



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

НИКОЛА ПУССЕН Часть 70

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 70

НИКОЛА ПУССЕН

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ПУССЕНА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

„Вакханалия с гитаристкой“ — ок. 1626 стр. 8

„Избиение младенцев“ — ок. 1628 стр. 10

„Царство Флоры“ — 1631 стр. 12

„Похищение сабинянок“ — ок. 1637 стр. 14

„Аркадские пастухи“ — ок. 1640 стр. 16

„Пейзаж с Диогеном“ — 1648 стр. 18

„Елизер и Ревекка“ — 1648 стр. 20

„Времена года“ — 1660—1664 стр. 22

„Аполлон и Дафна“ — ок. 1664 стр. 24

„Аполлон и Дафна“ (рисунок) — ок. 1664 стр. 26

ПУССЕН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ПУССЕН В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Художественная библиотека Бриджмен; стр.3: RMN; стр.4: вверху слева: AKG, вверху справа: Художественная библиотека Бриджмен, внизу слева: RMN; стр.5: вверху справа: AKG, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр.6: вверху: RMN; стр.7: вверху: RMN, в центре: Scala, внизу: RMN; стр.8: RMN; стр.9: AKG; стр.10: RMN; стр.11: Художественная библиотека Бриджмен; стр.12: RMN; стр.13: AKG; стр.14 и 15: RMN; стр.16: Художественная библиотека Бриджмен; стр.17-23: RMN; стр.24: Художественная библиотека Бриджмен; стр.25 и 26: RMN; стр.27: Художественная библиотека Бриджмен; стр.28: Scala; стр.29: вверху слева: RMN, вверху и в центре справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр.30: вверху слева: RMN, вверху справа: AKG, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр.31: внизу: RMN; стр.32: RMN.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №19000547
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Смерть Германика
(фрагмент)

1628; 148x198 см

Институт искусств, Миттелхолц

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: СУРБАРАН (1598—1664)

Великий испанский художник, представитель сеvilской школы живописи, Франсиско Сурбаран является автором множества религиозных картин — необы-

чайно одухотворенных, запоминающихся насыщенным колоритом, ярким, всепроникающим светом и уникальным образным строем.



Никола Пуссен

Смысл своей жизни Пуссен видел единственно в служении искусству. Об этом свидетельствуют сохранившиеся документы — как письма самого художника, так и труды его современников — биографов и историков искусства. Редко случается, чтобы личность живописца до такой степени отождествляли с его творчеством.

ПЕРВЫЕ ШАГИ В ПАРИЖЕ

Можно с большой долей уверенности утверждать, что до приезда в 1612 году в Париж Пуссен никогда и нигде не учился профессии живописца — во всяком случае, сведений, доказывающих обратное, не сохранилось. Зато известно, что в течение первых четырех месяцев пребывания во французской столице начинающий художник постигал азы профессии сразу в двух мастерских — у модного в то время живописца Жоржа Лаллемана (ок. 1575—1636) и известного фламандского портретиста Фердинанда ван Элле (ок. 1580—1649). Этот факт может свидетельствовать не столько о гордом, независимом нраве молодого Пуссена, сколько о том, что культурная жизнь Парижа второго десятилетия XVII века переживала период стагнации. Ведь почему желающие учиться живописи вынуждены были перебегать от одного художника к другому? Ответ очевиден: в тот период крайне затруднительно было найти пользующегося всеобщим уважением мастера-универсала, который смог бы не только передать молодым свой богатый опыт, но и дать им мощный импульс к самосовершенствованию, пробудить в них интерес к искусству прошлого и, что немаловажно, ознакомить с актуальными тенденциями современной живописи.

Неизвестно, при каких обстоятельствах Пуссен знакомится с Александром Куртуа — „valet du chambre“ (камердинером) Марии Медичи и хранителем королевской коллекции произведений искусства, однако в одном из своих писем живописец отметит, что именно эта встреча подарила ему „уникальный шанс“ позна-

комиться не только с шедеврами античности, но и с произведениями великих мастеров итальянского Ренессанса — в частности, Рафаэля (1483—1520) и Тициана (ок. 1488—1576). Потрясенный этими работами, Пуссен решает во что бы то ни стало посетить Италию, но пройдет немало лет, прежде чем ему удастся осуществить свою мечту, так сказать, в полном объеме. Известно, что первые два путешествия завершились, фактически не начавшись: на рубеже 1617—1618 годов мастер добрался до Флоренции, но вынужден был по какой-то при-



Никола Пуссен родился в июне 1594 года в маленькой деревушке близ города Лезандели, что в Нормандии, провинции на северо-западе Франции. Он был сыном Жана Пуссена, потомственного дворянина, и Мари Делезман, дочери окружного судьи. О детстве будущего художника ничего не известно, хотя нетрудно предположить, что он получил превосходное воспитание в семье и был великолепно образован. Существуют косвенные доказательства того, что юный Никола в течение примерно семи лет пребывал в Академии иезуитов в Руане, где получил фундаментальные знания в области гуманитарных наук, очень пригодившиеся ему в дальнейшей работе — особенно над мифологическими картинами. Известно также, что в 1611 году Никола познакомился с Кантенем Вареном (ок. 1570—1634), известным французским художником, представителем позднего маньеризма. Этот мастер расписывал церковь в Лезандели и обратил внимание на молодого человека, который приходил каждый день и часами молча наблюдал за его работой. Будучи сам еще очень молодым человеком, Варен был тронут тем усердием, с каким этот шестнадцатилетний юноша пытался скопировать некоторые фрагменты росписи в свой альбом, а также не мог не заметить его явной одаренности. Скорее всего, именно по совету Варена Пуссен решает отправиться в столицу, чтобы учиться живописи.

▲ Автопортрет

1650; 98x74 см
Лувр, Париж

Пуссен не любил писать самого себя. Этот автопортрет был создан лишь благодаря настойчивым просьбам меценатов

“ Пуссен обожал Рим, который в то время был центром мирового искусства; Рим, которому, как известно, он подарил все то, что пожалел для Парижа ”

Пьер Розенберг, 1994

чине срочно вернуться в Париж, а в следующий раз неотложные дела прервали его поездку еще во французском Лионе...

Первый парижский успех молодого Пуссена приходится на 1622 год. В связи с канонизацией Игнатия Лойолы (1491—1556) Орден иезуитов заказывает ему шесть картин, на которых должны быть запечатлены наиболее важные эпизоды из жизни основателя братства. Эти картины, к сожалению, не дошли до наших дней, однако известно, что они произвели настоящий фурор в художественных кругах Парижа.

Особой похвалы художник-дебютант удостоивается от Джованни Баттиста Марини (1569—1625), пребывающего в Париже в качестве придворного поэта Марии Медичи. Итальянец предлагает Пуссену выполнить серию рисунков к „Метаморфозам“ Овидия. Именно благодаря покровительству Марини Пуссен наконец-то сможет отправиться на стажировку в Рим. Но до отъезда в Вечный Город он еще в течение без малого двух лет утверждает свое реноме чрезвычайно одаренного живописца в Париже. Вместе с другими известными художниками Пуссен принимает участие в оформительских работах в Люксембургском дворце, а также создает алтарную картину для собора Нотр-Дам де Пари (несохранившаяся работа „Успение Богоматери“).



▲ Вид Рима — Замок святого Ангела

Пуссен родился во Франции, там же провел свои молодые годы, однако профессионального признания он добился именно в Риме — культурной столице мира



▲ Смерть Германика

1628; 148x198 см
Институт искусств,
Миннеаполис

„Смерть Германика“ — это работа, которая после четырех лет пребывания художника в Риме наконец-то принесла ему славу



◀ Вдохновение поэта

1635—1638; 182x213 см
Лувр, Париж

Большинство работ Пуссена, написанных в 1630-х годах, свидетельствуют о том, что, оказавшись в римской художественной среде, он попал под влияние самых разных стилей и направлений



Тайнство брака ▲

1648; 117х178 см
Национальная галерея
Шотландии, Эдинбург

СЕМЬ ТАИНСТВ

У Пуссена было два известных покровителя — итальянец Кассиано дель Поццо (1588—1657) и француз Поль Фреар де Шантелу (1609—1694). И один, и другой заказывали художнику цикл картин, посвященных Семи Таинствам. Первый из этих двух циклов был закончен Пуссеном в 1642 году, второй — в 1648. Согласно существовавшей в те времена иконографической традиции, сцены всех семи таинств надлежало изображать в едином композиционном пространстве. Пуссен же, вопреки этому обычаю, посвящает каждому таинству отдельную картину. Еще одной инновацией художника было представление фигур в античных одеждах. Видимые отличия между первым и вторым циклами позволяют проследить процесс творческой эволюции Пуссена.

И ВОТ ОН, РИМ!

