновского творчества, то многое в эстетической программе поэта, утверждавшей фундаментальную роль аллегии в искусстве слова, было принято Пуссенем и без существенных оговорок распространено на живопись. Блант, достаточно полно осветивший этот вопрос, указывает, в частности, на случаи прямого заимствования художником суждений Тассо¹³. Таким образом, обращаясь к программному произведению Тассо, знаменитой поэме «Освобожденный Иерусалим», Пуссен вступал на родственную эстетическую почву.

Ринальдо и Армида



Ринальдо и Армида, 1625-1627, ГМИИ

В сущности, художник обошел стороной то, что составляло религиозный пафос поэмы, и остановил свой выбор на двух любовных историях, героями которых явились рыцари Ринальдо и Танкред, волшебница Армида и принцесса Эрминия. Очевидная тенденциозность такого выбора связана с традицией, во многом определившей восприятие поэмы Тассо в среде, к которой апеллировал своим искусством Пуссен и которая, в свою очередь, оказала формирующее воздействие на его творчество. Как справедливо отмечал Р. Ли, сюжеты, почерпнутые художником из «Освобожденного Иерусалима», быстро обрели популярность не только в силу их самоценной прелести, но также и потому, что имели за собой давнюю традицию пасторали, восходящую к античной мифологии и литературе и культивированную искусством Ренессанса (можно назвать такие излюбленные сюжеты, как «Венера и Адонис», «Аврора и Кефал», «Диана и Эндимион» и т. п.). Есть веские основания считать, что Тассо был воспринят Пуссенем сквозь призму этой традиции.

Любовная драма Ринальдо и Армиды охвачена Пуссенем во всем ее развитии, этому сюжету посвящено большинство произведений (картин и рисунков) «тассовского цикла».

Воспылав ненавистью к крестоносцу Ринальдо, волшебница Армида решает погубить его. Юный рыцарь приходит на берег Оронто, где река, разделяясь на два рукава, обтекает остров, и видит беломраморный столб с надписью, зазывающей путника на чудесный остров. Неосторожный юноша, оставив своих слуг, садится в ладью и переправляется. Здесь под звуки волшебного пения он засыпает и оказывается во власти Армиды. Но чародейка, плененная красотой рыцаря, не в силах осуществить

злой умысел — место ненависти в ее сердце заняла любовь. Сплетя легкие цепи из цветов, Армида опутывает ими спящего Ринальдо, переносит его в свою колесницу и летит за океан, на далекий остров Счастья. Там, в зачарованных садах Армиды, где вечно царит весна, любовники наслаждаются жизнью, пока посланцы Гоффредо, предводителя крестоносцев, преодолев множество препятствий, не освобождают Ринальдо из любовного плена. Призванный чувством долга, рыцарь покидает возлюбленную.

Рассмотрим картину из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Здесь представлен эпизод, когда Армида, плененная красотой Ринальдо, пытается осторожно приподнять рыцаря, чтобы перенести в колесницу.

Сцена вписана в горизонтальный формат, по своим пропорциям предполагающий скорее статическое построение, нежели динамическое. Однако, нарушая «спокойствие» формата, Пуссен акцентирует диагональное членение плоскости и тем самым задает схему динамической композиции. Характерно, что в качестве доминирующего направления выбрана именно «активная» диагональ — из нижнего левого угла в правый верхний. Н. М. Тарабукин так определял свойства этой диагонали, названной им «диагональю борьбы»: «Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение разворачивается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно».

В картине легко фиксируются две группы линейных повторов: группа диагонали-доминанты (фигура речного бога, поток воды, колесница, кони, облако и т. п.) и контрастная ей группа «препятствий» (ствол дерева в левом верхнем углу, фигура Армиды, женские фигуры, управляющие колесницей, и т. п.). Их взаимодействие упорядочивает прихотливые конфигурации предметных форм, связывает элементы разных пространственных планов на плоскости холста. Менее выражены вертикальное и горизонтальное членения. Характерно, что фигура Ринальдо лишь деталями своего построения включается в энергичное взаимодействие диагоналей, подчиняясь в целом ритму горизонтальных членений и являясь наиболее «пассивной» из фигур.

Рассматривая строение картины «в глубину», можно с известной условностью выделить три основных плана: первый, которому соответствуют аллегории реки и ручья; второй — Ринальдо, Армида и амуры; третий — группа с колесницей. Первый план ритмически уподоблен третьему; при этом параллельным диагоналям задано разное направление: на первом плане — справа / сверху налево / вниз (поток воды), на третьем — слева / снизу направо / вверх (движением колесницы). Далее, первоплановая фигура речного бога повернута спиной к зрителю, тогда как женские фигуры третьего плана даны в развороте на зрителя. Возникает эффект как бы зеркального отображения ближнего и дальнего планов друг в друге. Пространство картины замыкается, а средний план получает сильный акцент. Композиционная значимость второго плана подчеркнута профильным положением фигур Ринальдо и Армиды, представленных *vis-a-vis*.

Цветовые и световые акценты расставлены в вершинах треугольника, объединяющего фигуры разных пространственных планов, и приведены в согласие с ритмической схемой. Выявляя «ударные» позиции этой схемы, свет и цвет выступают в роли регуляторов интонации изображения: своего рода восклицаниями звучат контрасты красного, синего и золотисто-желтого в группах второго и третьего плана. Характерно, что в ударных позициях цвет очищается от примесей, приближаясь к локальному. Относительно света важно специально заметить, что его «вхождение» в картину подчинено направлению, контрастному диагонали-доминанте, — слева / сверху направо / вниз. В цитированной работе Тарабукина это направление истолковано именно как «диагональ входа»: «По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы остаться в пределах картинного пространства».

Итак, на всех уровнях организации изображения может быть прослежен «эффект борьбы», выражающий действительную борьбу, в которой совершается волшебная метаморфоза героев. Рыцарь, воплощение воинственности и силы, — беззащитен, его грозное вооружение стало игрушкой маленького амура. Но и чародейка, усыпившая и лишившая рыцаря защиты, оказывается безоружной перед лицом юной красоты. Противостояние двух сил, их борьба и вражда, переходит в свою противоположность при посредстве третьей: торжественно-мажорно звучит цвет, свет заполняет пространство изображения, из лесного мрака появляются сияющие фигурки крылатых детей (их вхождение в картинное пространство в целом совпадает с направлением светового потока), и вместе с ними вступает, нисходит на сцену главное действующее лицо — Любовь. Ее явление сродни вмешательству божества в финале античной трагедии (*deus ex machina*).

Употребляя слово «сцена» в этом контексте, мы имеем в виду нечто более определенное, нежели подразумевает общепринятое фигуральное выражение. Чередование и функции пространственных планов в картине Пуссена находят прямую аналогию в организации театральной сцены: первый план — авансцена, второй — собственно сцена, третий — фоновая декорация (задник). Конструктивно взаимосвязанные первый и третий планы оказываются сопоставленными и в смысловом отношении. Оба плана принадлежат пространству «обрамления» главного действия; в этом смысле — и только в этом — можно говорить об их декоративной функции (ср. лишенный «обрамления» вариант композиции «Ринальдо и Армида» из лондонского Далвич-колледжа). При этом мифологизированная репрезентация реки и ручья находит отголосок в группе третьего плана, которую легко соотнести с образом колесницы Гелиоса, устойчивым компонентом картин и рисунков Пуссена на мифологические сюжеты. Сцена из Тассо, таким образом, приобретает мифологический ореол.

Речь, однако, должна идти не просто о сцене, представленной в мифологических «декорациях», но о смещении всего смыслового плана, о переориентации литературного сюжета на мифологический прототип.

Как показало упомянутое исследование Ли, московская картина целым рядом

элементов восходит к античным рельефам, посвященным мифу о Селене и Эндимионе¹⁹. По одной из версий этого мифа, богиня Селена усыпляет прекрасного Эндимиона, чтобы целовать спящего юношу. В этой ситуации нетрудно усмотреть аналог сюжета, заимствованному Пуссенем из поэмы Тассо.