В 1624 году, с первой весенней оттепелью, после зимы, проведенной в Венеции, тридцатилетний Пуссен наконец-то прибывает в Вечный Город, где его радушно встречает Марино, вернувшийся на родину годом раньше. Поэт рекомендует молодого французского художника своему приятелю, кардиналу Франческо Барберини. Поскольку последний был племянником самого папы Урбана VIII, Пуссен вполне мог рассчитывать на выгодные заказы. Однако все сложилось не так, как о том мечталось: в 1625 году умирает Марино, а Барберини срочно отбывает из Рима с дипломатической миссией во Францию. Пуссен остается в чужом городе совершенно один и практически без средств к существованию. Скорее всего, ему приходилось исполнять частные заказы и получать за них гроши, поскольку едва ли работы никому не известного приезжего художника ценились слишком высоко. Экономя буквально на всем и с трудом сводя концы с концами, Пуссену все же удалось выжить в итальянской столице и дожидаться Барберини, который сразу по возвращении в 1626 году заказал Пуссену картину „Смерть Германика“. Законченное в начале 1628 года, это произведение было воспринято в римских художественных кругах с большим энтузиазмом и удостоилось наивысших похвал многих авторитетных деятелей искусства. Так, после четырех лет нищеты и безвестности, Пуссен завоевывает популярность среди культурной элиты и постепенно обрывает состоятельную клиентуру.



▲ Венера, оплакивающая Адониса

ок. 1626—1627
57х128 см
Музей изящных искусств,
Канн

Эту картину, в которой отчетливо проявляется влияние Тициана, Пуссен написал вскоре после прибытия в Рим

В возрасте 36 лет, будучи уже зрелым и прославленным живописцем, Пуссен решает, что пришло время создать семью. В 1630 году художник женился на Анне-Марии Дюге, сестре известного пейзажиста Гаспара Дюге (1613—1675) и прожил с ней долгую и, в целом, счастливую жизнь, омраченную лишь тем обстоятельством, что Господь так и не дал им детей...

В 1631 году Пуссен был избран членом Академии святого Луки и с тех пор старался не брать крупные заказы от религиозных общин и соборов, поскольку предпочитал работать в меньшем формате и обслуживать частную клиентуру. Из числа таких заказчиков особыми привилегиями пользовался Кассиано дель Поццо, личный секретарь кардинала Барберини, один из наиболее влиятельных меценатов того времени. Вплоть до 1640 года он был главным клиентом Пуссена. Именно по его заказу была создана первая серия картин под общим названием „Семь Таинств“, над которой мастер трудился с 1636 по 1642 годы.

Слава о Пуссене постепенно распространяется за пределы

Италии и достигает его родины. В 1635 году кардинал Ришелье (1585—1642) заказывает художнику „Вакханалию“. Это была первая работа Пуссена, отправленная в Париж. С каждой следующей картиной он становится все более популярным во Франции и, как следствие, обретает там новых клиентов. Так, в 1638 году он пишет „Собирание манны“ для мажордома французского короля Поля Фреара де Шантелу, который позже станет его покровителем. Чудом сохранившиеся письма Пуссена, адресованные этому человеку, представляют сегодня бесценный источник информации о жизни и творчестве художника... И, наконец, в 1639 году, по приказу Людовика XIII (1610—1643), министр финансов Франсуа Сюбле де Нуайер приглашает Пуссена к французскому королевскому двору. Как ни странно, художник не сразу принимает столь лестное предложение — скорее всего, он боится перемен и не хочет менять устоявшийся образ жизни и свою независимость на положение придворного живописца, просто обязанного исполнять прихоти монарха. Проведя в раздумьях и сомнениях почти целый год, Пуссен, тем не менее, соглашается и 28 ноября 1640 года прибывает в Париж.

„ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК“ ЛЮДОВИКА XIII

Художника приняли при дворе с большими почестями. Меньше, чем через четыре месяца, 20 марта 1641 года, он получает звание „первого королевского художника“ и поселяется в роскошном особняке, расположенном в парижском саду Тюильри, на правом берегу Сены. Все бы ничего, но Пуссен очень скоро понимает, что нехорошее предчувствие, мешавшее сразу же принять приглашение, не обмануло его. Художнику приходится исполнять заказы, которые не соответствуют уровню его дарования и в известной мере даже тормозят процесс его творческого развития. Не говоря уже о том, что ему, приверженцу малых форм, заказывают исключительно монументальные работы. К примеру, площадь картины „Чудо святого Франциска Ксаверия“, написанной художником для нового храма иезуитов, составляет более десяти квадратных метров. А чего стоит оформление луврской Большой галереи — ведь это четыреста метров в длину и восемь в высоту! „Трудно было бы найти задание, менее соответствующее таланту Пуссена и его методам работы. Живописец привык писать небольшие полотна, работа над которыми не требовала спешки и привлечения ассистентов. Здесь же он был обязан писать очень быстро да еще следить за работой целой армии помощников“ — так триста лет спустя прокомментировал эту ситуацию британский историк Энтони Блант (1907—1983). Но и это еще не все! В длинный список функциональных обязанностей Пуссена входило также украшение дворцового интерьера, моделирование одежды короля и членов его семьи, дизайн столовой утвари и постельных принадлежностей. Естественно, справиться одному со всем этим было физически невозможно, поэтому Пуссен вынужден был обращаться к помощи своих коллег — большей частью, не слишком талантливых, но очень завистливых парижских художников, которые исполняли его поручения крайне неохотно — иными словами, откровенно саботировали. В конце концов, Пуссену,



по его собственному выражению, „надоело заниматься глупостями и противостоять врагам“. Художник мечтал только об одном — вернуться в Рим. И вскоре такая счастливая возможность представилась: под предлогом необходимости сопровождения жены на лечение в Италию, 21 сентября 1642 года Пуссен уезжает из Парижа. Внезапная кончина кардинала Ришелье в том же году и смерть Людовика XIII в следующем — освободили его от каких-либо обязательств перед французским двором. Художник больше никогда не вернется на родину.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В РИМ

В Риме Пуссен продолжает исполнять заказы своих соотечественников, поскольку ряды его итальянских поклонников заметно поредели. Это произошло не только из-за длительного отсутствия мастера, но и по причине определенных изменений в культурной жизни Вечного Города. В 1644 году умирает папа Урбан VIII, а его преемник Иннокентий X не является ни почитателем искусства, ни франкофилом. Родственники умершего папы и многочисленные покровители французских живописцев уезжают из Рима. Пуссену же удается сохранить узкий круг своих заказчиков, состоящий, в основном, из французских дипломатов. Кроме того, он поддерживает дружеские отношения со своими земляками, работающими в Риме, — в частности, с выдающимся пейзажистом Клодом Лорреном (1600—1682).

В середине сороковых годов художник работает над новым

**“ Мы здесь
находимся слишком
далеко от солнца, чтобы
понять, почему оно нас
ослепляет ”**

Пуссен об итальянском искусстве,
Париж, 1642 год

Обнаружение Моисея ▶

ок. 1647; 121x195 см
Лувр, Париж

◀ Чудо святого Франциска Ксаверия

1641; 444x243 см
Лувр, Париж

Наряду с оформлением Большой галереи в Лувре, это монументальное полотно является одним из самых важных проектов, над реализацией которых Пуссен работал в Париже



▲ Пейзаж с Полифемом

ок. 1649; 150x168 см
Эрмитаж,
Санкт-Петербург

С середины сороковых годов Пуссен с удовольствием пишет пейзажи



циклом, посвященным Семи Таинствам. Пройдет четыре года, прежде чем в 1648 году он наконец закончит все семь картин. В 50-е годы, несмотря на прогрессирующий тремор правой руки, Пуссен продолжает творить и старается «писать лучше, чем когда-либо». И ему это прекрасно удается — неспроста последний период творчества считается апогеем его достижений в области живописи. Гениальный цикл «Времена года», созданный в начале шестидесятых — лучшее тому подтверждение.

14 октября 1664 года умирает жена Пуссена, а одиннадцать месяцев спустя, 19 ноября 1665 года, покидает этот мир и сам художник, оставивший после себя более двухсот великолепных картин. Пуссен был похоронен в римской церкви Сан Лоренцо ин Лючина — согласно его последней воле, «без всякой помпезности».

ВЕРУЮЩИЙ ИЛИ БЕЗБОЖНИК?

В религиозных картинах Пуссена причудливо переплетаются библейские сюжеты и коллизии реальной жизни, причем в сферу особой заинтересованности художника все чаще попадают именно последние. Известно, что Пуссен, как и многие его современники, был католиком. Но в XVII веке среди прогрессивно мыслящих людей оказывалось немало атеистов, которые демонстрировали свою «набожность» лишь публично. Вот почему историки искусства и биографы Пуссена часто задумывались над тем, был ли художник на самом деле верующим человеком...

Вознесение Богоматери

1649х1650; 57х40 см
масло на голубом шелке
Лувр, Париж

Основа из голубого шелка, на которой была написана эта работа, позволила художнику достичь тончайших колористических тоансов



КАЛЕНДАРЬ

- 1594 — в Лезандели (Нормандия) родился Никола Пуссен
- 1612 — будущий художник уезжает в Париж
- 1622 — Пуссен создает шесть больших полотен для Ордена иезуитов
- 1624 — весной прибывает в Рим
- 1628 — заканчивает «Смерть Германика» и получает заказ на создание алтарной картины для собора святого Петра
- 1630 — 1 сентября женится на Анне-Мари Дюге
- 1640 — в декабре отправляется в Париж
- 1641 — 20 марта Пуссен получает титул «первого королевского художника»
- 1642 — в ноябре возвращается в Рим
- 1648 — заканчивает серию картин «Семь Таинств», созданную по заказу друга и мецената Шантелу
- 1660 — начинает работу над циклом «Времена года»
- 1664 — 14 октября умирает жена художника
- 1665 — 10 ноября уходит из жизни Никола Пуссен

Вакханалия с гитаристкой — ок. 1626

▼ Вакханалия с гитаристкой

ок. 1626; 121х175 см

Лувр, Париж



Первые годы пребывания Пуссена в Риме связаны с его художественными исканиями в самых разных направлениях и стилях. Зиму 1623 года мастер провел в Венеции. Там он познакомился с творчеством местных живописцев и в течение длительного времени находился под их влиянием. Этот „венецианский“ след особенно ярко проявляется в его первых римских работах — таких, как, к примеру, представленные здесь „Вакханалия с гитаристкой“ и „Венера и пастухи“.

С полной уверенностью можно сказать, что Пуссен тщательно анализировал работы Джованни Беллини (ок. 1433—



▲ Венера и пастухи

ок. 1626; 71х96 см
Художественная галерея,
Дрезден

1516) и Паоло Веронезе (1528—1588), но наибольшее впечатление на него произвели произведения Тициана (ок. 1488—1576). В Риме он имел возможность и дальше изучать творчество великого венецианского мастера, многочисленные „вакханалии“ которого украшали интерьер Виллы Людовизи. Самая известная из них, написанная в 1518—1519 годах (см. с. 29), послужила Пуссену образцом для его „Вакханалии с гитаристкой“. Сравнительный анализ обеих картин обнаруживает идентичность композиции — особенно это касается расположения фигур на переднем плане. Вместе с тем, в „Вакханалии с гитаристкой“ уже проступают черты индивидуального стиля Пуссена. В этом нетрудно убедиться, если обратить внимание на цвета одежд трех главных фигур — синий, красный и оранжевый. Эти яркие, сверкающие цвета не имеют ничего общего с построенной на тонких нюансах палитрой Тициана. Что же касается эмоционального строя обеих картин, то по этому поводу весьма удачно высказался немецкий исследователь Мейер-Грефе: „В ирреальном пространстве картины Пуссена перед нашими глазами проходит гармоничный кортеж божеств, отмеченных неисчерпаемым жизнелюбием: они пьют, но не напиваются, и сама вакханалия — не праздник, а обычная, нормальная жизнь. „Вакханалия“ Пуссена чужда крайностей, она не является, как у Тициана, поднем распутства, она есть счастье, ставшее нормой“. Эту же мысль развивает испанский философ и публицист Хосе Ортега-и-Гассет. „Пуссен сообщал нам, — пишет он, — что красота и жизнелюбие — неотъемлемые свойства богов, а не людей. Веселье, которое он изобразил на холсте, рождает, увы, печальное чувство, поскольку в этой сцене для нас места нет. Реальность тягостна и печальна, счастье же призрачно, как эти боги и нимфы“. В „Венере и пастухах“ также прослеживаются аналогии с типично венецианскими живописными представлениями богини любви. Исследователи отмечают, что в этой работе художнику удалось достичь необычайной достоверности в выражении женской чувственности.

Избиение младенцев — ок. 1628

„Избиение младенцев“ — картина, написанная двумя годами позже представленных выше „Вакханалии“ и „Венеры и пастухов“. Здесь Пуссен пытается объединить древнее искусство с новейшими живописными тенденциями, а точнее, пытается найти точки соприкосновения между античностью и барокко. На античную стилистику указывают монументальность форм и нарочитая скульптурность тел, а также фризовая композиция, способствующая декоративности упрощенного пространства. С другой стороны, динамика, стремительность и нарочитая экзальтация изображения говорят о проникновении барочной эстетики.

Художник избрал довольно сложный для воплощения и, наверное, поэтому не слишком популярный среди его коллег библейский сюжет Избиения младенцев (Мф. 2: 16). Ирод Великий, узнав о рождении Младенца, которому суждено было стать „Царем Иудейским“, и боясь, что его собственная власть, таким образом, будет узурпирована, приказал убить всех младенцев в Вифлееме и его окрестностях. Но Святому Семейству, предупрежденному ангелом, удалось бежать. На картинах предшественни-



▲ Избиение младенцев

ок. 1627; 14,6х19,6 см
перо, коричневая тушь
Музей изящных искусств, Лилль



◀ Чума в Ашдоде
(Филистимляне,
зараженные
чумой)

1631; 148х198 см
Лувр, Париж



ков Пуссена, обращавшихся к этой теме, сцена чаще всего разворачивалась в дворцовом саду царя Ирода, причем сам изверг обычно был изображен наблюдающим за жестокой расправой сидя здесь же на своем троне, или с балкона. Таким образом, его фигура как бы перетягивала на себя зрительское внимание, отвлекая непосредственно от сцены насилия. У Пуссена главным акцентом композиции является ярко освещенное тельце невинного младенца за мгновение до мученической смерти, а основным идейным наполнением всей сцены — безусловное неприятие насилия. Глаза обезумевшей от отчаяния матери наполнены слезами — в этом исследователи видят аллюзию на цитату из книги Иеремии (31: 15): „Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо

их нет“. Стремительно удаляющаяся с места расправы женщина, прижавшая к себе младенца и пытающаяся скрыть его в складках своего синего одеяния — это Елизавета, мать Иоанна Крестителя; о ее укрытии в горах с младенцем Иоанном рассказано в апокрифической Книге Иакова.

С течением времени Пуссен достигает абсолютного мастерства в передаче всей гаммы человеческих чувств и эмоций. Докладательством этого может служить картина „Чума в Ашдоде“, датированная 1631 годом. Обратите внимание на фигуру филистимлянина на переднем плане, который в благородном порыве протягивает левую руку ребенку, сидящему возле трупа матери, а правой, в то же время, брезгливо закрывает нос...

▲ Избиение младенцев

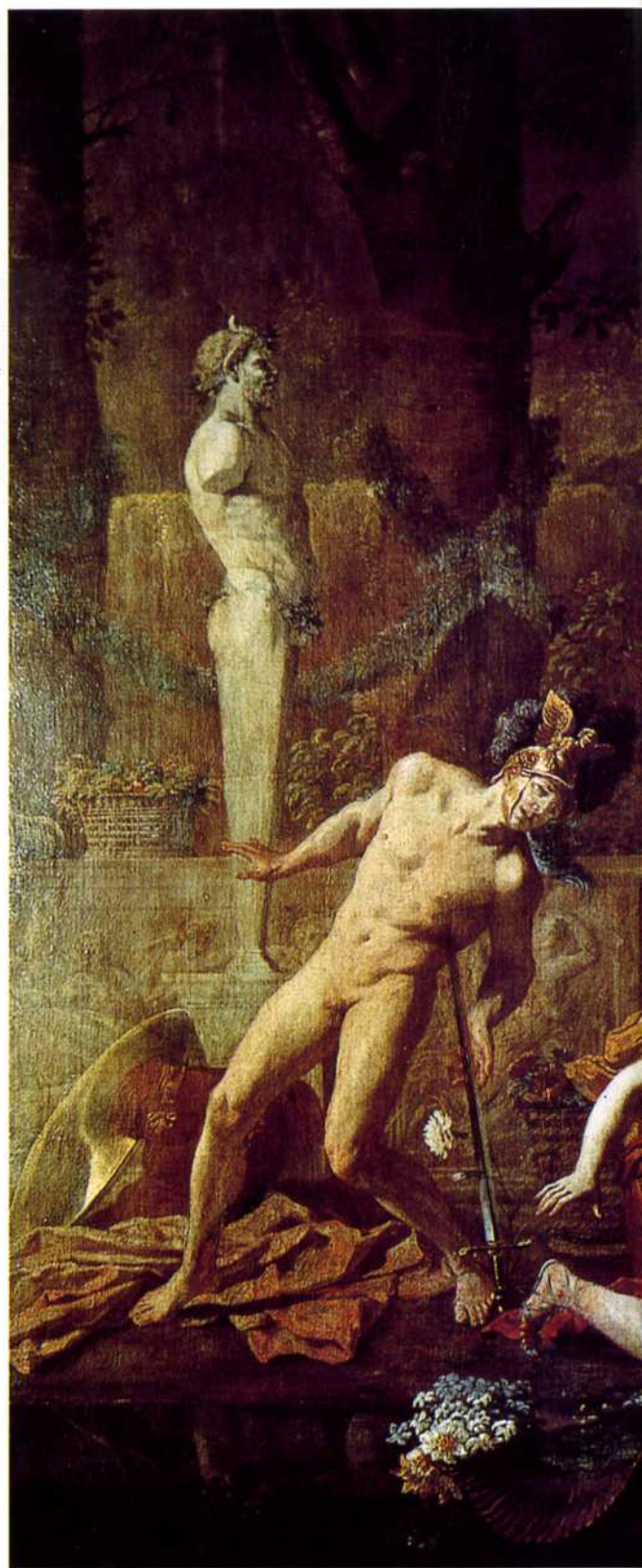
ок. 1628; 147х171 см
Музей Конде, Шантийи