*Оплакивание Христа, 1657-1658,
Дублин*

К теме **Оплакивания Христа** Пуссен обращается и в начале своего творческого пути (Мюнхен) и во второй половине 50-х годов (Дублин), будучи уже зрелым мастером. Обе картины представляют один и тот же момент из истории Страстей Христовых, изложенный в Евангелии от Матфея. Тайный последователь Иисуса Иосиф Аримафейский, получив разрешение Понтия Пилата снять тело Распятого с креста и похоронить его, торопится совершить обряд погребения до наступления субботы, когда строго запрещалось как работать, так и хоронить.

Сравнение обоих полотен характеризует эволюцию стиля мастера от повышенной патетики и подчеркнутых драматических эффектов мюнхенской картины к благородной простоте, строгости и сдержанности в позднем варианте.

На раннем холсте тело Христа в изогнутом положении, с запрокинутой головой лежит на коленях Богоматери и Марии Магдалины. Художник применяет резкие ракурсы и движения, чтобы передать их скорбь. Пирамидальное построение центральной части композиции завершается фигурой Иосифа Аримафейского, склоненного над гробом, куда он готовится положить тело Спасителя. Повернув голову, он пристально смотрит на зрителя, словно приглашая его присоединиться к этой сцене. Рядом с ним на каменном саркофаге сидит Иоанн Евангелист, с патетическим выражением скорби обративший свой взгляд к небесам. Два ангелочка у ног Христа рыдают, застыв в неустойчивых позах. У изголовья Спасителя опрокинуты сосуды, в которых женщины принесли благовония, чтобы умастить мертвое тело. Все наполнено внутренним движением, усиленным динамикой диагональных линий композиционного построения.

Именно эта динамика исключена из художественного решения поздней картины, композиция которой строится на четком противопоставлении горизонтальных линий и вертикальных акцентов. Ясная, уравновешенная структура, в целом свойственная зрелому стилю Пуссена, внушает иной настрой зрителю. Здесь упорядочено все – и вытянутое параллельно переднему краю холста тело умершего, и складки на плащанице, в которую оно завернуто, и позы всех присутствующих (в отличие от первой картины, здесь исчезают ангелочки, но появляется упомянутая в Евангелии от

Матфея другая Мария), и сосуд для благовоний, прочно стоящий на постаменте.

Царство Флоры



Царство Флоры, 1631

В картине аллегорически соединены герои «Метаморфоз» Овидия, которые после своей смерти были превращены в цветы. Над ними властвуют три божества, связанные с весной – Флора, Приап и Аполлон, правящий квадригой Солнца.

Собранные вместе, эти персонажи вводят в содержание картины тему **Vanitas** – тщетности и бессмыслия, которыми наполнены человеческая гордость и страсти, усилий человека возвыситься над своей бренностью и слабостью. Молодые и прекрасные, снискавшие себе любовь богов, все эти герои потерпели крах, их красота обернулась трагическими последствиями, и они все погибли. Богами, любившими их, они были превращены в цветы, чтобы таким образом восстать из небытия, но при всем своем совершенстве цветы остаются наиболее хрупкими и недолговечными творениями.

Et in Arcadia Ego



Аркадские пастухи (Et in Arcadia ego v2) 1638-1639, Лувр

Сюжет не имеет конкретного литературного источника. Мотив саркофага в Аркадии встречается в пятой эклоге Вергилия, где поэт рассказывает о друзьях Дафниса, прекрасного пастуха, сына Гермеса и нимфы, погибшего от несчастной любви. Они оплакивают его смерть и пишут эпитафию на его саркофаге.

Мотив возникает снова в эпоху Возрождения, в поэме «Аркадия» Якопо Саннадзаро (1502). В это же время сама Аркадия начинает восприниматься как символ земного рая, где царит вечное счастье. Тема аркадских пастухов становится популярной у ренессансных мастеров. Картина Гверчино является первым известным нам обращением к ней.

Молодые пастухи случайно обнаружили среди прекрасной, идиллической природы каменный саркофаг, на котором лежит череп. Эта находка заставила их остановиться и глубоко задуматься. Художник натуралистически точно демонстрирует все признаки тления на полуразрушенном временем черепе, ничуть не приукрашивая и не смягчая их. Тем самым тема смерти еще сильнее и определеннее звучит в картине.