Царство Флоры — 1631

Пуссен был всесторонне образованным человеком, блестящим знатоком античной литературы. Любимыми его авторами были Гомер и Овидий. Неудивительно, что в живописи Пуссена преобладала античная тематика. Он представлял Древнюю Грецию как идеально прекрасный мир, населенный мудрыми и совершенными людьми. Даже в драматических эпизодах древней истории он старался увидеть торжество любви и высшей справедливости. В одном из лучших произведений на античную тему „Царство Флоры“ художник собрал персонажей эпоса Овидия „Метаморфозы“, которые после смерти превратились в цветы. Пуссен размещает их на фоне увитой цветами перголы, напоминающей некоторые работы Франческо Приматиччо (1504—1570). Слева Аякс Теламонид совершает самоубийство, бросаясь на меч, — его кровь превратится в гвоздику. Нарцисс, любующийся своим отражением на поверхности воды в сосуде, который держит нимфа, поражает своим благородным и прекрасным обликом; из капель его крови произрастут нарциссы. За ним — Клифия, брошенная любовница Аполлона, обратившая взгляд к солнцу; она умрет от тоски по возлюбленному и превратится в подсолнух. Справа, в голубой накидке, — Адонис с раной на бедре; Венера добавит к его крови божественный нектар, и в результате вырастет анемона... 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 драматическим искусством была закономерной для

Царство Флоры ▶

1631; 131x181 см
Художественная галерея,
Дрезден

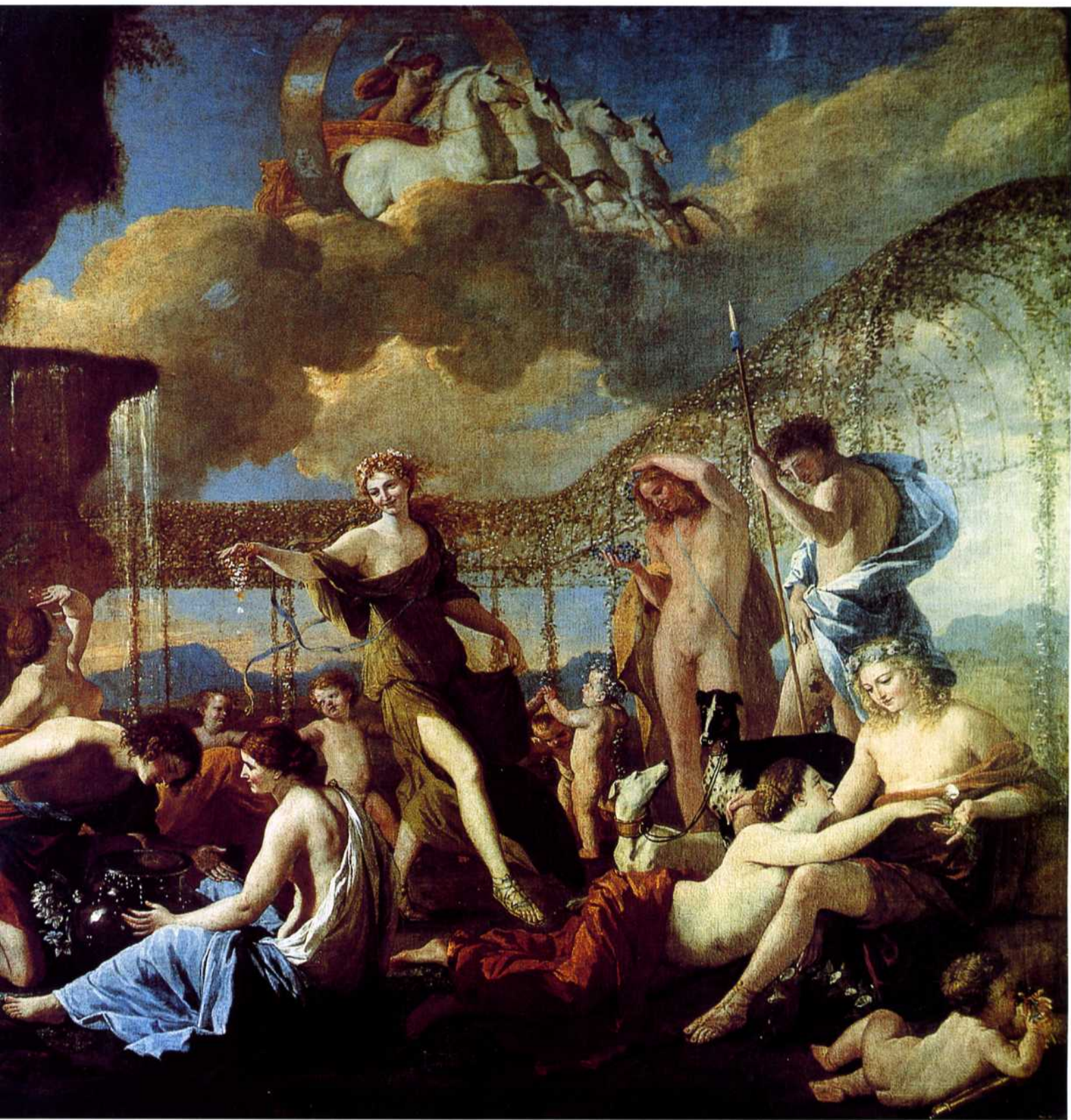


▼ Триумф Флоры

ок. 1627; 165x241 см
Лувр, Париж



художника XVII века — времени расцвета театра. Картина раскрывает важную для мастера мысль: герои, страдавшие и временно погибшие на земле, обрели покой и радость в волшебном саду Флоры... Несколькими годами раньше богине цветов Пуссен посвятил еще одну картину — „Триумф Флоры“. Теплый свет, богатая цветовая гамма картины, а также способ представления деревьев и неба по-прежнему свидетельствуют о сильном влиянии Тициана и венецианской школы. Идея же кортежа персонажей была позаимствована Пуссеном у Аннибале Карраччи (1560—1609).



**“ Очаровательные позы, свежесть
и разнообразие цветов, размещение групп
в форме овала, гибкие фигуры,двигающиеся
в танцевальном ритме, — все в этой работе отсылает
нас к идее метаморфоз и перерождения ”**

Ален Мери, 1990

Похищение сабинянок — ок. 1637



Собирание манны

1639; 149х200 см
Лувр, Париж



Похищение сабинянок

ок. 1637; 157х203 см
Лувр, Париж



По преданию, население Рима первоначально состояло из одних мужчин, главным образом, молодых. Ромул многократно рассылал в соседние городки послов с предложением породниться, однако темное происхождение и буйный нрав первых римлян не внушали доверия окрестным жителям. Тогда оскорбленные римляне задумали хитрый план. Они объявили о том, что собираются устроить великое торжество в честь бога Нептуна. Среди приглашенных было и многочисленное племя сабинян, с женами и детьми. Римляне радушно встретили гостей у стен города. Но как только был дан сигнал к началу праздника, римские юноши бросились в толпу. Они выскивали девиц, хватали их и волокли в город. Согласно Плутарху (ок. 45—ок. 127), „замужних женщин не взяли ни одной“, и более того, „похитители руководились не дерзким своеволием, не желанием нанести обиду, но мыслью соединить оба племени неразрывными узами, слить их воедино“. Ничем не смогли помочь своим дочерям сабиняне, ибо явились на праздник безоружными. Проклиная римлян, поправших законы гостеприимства, гости удалились, угрожая им жестокой мстью. Кстати, по мнению того же Плутарха, эти события породили обычай на руках переносить новобрачную через порог дома мужа... Богатейшая цветовая гамма, состоящая из необычайно интенсивных, контрастных цветов, статичная архитектура на заднем плане — в противовес динамичному вихрю на переднем, а также выразительные физиономии и позы персонажей картины Пуссена „Похищение сабинянок“ — все подчинено одной цели: художник создает атмосферу обмана и насилия.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Сначала Пуссен делает набросок композиции. Затем из воска лепит маленькие фигурки, одевает их и внутри специальной картонной коробки или деревянного ящика создает „пространственную картинку“; это своего рода миниатюрный театр, в котором художник является и костюмером, и режиссером. Выбрав наиболее удачную, с его точки зрения, мизансцену, Пуссен берется за кисти. Причем то, что мы видим на полотне, является точной копией того, что открывалось взору художника сквозь маленькое отверстие в боковой стенке его „театрального ящика“.

Картину „Собирание манны“ сам автор прокомментировал так: „Я стремился представить нужду и голод израильского народа, а также страх и уважение, которые он испытывает по отношению к Моисею; все эти женщины, дети и мужчины разного возраста и с разными темпераментами являются символами, которые, как я считаю, понравятся тем, кто сможет их правильно прочесть“. Загадочный Пуссен!

Аркадские пастухи — ок. 1640

Пуссен увлекался учением античных философов-стоиков, призывавших к мужеству и сохранению достоинства перед лицом смерти. Размышления о смерти занимали важное место в его творчестве, с ними связан сюжет представленной здесь картины „Аркадские пастухи“. Интересно, что это уже второе обращение художника к этой теме (более ранняя картина, написанная в 1630 году, в настоящее время находится в английском Девоншире). На обоих полотнах представлены жители Аркадии — горной области в центральной части Пелопоннеса, населенной преимущественно пастухами и охотниками. Если верить Вергилию (70—19 до н. э.), эта местность являлась идиллической „страной блаженства“. И вот жители Аркадии, где царят радость и покой, обнаруживают каменное надгробие с загадочной надписью: „Et in Arcadia Ego“ („И я был в Аркадии“). Что бы это значило? Ответ на этот вопрос, похоже, можно получить, сопоставив обе картины Пуссена. Если не принимать во внимание иные композиционные и стилистические различия, то главное состоит в том, что ранняя картина отличается от более поздней важной деталью: на каменном надгробии лежит череп — символ смерти. Многие критики считают, что смысл надписи, независимо от того, представлен череп или нет, остается неизменным для обеих картин: „Я (Смерть) есть даже в Аркадии“. Таким образом, это сама Смерть обращается к героям и разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Женщина кладет руку на плечо своего соседа, она словно пытается помочь ему примириться с мыслью о неизбежности конца человеческого су-

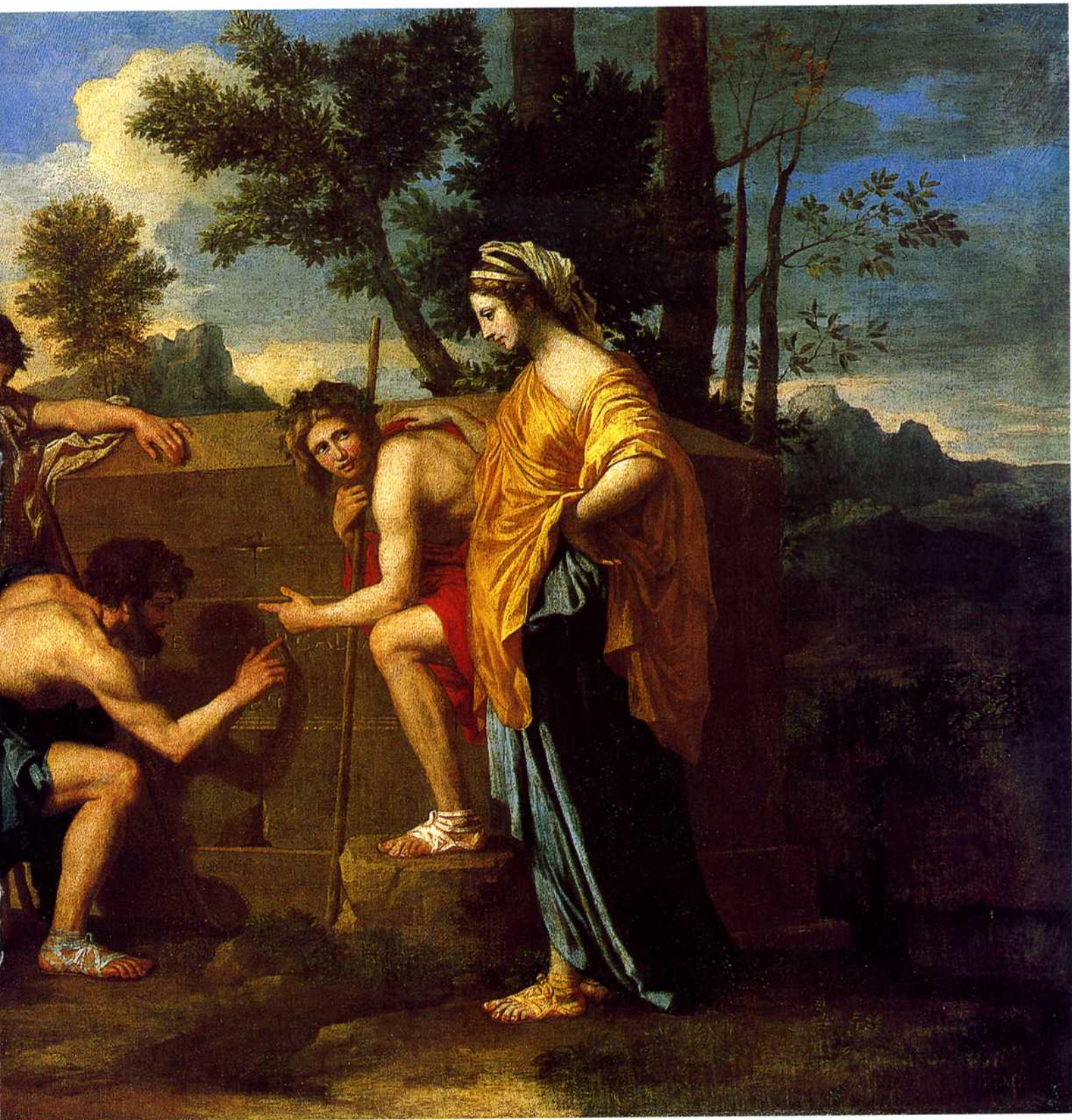
Аркадские пастухи (Et in Arcadia Ego)

ок. 1640; 85х121 см
Лувр, Париж



Святое Семейство на лестнице

1648; 72х104 см
Национальная галерея искусств, Вашингтон



ществования на этой земле. Однако, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти спокойно, без ненужного пафоса. Французский антрополог Клод Леви-Страусс допускает, что женская фигура в желто-синем одеянии на самом деле сама является олицетворением Смерти. Историк Лоуренс Стифель развивает эту мысль, замечая, что тень, падающая от руки одного из пастухов на надгробие, напоминает косу — постоянный атрибут Смерти, и считает, что в более поздней картине эта коса просто заменила череп. В свою очередь, американский искусствовед Эрвин Панофский (1892—1968) считает, что надпись на надгробии в дуврской картине нужно читать следующим образом: „Я тоже

жил в Аркадии“. Панофский утверждает, что эти слова принадлежат не Смерти, а некоему умершему человеку, тело которого погребено под камнем. „Вот почему я категорически настаиваю, — заявляет исследователь, — чтобы смысл картины видели не в напоминании о том, что даже идиллия имеет свой неизбежный конец, а в ностальгическом обращении к счастливому прошлому покойного“. Дискуссии продолжаются... Несколькими годами позже, вдохновившись искусством позднего Ренессанса, и особенно творчеством Рафаэля и Андреа дель Сарто (1486—1530), Пуссен пишет „Святое Семейство на лестнице“. Это произведение — одно из редчайших обращений французского художника к образу Мадонны с Младенцем.

Пейзаж с Диогеном — 1648

Диоген Синопский (ок. 410—ок. 320 до н. э.) — древнегреческий философ, представитель киников (греч., лат.: *супісі* — циники), практиковавший крайний аскетизм, доходивший до эксцентрического юродства. Древнегреческий писатель Диоген Лаэртский (I пол. III века) рассказывал, что, „увидев однажды, как мальчик пил воду из горсти, философ выбросил из сумы свою чашку, говоря: „Этот ребенок показал мне, что имею слишком много“. Пуссен изобразил именно этот эпизод. Но название картины говорит само за себя: главным элементом ее композиции являются не фигуры философа и мальчика, а окружающий их пейзаж. По мнению Пьера Розенберга, директора Лувра, „красота и разнообразие синевы и зелени, гармоничное наложение планов, умелое сочетание архитектуры и буйной растительности, зеркальной водной глади и затянутого облаками неба — все это позволяет считать эту картину одним из прекраснейших пейзажей XVII века“.

Легендарный фракийский поэт Орфей, прославившийся своим искусством игры на лире, страстно полюбил лесную нимфу по имени Эвридика. Пуссен изображает Орфея самозабвенно музицирующим и не замечающим (в отличие от рыбака, сидящего на берегу) падения Эвридики, пораженной смертельным укусом ядовитой змеи. Эта тема внезапного вторжения смерти в идиллическую, размеренную жизнь героев со временем станет одной из самых популярных в творчестве художника. Прием, который призван усилить драматическое напряжение сцены, представленной на картине „Орфей и Эвридика“, является противопоставление безмятежности природы на переднем плане столбам дыма, злое еще поднимающимся в небо вдали.

Пейзаж
с Диогеном
1648; 160x221 см
Лувр, Париж



▼ Орфей
и Эвридика
ок. 1648; 124x200 см
Лувр, Париж



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Изображая мифологические сцены, Пуссен оперирует чистой линией и скульптурными формами. Работая же над пейзажем, он наносит краски мягко, большими пятнами, сглаживая при этом четкость контуров. Движения кисти становятся более динамичными, размашистыми, мазки — более смелыми, объемными. Известный французский критик Меро в этой связи отмечал: „Особая техника написания пейзажей позволяла художнику точно передать не только фактуру предметов и мерцание света, но даже дрожание листьев“. Это новшество в большей мере характерно для поздних пейзажей мастера, которые обобщенной манерой живописи будут напоминать подготовительные этюды.