Изображение черепа связывает ее с символическими натюрмортами **vanitas** и **memento mori**, аллегорические смыслы которых, несомненно, содержатся и в этом произведении.

Смысл этой моральной аллегии раскрывается в противопоставлении красоты окружающего мира, молодости, с одной стороны, и смерти и тления – с другой. Увидев символы Смерти, молодые пастухи словно слышат ее слова «И я в Аркадии», которые напоминают им о том, что Смерть незримо присутствует везде.

Луврская картина Пуссена по жанру – моральная аллегория, но в ней заметно снижен назидательный пафос, по сравнению с первым ее вариантом и картиной Гверчино. Она наполнена меланхолическими интонациями и философскими раздумьями над смыслом жизни.

В первом варианте картины Пуссен ближе следует за образным решением Гверчино.

Художник изображает группу пастухов, подошедших к саркофагу, на котором видна надпись «Et in Arcadia ego», и сверху лежит череп. Пастухи остановились перед неожиданной находкой и взволнованно читают текст. Как и у Гверчино, именно череп играет ключевую роль для интерпретации смысла, поскольку эти слова связаны напрямую с ним. Словно сама Смерть говорит о том, что она присутствует везде, даже здесь, в прекрасной Аркадии, царстве молодости, любви и счастья. Поэтому в целом картина близка по смыслу к натюрмортам **memento mori**, с их моральным назиданием.

Справа от группы пастухов находится полуобнаженный мужчина с амфорой, из которой льется вода. Это персонификация речного бога подземной реки Алфей, пересекающей Аркадию. Здесь он появляется как аллегорический намек на скрытое от посторонних глаз знание, льющееся как поток.

Луврский вариант трактует тему уже по-другому, и главное отличие состоит в отсутствии черепа. Отказ от изображения черепа связывает пророческие слова уже не со Смертью, а с тем, чей прах находится в саркофаге. И уже он взывает из небытия, напоминая о том, как быстротечны молодость, красота, любовь. Элегический настрой звучит в позах, замерших без движения героев, в их состоянии глубокой задумчивости, в лаконичной и совершенной композиции, в чистоте колорита.

Однако смысл картины понятен нам лишь в общих чертах. Вышеприведенная интерпретация, например, не объясняет изменение образа женской фигуры по сравнению с первым вариантом. Если в более ранней картине Пуссен действительно

изображает полуобнаженную пастушку, облик которой намекает на любовные утехы среди прекрасной аркадской природы, то этот женский образ явно обладает иной характеристикой.

Были сделаны попытки дать картине эзотерическое толкование: Пуссен с помощью классической аллегии выражает христианские символические смыслы, которые, однако, доступны только посвященным. В таком случае пастухи уподобляются апостолам, а женская фигура – Марии Магдалине, стоящим у пустой гробницы Иисуса Христа. Кроме того, существует предположение, что надпись, которая, с точки зрения правил латинского языка, содержит необъяснимую грамматическую неточность – отсутствие глагола – в действительности является анаграммой. Есть несколько вариантов ее расшифровки: ET IN ARCADIA EGO = I TEGO ARCANA DEI (Иди, я сохраняю тайны Бога); если добавить необходимый грамматически глагол sum, то складывается следующая анаграмма – ET IN ARCADIA EGO SUM = TANGO ARCAM DIE IESU (Я прикасаюсь к гробнице Господа Иисуса).

Пуссен дважды в своем творчестве обращался к этой теме. Второй вариант, который находится в Лувре, является, наверное, наиболее известной картиной мастера. Ее датировка до сих пор остается спорной. Есть версия, что она написана после 1655 г. Специальные исследования холста показали, что техника исполнения ближе к поздним произведениям Пуссена. Но большинство ученых относит картину к концу 1630-х годов.