**“ Иногда Пуссену удается сделать так,
что даже идиллическая деревенская сцена может
натолкнуть на мысли о смерти ”**

Дени Дидро

Елиезер и Ревекка — 1648

Сюжет картины заимствован из Ветхого Завета (Быт. 24). Патриарх Авраам, желая найти жену для своего сына Исаака, послал слугу Елиезера искать подходящую невесту в Месопотамии. Когда слуга достиг города Нахора в Халдее, он взмолился, прося Господа, чтобы та, которая даст ему и его верблюдам воды у источника, была бы той самой, „назначенной“ Исааку. Елиезер сказал: „Пусть это будет та девушка, которой я скажу: „Наклони кувшин твой, я напиюсь“, — а она ответит: „Пей, я и верблюдам твоим дам пить“. Тут к источнику подошла Ревекка и в ответ на просьбу Елиезера сказала эти самые слова. Она дала Елиезеру напиться из своего кувшина и напоила

его верблюдов. Тогда он взял ее с собой... Ревекка стала женой Исаака и родила ему близнецов Иакова и Исава. Художники изображали несколько эпизодов из этой истории, но наиболее популярной сценой является встреча у колодца, которую избрал и Пуссен... В 1648 году, по инициативе художника Шарля Лебрена (1619—1690), во Франции создается Королевская академия живописи и скульптуры. Ее члены регулярно собираются в Лувре, для того чтобы прокомментировать новейшие поступления в королевскую коллекцию. Долгое время их наблюдения и заключения являлись основой академического обучения французских живописцев. Выставленная в 1668 году картина Пуссена „Ели-



Суд Соломона ▶

1649; 101x150 см
Лувр, Париж



▼ Елизер и Ревекка

1648; 118x197 см
Лувр, Париж



«Елизер и Ревекка» стала предметом оживленных дискуссий «академиков». Филипп де Шампань, к примеру, считал, что Пуссен искажил библейскую легенду, поскольку не изобразил на картине верблюдов слуги Авраама. «Сцена теряет половину заложенного в нее Писанием глубокого смысла, — считал де Шампань. — Да и с живописной точки зрения верблюды были бы полезны, поскольку их безобразность могла бы выгодно подчеркнуть великолепие человеческих фигур». Лебрен же, напротив, полностью одобрил концепцию Пуссена и заявил, что верблюды нарушили бы гармонию представленной сцены. Что касается современных исследователей, то здесь стоит процитировать Клода Леви-Страусса, который писал: «Современники обвиняли Пуссена в том, что он неважный колорист. Это совершенно безосновательные обвинения. Взяв хотя бы эту картину («Елизер и Ревекка» — Ред.), с ее строгой, густой синевой, — и сразу видно, насколько они ошибались. Рейнолдс считал эту синеву чересчур броской и нарочитой, но именно она оживляет весь колорит картины и придает ей особое настроение... В картине «Суд Соломона», написанной в тот же период, Пуссен представляет кульминационный момент библейской драмы — солдат заносит меч над «спорным» ребенком, истинная мать в отчаянии отказывается от него (в то время как другая претендентка на младенца продолжает спорить), а мудрый Соломон жестом останавливает исполнение приговора.

**“ В запале этого спора
(между рисунком и цветом)
Пуссена многократно обвиняли
в отсутствии колористического
умения. Наверное, это было
предвзятое и неверное
суждение ”**

Мария Репинская

Времена года — 1660—1664

В начале шестидесятых годов Пуссен, по заказу герцога Ришелье, приступает к работе над серией картин, которая сегодня считается художественным завещанием мастера: это воистину завершение технически совершенного позднего стиля живописца, явившегося подлинным синтезом его творчества. Вместе с тем, в ней заметны и признаки старости и болезни, видимые в мельчайших дрожащих мазках. Пуссен, верный живописным принципам художников-венецианцев, меняет колористический настрой в зависимости от смысла каждой картины. Четыре времени года — это еще и четыре фазы искушения, четыре времени суток, четыре возраста в истории человечества и, главным образом, четыре библейских сюжета. Так, встреча Руфи и Вооза во время сбора летнего урожая (картина „Лето“) напоминает о единении Христа с Церковью и, следовательно, символизирует христианскую эру. Для изображения осени художник использовал мотив гигантской грозди винограда. Еще Августин Блаженный (354—430) метафорически уподоблял Христа виноградной грозди из Земли Обетованной, брошенной в виноточило. Скорее всего, он



опирался при этом на Ветхий Завет. В Числах (13: 17—29) упоминалось о том, как два человека, посланные Моисеем рассмотреть землю Ханаанскую, „срезали там виноградную ветвь с одною кистью ягод и понесли ее на шесте двое“, а в Книге пророка Исаии (63: 1—6) был описан мстительный Бог Израиля, топчущий угнетателей в точиле своего гнева. Пуссен изображает двух соглядатаев Моисея, несущих на своих плечах шест, с которого свисает гроздь винограда — прообраз жертвы Христовой. Картины „Весна“ и „Зима“ хорошо смотрятся в паре,

поскольку противопоставляются друг другу и по смыслу, и по колориту, и, конечно, по настроению: бесконечные раздумья художника о связи человека с природой обретают здесь особый смысл — в „Раю“ (Весна) природа добра и щедра, в „Потопе“ (Зима) — враждебна... Во всех картинах великолепные пейзажи практически „поглощают“ маленькие фигуры персонажей, которые выступают здесь не как главные герои, а, скорее, как символы одухотворенности мира. Ту же идею выражает и композиция пейзажа — простая, логичная, упорядоченная, с чет-

ким разделением на планы: первый план — как правило, равнина, второй — гигантские деревья, третий — горы, небо или водная гладь. Причем это разделение подчеркивается цветом. Так появилась система, названная позднее „пейзажной трехцветкой“: в живописи первого плана преобладают желтый и коричневый цвета, на втором плане — теплые и зеленый, на третьем — холодные (прежде всего, голубой). С проникновением в живопись пленэра эта система перерастет в „воздушную перспективу“.

◀ Весна (Рай)

1660—1664; 118x160 см
Лувр, Париж



▲ Осень (Гроздь винограда с Земли Обетованной)

1660—1664; 118x160 см
Лувр, Париж

Зима (Потоп) ▶

1660—1664; 118x160 см
Лувр, Париж

“Вот это —
настоящая природа!”

Камиль Коро (по поводу „Осени“)

◀ Лето (Руфь и Вооз)

1660—1664; 118x160 см
Лувр, Париж



Аполлон и Дафна — ок. 1664

Согласно легенде, бог любви пораил Аполлона золотой стрелой, и тот страстно влюбился в нимфу Дафну. Однако ее поразила стрела со свинцовым наконечником, холодность которого способствовала тому, что нимфа отвергала любую попытку мужчин к сближению. Аполлон преследовал Дафну и когда наконец настиг, — она превратилась в лавровое дерево. Разочарованному богу оставалось лишь отломить ветку и сделать из нее себе венец... В 1664 году Пуссен передал одному из своих меценатов незаконченное полотно „Аполлон и Дафна“. Нарушив устоявшуюся традицию изображения либо сцены погони Аполлона за Дафной, либо превращения нимфы в лавровое дерево, мастер пишет идиллическую картину зарождения чувства любви. Фигуративная группа скомпонована в горизонтальный овал. Аполлон сидит под раскидистым дубом в окружении дриад, Меркурия и Купидона. На противоположной стороне композиционного пространства мы видим прекрасных нимф и саму Дафну, обнимающую своего отца. На втором плане справа — фигура мертвого Гяцинта, бывшего возлюбленного Аполлона, которого тот безжалостно убил, и склонившихся над телом пастухов. Сверху композицию замыкает стадо коров,

“ Читая книги самых известных авторов, Пуссен учился вещам, необходимым ему для правильного представления выбранной темы ”

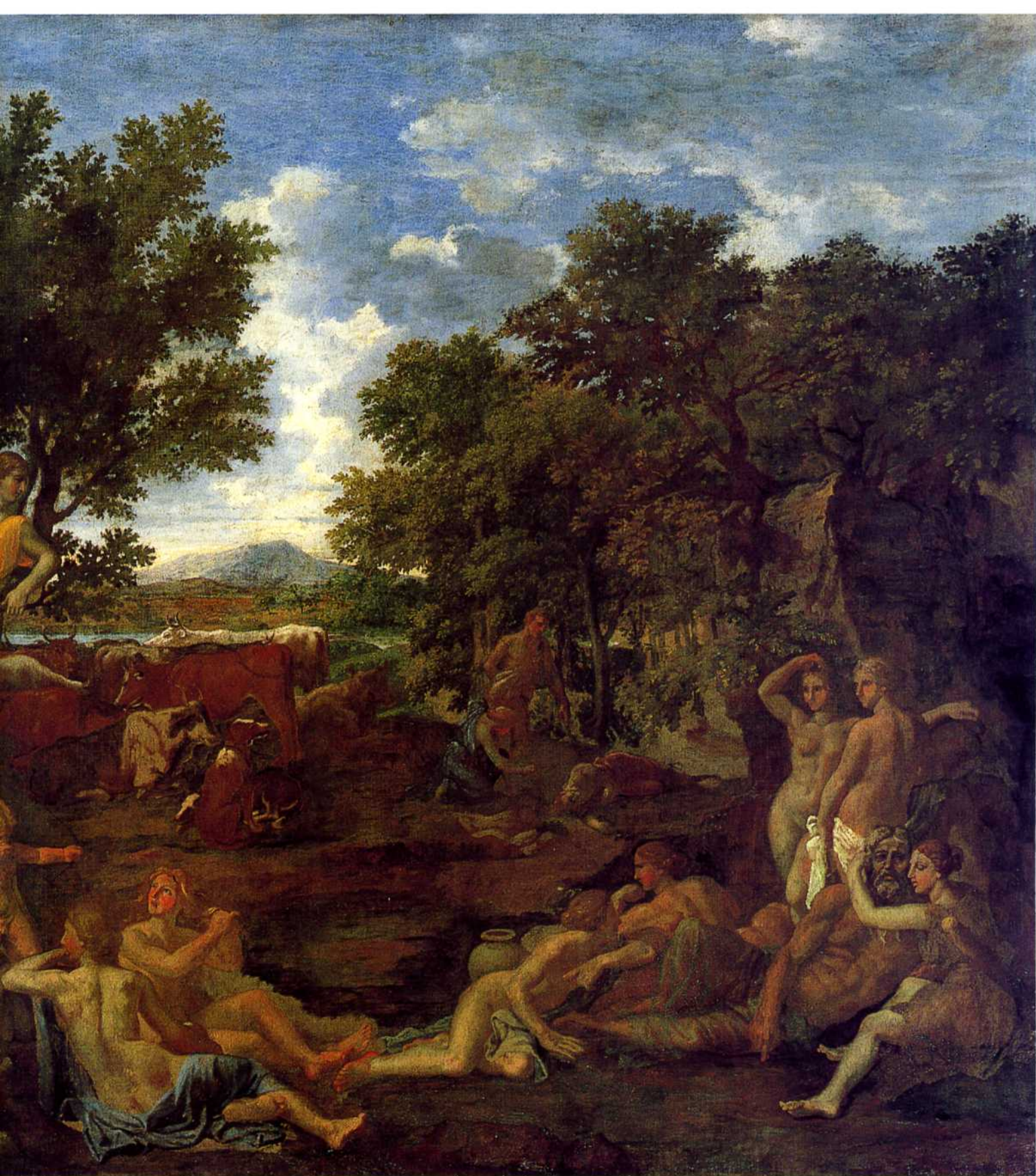
Фелибьен (1619—1695)

▼ Рождение Вакха

1657; 123x179 см
Музей искусств Форд,
Кембридж, Массачусетс



мирно пасущихся на лужайке. Несмотря на то что картина должна была воспевать несчастную, безответную любовь Аполлона, от нее, тем не менее, исходит дух спокойствия и беззаботности, и бог кажется вполне счастливым. При взгляде на эту сцену на ум приходят слова Пуссена: „Если когда-нибудь зло встретится на моем пути, я с гордостью приму его и перенесу достойно. Беды и несчастья — это такие же проявления Божьей воли, как и ниспосланные радости. Меня удивляют люди, которые счи-



тают себя разумными и в то же время способны страдать из-за таких пустяков, как, к примеру, неразделенная любовь“. А вот что писал об этой картине Ортега-и-Гассет: „Решение данной темы, избранное Пуссенем, сообщает нашему уму достаточно отвлеченное, ограниченное и неотчетливое понимание сущности сюжета: мы воспринимаем лишь слабые отсветы безбрежного жизнелюбия, которым светятся лица всех этих божеств. Такое мало обнадеживающее решение невольно укрепляет в нас

чувство грусти. Но как бы то ни было, Пуссен уверяет нас, что боги есть. Пуссен пишет богов“.

Создав в молодые годы несколько „вакханалий“, в зрелом возрасте Пуссен обращается к легенде о рождении бога Вакха, который был сыном Юпитера и Семелы и чуть не погиб в младенчестве из-за козней коварной ревнивицы Юноны. Как известно, Громовержец спас сына, зашив его в свое бедро, а затем поручил Меркурию передать его на воспитание лесным нимфам.

▲ **Аполлон и Дафна**

ок. 1664; 155x200 см
Лувр, Париж

Аполлон и Дафна (рисунок) — ок. 1664

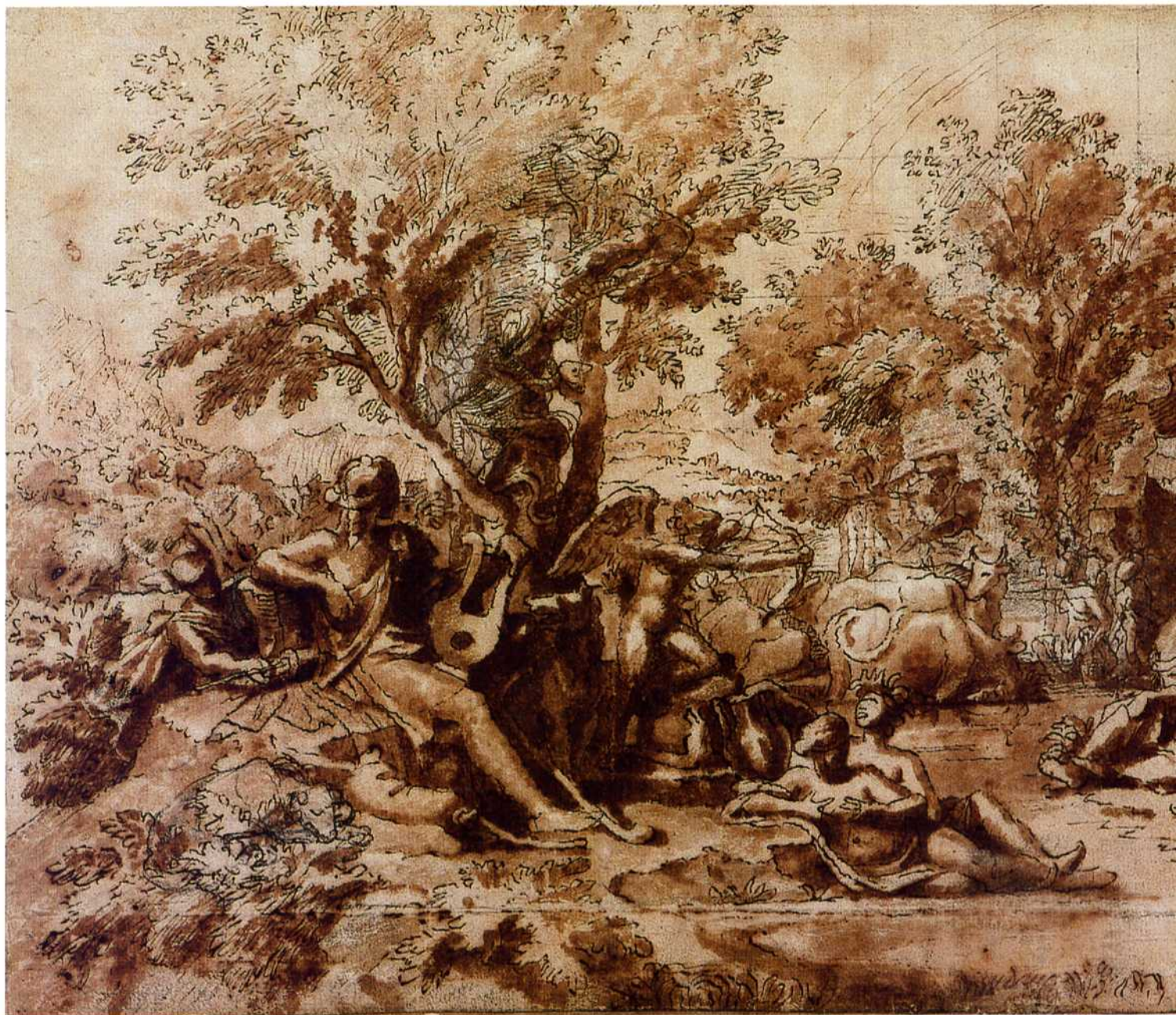
Каждая работа из графического наследия Пуссена является самобытным шедевром, представляющим неоспоримую ценность для постижения его живописной методики, изучения его творческого мышления и, в конечном счете, для понимания его искусства в целом. Рисунки Пуссена — так же, как и его картины, с созданием которых они были тесно связаны, — характеризуются разнообразием техник и настроений. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить динамичный рисунок „Избиения младенцев“ (см. с. 10), ис-

**“ В мире Пуссена
значение слова „рисунок“
охватывает как материальную,
так и интеллектуальную
деятельность; это — линия,
продолжающая мысль ”**

Ален Мери, 1994

полненный тушью, со спокойной и размеренной сангиной „Марс и Венера“. В начале своей карьеры Пуссен создает множество рисунков с натуры, среди которых копии произведений выдающихся живописцев Ренессанса, скульптур античных мастеров, а также эскизы с гипсовых слепков человеческих голов и фигур, которые имелись в каждой художественной мастерской.

Таким образом он создал богатую коллекцию мотивов, человеческих типов и фигур в движении, которые многократно использовал в работе над своими живописными полотнами.



Март и Венера

ок. 1625—1630; 13x18 см
смешанная техника
Музей Конде, Шангхей



Путь на Голгофу

1646; 16,8x25,5 см
смешанная техника
Музей изящных
искусств, Дижон



Аполлон и Дафна

ок. 1664; 31x43 см
смешанная техника
Лувр, Париж



До нашего времени сохранилось не так много рисунков мастера, и большая их часть представляет собой именно схематические наброски композиций будущих картин. Некоторые из таких рисунков — к примеру, „Путь на Голгофу“, — являются, по выражению Панофского, „заметками на полях идеи“, то есть быстрыми набросками, содержащими лишь первые наброски композиции, а также раскладки света и тени. Другие же, более или менее доработанные, являются „узелками на память“, запечатлевшими то или иное расположение восковых фигурок в миниатюрном „театре-макете“, которым пользовался Пуссен, разрабатывая композицию будущей картины.

Рисунок „Аполлон и Дафна“ иллюстрирует один из последних этапов такой подготовительной работы.

Формат рисунков, чаще всего, небольшой, да и техника, преимущественно, одна и та же: перо, коричневая тушь, иногда — несколько штрихов сангиной или углем. Безграничное доверие и уважение, которыми художник пользовался у своих заказчиков, освобождало его от представления им „bozzetti“ (проектов). Вот почему его рисунки крайне редко оказываются завершенными. Пуссен, наверное, был бы очень удивлен, если бы узнал, сколько стоят в наши дни эти, как он выражался, „всего лишь заготовки для личного пользования“...