Поклонение золотому тельцу



*Поклонение золотому тельцу, 1634,
Лондон*

«Поклонение золотому тельцу», вместе с парной к ней картиной «Переход через Красное море», которая сейчас находится в Мельбурне, были написаны около 1634 г. Оба произведения иллюстрируют различные эпизоды из книги Исход Ветхого Завета. Это вторая книга Пятикнижия Моисея, повествующая об исходе евреев из Египта, сорокалетнем скитании по пустыне, и наконец, обретении Земли Обетованной. Эпизод с золотым тельцом относится к 32 главе Исхода.

Согласно тексту Ветхого Завета (Исход, 32), народ израилев, обеспокоенный долгим отсутствием Моисея, который поднялся по повелению Яхве на гору Синай, попросил Аарона сделать бога, который бы вел их вместо ушедшего Моисея. Аарон собрал все золото и сделал из него тельца, которому «принесли всесожжения и привели жертвы мирные».

«И сказал Господь Моисею: поспеши сойти отсюда, ибо развратился народ твой, который ты вывел из земли Египетской; скоро уклонились они от пути, который Я заповедал им...».

История золотого тельца становится символом вероотступничества, отречения от истинного Бога и поклонения идолу. Именно этот смысл подчеркивает Пуссен, оставляя на заднем плане Моисея, разбивающего скрижали, и акцентируя внимание зрителя на безудержной пляске, на торжествующем жесте Аарона и благодарности ему народа.

Битва израильтян с амалекитянами. Парная картина «Победа Иисуса Навина над амморейцами»

находится в ГМИИ. Моисей приказывает Иисусу Навину сражаться, а сам становится на вершине холма и молится за его победу: «И когда Моисей поднимал руки свои, одолевал Израиль, а когда опускал руки свои, одолевал Амалик; но руки Моисеевы отяжелели, и тогда взяли камень и подложили под него, и он сел на нем, Аарон же и Ор поддерживали руки его?». Это и решило исход битвы в пользу израильтян. В обеих картинах ощущается влияние фресок Лоджий Рафаэля в Ватикане, познакомиться с которыми Пуссен мог еще в Париже по уже существовавшим тогда гравюрам и эстампам. В основу композиции легли зарисовки, сделанные Пуссеном с рельефов римских саркофагов. Художника захватила возможность показать на полотне бурное движение воинов, столкнувшихся в жестоком и долгом поединке, передать стихию битвы, ее динамику.



Битва израильтян с амалекитянами. Ок. 1624-1625 гг.

Парнас



Одним из самых сложных для понимания этого произведения вопросов остается проблема идентификации поэта, вступившего на Парнас и вручающего Аполлону свои книги. Эрвин Панофский предположил, что это итальянский поэт Джанбаттиста Марино, друг и покровитель художника. Марино умер в 1625 г., но современники считали его равным великим античным авторам. В картине Пуссена выражена высочайшая оценка его таланта, не

Парнас, 1631-1632, Прадо

случайно он единственный из смертных введен в круг Аполлона и муз. Особой популярностью пользовались два произведения Марино – «Адонис» и «Избиение младенцев», с которыми, вероятно, он здесь и изображен.

В целом, картина Пуссена не является только иллюстрацией мифа о Парнасе, Аполлоне и музах, как это часто бывает в произведениях других художников на эту тему. Этот миф соотнесен мастером с реалиями истории культуры и становится средством для выстраивания определенной ценностной иерархии в ней.

Образ бога Аполлона, как символа божественного, чистого поэтического вдохновения, творчества, имеющего божественный источник, занимает важное место в живописи Пуссена. Это связано и с той высшей ролью, которую художник отдает творческому началу, искусствам, в культуре и в жизни человека.

Одним из его ранних обращений к этому образу является его живописное воплощение мифа об Аполлоне и Дафне. Литературным источником этой картины, которую Пуссен пишет в 1625 г., также являются «Метаморфозы» Овидия (I, 438-550). Овидий рассказывает о мести Купидона Аполлону, который, гордый своей победой над Пифоном, стал шутить над юным богом, увидев его вооруженным луком и стрелами. Аполлон сказал, что мальчику оружие носить не пристало, и Купидон должен довольствоваться только факелом, разжигающим любовь, чувство, чуждое всемогущему Аполлону.

Тогда Купидон направил на Аполлона стрелу, разжигающую любовь и он воспылал страстью к нимфе Дафне, дочери речного бога Пеней и Геи. Дафну же бог любви ранил стрелой, любовь убивающей и она дала обет безбрачия, как и Диана. Тщетно Аполлон, впервые испытывая подобные чувства, добивался любви Дафны. Спасаясь от его преследования, Дафна обратилась с мольбой к своему отцу, и была превращена в лавр.

Эпизод, когда Аполлон почти настигает Дафну, но она на его глазах превращается в лавровое дерево, стал любимым для европейских художников, скульпторов, поэтов, музыкантов. Именно его изображает и Пуссен в своей картине. Рядом с Аполлоном и Дафной, с урной, из которой льется вода, изображен речной бог Пеней. Лавровое дерево с тех пор становится эмблемой Аполлона, он всегда носит лавровый венок на голове. Считается, что лавр обладает очистительной и пророческой силой, является символом победы и мира. Лавровым венком увенчивали голову победителя в поэтическом состязании.

Картина Пуссена тесно связана с фресками Рафаэля в Станца делла Сеньятура и позволяет судить о том, как стиль французского мастера формировался под влиянием великого итальянца.

Датировка картины до сих пор остается спорной. Большинство исследователей относят

ее к началу 1630-х годов, обосновывая это сходством между фигурой Аполлона и изображением Крокуса в «Царстве Флоры».

Смерть Германика



*Смерть Германика, 1626-1628,
Миннеаполис*

«Смерть Германика» (Миннеаполис, Институт искусств) строится подобно античному барельефу. Очень четко организовано движение группы воинов, слева направо подступающих к ложу умирающего полководца, строгому ритму подчинена их сдержанная жестикация. Характерно профильное изображение большинства фигур. Слово вычерчены вертикали высокого интерьера. Античный Рим воскресает в композиции Пуссена.

Картина была заказана кардиналом Франческо Барберини в 1626 г. и закончена в 1628. Беллори свидетельствует, что художник имел право выбрать сюжет самостоятельно. Английский художник Генри Фюсли в 1798 г. отметил, что ни одно другое произведение Пуссена не вызывало такого всеобщего восхищения, и даже если автор не создал бы никакой другой картины, он снискал бы себе бессмертие благодаря этой.

Это лучшее произведение, созданное Пуссеном в его ранние римские годы, и одно из самых оригинальных во всем его творчестве. Эпическое по теме и классическое по рисунку, оно вводит новый сюжет в западноевропейское искусство – образ героя на смертном одре. Картина оказала огромное влияние на неоклассицизм позднего XVIII – первой половины XIX веков. Она закладывает начало неоклассической приверженности к сценам героической смерти. Свои версии об истории Германика создают британские мастера Б. Уэст и Г. Гамильтон, ею вдохновлялся Дж. Рейнольдс. Множество копий по ней были созданы выдающимися французскими художниками Грезом, Давидом, Жерико, Делакруа, Моро.

Ряд скульпторов также заимствовали композицию этого произведения, очевидно, чувствуя ее античные корни.

До Пуссена никто из художников не обращался к этому образу. Источником послужили «Анналы» Тацита (II, 71-2), где рассказывается о римском генерале Германике (15 до н.э. – 19 н.э.). Он был племянником и приемным сыном императора Тиберия, женатым на внучке Августа Агриппине. Их сын – будущий император Калигула, а внук – Нерон.

Германик снискал огромную славу и авторитет в армии, благодаря своим победам над германскими племенами, мужеству, храбрости и скромности, разделяя со своими солдатами все невзгоды войны. Тиберий, позавидовав его славе, приказал тайно отравить его.

Несмотря на колорит, демонстрирующий знакомство Пуссена с произведениями Тициана, композиция картины восходит к классическим образцам античности. Это чувствуется как во фризообразном построении фигур на переднем плане, так и в организующей роли архитектуры. Возможно, такое решение навеяно античными саркофагами, изображающими смерть героя – тему, которая часто появляется в пластике саркофагов. Некоторые исследователи отметили, что более близким примером для подобного композиционного решения мог стать ковер из серии «Смерть императора Константина» Рубенса, подаренный кардиналу Франческо Барберини королем Людовиком XIII в сентябре 1625 г.

Сюжет картины как *exemplum virtutis*, кроме того, что становится образцом для подражания в искусстве неоклассицизма, может быть связан и с другими, более поздними произведениями самого Пуссена. Однако

остаются невыясненными соображения, по которым в 1627 г. выбор Пуссена пал именно на него. Одно из предположений заключается в том, что Тацит описывает своего героя как человека, лишенного зависти и жестокости, в поведении которого чувствуется огромный самоконтроль, он верен своему долгу, своим друзьям, своей семье, и необычайно скромен в жизни. Именно таким был идеал самого Пуссена, и это описание близко к его собственной натуре в годы зрелости.

Венера, Фавн и путти

Фигурки сражающихся путти раскрывают основной смысл изображенного: в лице сатира оказывается поверженной земная любовь, которой служит Венера, поэтому она с грустью следит за поединком, предвидя его исход. Такая трактовка сюжета вполне соответствовала благородным идеалам художника, считавшего, что в мире должна воцариться возвышенная любовь.

Моисей, иссекающий воду из скалы



Венера, Фавн и путти. Нач. 1630-х г. Холст, масло



Моисей, иссекающий воду из скалы. 1649г. Холст, масло

Пуссен не ограничился изображением свершившегося чуда, но одновременно попытался представить трагедию, пережитую беглецами в пустыне. Он делит композицию на три части, выделяя наиболее существенные для повествования моменты. Справа показаны люди, гибнущие от жажды в отчаянии и муках; здесь женщины, дети, старики, то есть те, кому труднее всего перенести обрушившиеся на них невзгоды. В центре мужи и воины; воспрянув духом, они стремительно бросаются к источнику, черпая воду чашами, кувшинами и даже шлемами. Здесь напряжение достигает кульминации. Наконец, в левой части картины мы видим Моисея и израильских старейшин, воздающих Богу хвалу за ниспосланное им чудесное избавление от гибели.

Святое Семейство в Египте

В 1640-е и 1650-е годы Пуссен создает ряд картин на исторические и библейские сюжеты, решая их в

совершенно новом ключе и воплощая в них свои размышления над этими темами.

В псевдоевангелии Матфея говорится о чудесном утолении жажды и насыщении Святого семейства на пути в Египет. Обычно Святое семейство изображалось в окружении ангелов, приносящих плоды и цветы. Пуссен перенес место действия на площадь египетского города, а вместо ангелов изобразил простых египтян: юношу и



Святое Семейство в Египте. 1655-1657 гг. Холст, масло



двух девушек и особенно подчеркивал это, называя картину «Мадонной в Египте» или «Мадонной Египетской». В переписке с заказчиком полотна Пьером де Шантелу художник подробно описывает работу над картиной и объясняет многие детали. Он сообщает, например, что изображение процессии жрецов, направляющихся к храму Сераписа и несущих ковчег с реликвиями, а также жилище священных ибисов и башня с вогнутой крышей для сбора росы не выдуманы им, а взяты со знаменитой мозаики храма Фортуны в Палестрине. «Я поместил все это в картину, чтобы насладиться новизной и разнообразием и показать, что изображенная Мадонна находится в Египте».

Святое Семейство со св. Елизаветой и св. Иоанном Крестителем

Святое Семейство со св. Елизаветой и св. Иоанном Крестителем. Между

1644-1655 см. Холст, масло

Основой решения сцены является мотив встречи Марии и Елизаветы и их младенцев. По сравнению с полотном «Святое семейство со св. Иоанном Крестителем» (Музей Джона и Мейбл Ринглинг, Сарасота), выполненным чуть ранее, картина поражает бóльшей уравновешенностью и величием. Крупные тяжеловесные фигуры заполняют здесь всю поверхность холста, почти не оставляя места пространству и фону.



Амуры и гении. 1630-1633гг. Холст, масло



Спасение Зенобии. 1640-е г. Картина не закончена. Холст, масло