Пуссен, или Разнообразие стилей

Долгое время Пуссена считали апологетом классицистического искусства. Думается, это слишком узкое представление, поскольку за его рамками остается значительная часть наследия мастера, включающая многочисленные картины в стиле барокко, а также великолепные внестилевые пейзажи. Сегодня споры о принадлежности искусства Пуссена тому или иному стилю продолжаются.

Известно, что Рубенс на вопрос о смысле жизни ответил: „Умереть более мудрым, чем родился“. В этом смысле Пуссен был близок великому фламандскому живописцу, поскольку на протяжении всей своей жизни он находился во власти неутолимой жажды знаний. Открытый ко всему новому, постоянно стремящийся к самосовершенствованию, молодой Пуссен оказывается в культурной столице мира — древнем и прекрасном Риме, который принимает его и навсегда привязывает к себе. До конца своих дней Пуссен черпал вдохновение в памятниках скульптуры и архитектуры, в росписях соборов и церквей, в самом духе этого города. Джованни Баттиста Марини, известный и очень популярный в те времена итальянский поэт, рекомендуя художника кардиналу Барберини, подчеркнул: „Vedrete un giovane che a una furia di diavolo!“ („Вы увидите молодого парня, внутри которого бушует дьявольская страсть!“) Да и могло ли быть иначе? Никола Пуссен лелеял мечту о Риме в течение долгих лет, но исполниться ей было

суждено лишь тогда, когда художник достиг тридцатилетия. Кто знает, может быть провидением было специально подстроено, чтобы „все богатства Рима“ упали к ногам не восторженного юнца, но зрелого человека, который сможет по достоинству оценить этот поистине царский подарок и распорядиться им с пользой для себя и для мира...

В начале XVII века искусство в столице Франции, откуда берет свое начало творческий путь Пуссена, переживает не лучшие времена. Париж по-прежнему остается в неведении относительно революции Караваджо и открытий Аннибале Карраччи, перевернувших современное представление о живописи. В Париже по-прежнему все спокойно.

РИМ — МИРОВАЯ СТОЛИЦА ИСКУССТВА

Когда Пуссен очутился в Риме, все новейшие достижения итальянских художников накрыли его с головой, подобно гигантской снежной лавине. „Оглушенный и ослеплен-



▲ Доменикино:
Откровение
апостола Павла

50x38 см
кожа, масло

Под влиянием возвышенного стиля Доменикино (1581—1641), творчеством которого восхищался Пуссен, его собственная манера начинает тяготеть к классицизму

◀ Пьетро да
Кортон:
Триумф Вакха

Музей Капитолия, Рим

Пуссен был не в силах противиться всепроникающему влиянию барокко, которое доминировало в римском искусстве в конце третьего десятилетия XVII века





ный, брожу я по здешним мастерским и галереям и ровным счетом ничего не понимаю!“ — признавался художник в одном из своих „итальянских“ писем. — Хорошо, что я имел возможность познакомиться с работами Рафаэля и Тициана еще в Париже — иначе потрясение от всего увиденного в Риме могло бы иметь для меня поистине роковые последствия!“ Период понтификата папы Урбана VIII называли „временем великого строительства“. Давно уже на берегах Тибра не наблюдалось такого размаха строительных работ, не ощущалось такой атмосферы созидания и творчества. Рим обретает утраченную было славу столицы искусства и вновь становится местом, куда стекаются художники со всех уголков Италии. В этих обстоятельствах Пуссен имеет возможность сравнить самые разные направления современного искусства, пропуская каждое из них сквозь призму собственного понимания живописи. Так, он отказывается принять караваджизм, совершенно искренне считая, что Караваджо „родился для того, чтобы уничтожить живопись“. Зато стиль Аннибале Карраччи кажется ему более приемлемым. Пуссен ценит этого мастера за неприятие радикальных изменений в живописи, за непризнание главенства рисунка над цветом и наоборот, о чем в течение уже нескольких ве-



▲ **Тициан:**
Вакханалия

1518—1519; 175х193 см
Прадо, Мадрид

В начале своей карьеры Пуссен находится под сильным влиянием стиля Тициана, которое особенно ярко проявилось в его одноименной композиции



▶ **Рафаэль:**
Триумф Галатеи

1512; 295х225 см
фреска
Вилла Фарнезина, Рим

Пуссен изучал творчество многих художников, работавших в самых разных стилях, но, в конце концов, главным источником вдохновения для него стало искусство Рафаэля

ков спорят представители римско-флорентийской и венецианской живописных школ, а также за умение найти золотую середину между фантазиями маньеристов и реализмом Караваджо. Кроме того, Пуссену все больше привлекает искусство барокко. Художник категорически не согласен с противниками этого стиля, считающими его излишне декоративным, помпезным и вычурным, изменяющим принципам умеренности и достоверности. Пуссен восхищается каждой новой работой Пьетро да Кортоны (1596—1669), который постепенно приобретает славу одного из самых яр-

ких представителей барокко. И, наконец, независимо от новейших тенденций, Пуссен продолжает изучать античную литературу и искусство, а также копировать работы Рафаэля в Ватикане и Тициана — в римских галереях.

РОЖДЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА

Произведения Пуссена, созданные им в первые годы пребывания в Риме, в полной мере отражают разнообразие и переменчивость его художественных предпочтений. Поочередно сменяют друг друга в его творчестве венецианский стиль, стиль Карраччи, барокко, античный стиль. И лишь к началу 30-х годов, как отмечает большинство исследователей, художнику удается выработать свой индивидуальный почерк. Он постепенно отдаляется от Тициана, Карраччи и да Кортони — теперь ему гораздо ближе Доменикино (1581—1641), античное искусство и, прежде всего, Рафаэль. Стиль Пуссена принято называть ригористическим классицизмом. Главный упор мастер делает на рисунок, скульптурность форм, пластическую завершенность. Из картин постепенно уходит лирическая непосредственность, появляется некоторая холодность и отвлеченность. Таким образом, складывается комплекс норм искусства классицизма, которые художники должны были соблюдать неукоснительно. Многие историки и теоретики искусства считают, что нормы эти были основаны именно на живописных принципах Пуссена. К примеру, требовалось, чтобы сюжет картины содержал серьезную духовно-нравственную идею, способную благотворно воздействовать на зрителя, а такой сюжет, по мнению Пуссена, можно было найти только в истории, мифологии или библейских текстах. Основными художественными ценностями признавались рисунок и композиция, не допускались резкие цветовые контрасты. Композиция картины делилась на четкие планы. Во всем, особенно в выборе объема и пропорций фигур, художнику необходимо было ориентироваться на античных мастеров, прежде всего, на древнегреческих скульпторов.

В СТОРОНУ ПЕЙЗАЖА

Клод Лоррен (1600—1682) был современником и другом Пуссена. Настоящее его имя — Клод Желле, а про-

▼ Делакруа:
Автопортрет
(или:
Автопортрет в
зеленом жилете)

ок. 1837; 65x54,65 см

Делакруа ценил Пуссена
наравне с Рубеном

▼ Клод Лоррен:

Агарь и ангел

1646; 52x44 см

Национальная галерея,
Лондон

Пуссен не был таким
мастером света, как Лоррен,
но в стиле его пейзажей
прослеживаются черты
сходства с манерой друга



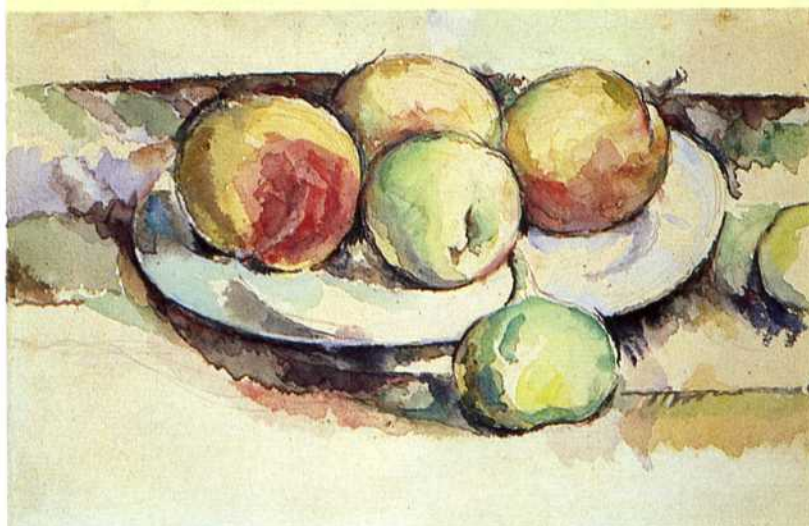
ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК PAR EXCELLENCE

Несмотря на то, что всю свою жизнь Пуссен будет неразрывно связан с Римом и Италией, его, тем не менее, всегда будут считать именно французским живописцем. Творчество Пуссена — прежде всего, благодаря потрясающему стилистическому разнообразию, — будет считаться его современниками поистине недостижимой вершиной. И лишь последующие поколения художников осмелятся объявить себя последователями Пуссена. И имя им — легион! Это и неоклассицисты во главе с Давидом (1748—1825), и романтики Делакруа (1798—1863) и Жерико (1791—1824), и пейзажисты Коро (1796—1875) и Писсарро (1830—1903), и

приверженцы фрагментарных композиций, вроде Дега (1834—1917), и колористы — такие, как Сезанн (1839—1906), и любители красивой линии, среди которых Энгр (1780—1867), и, конечно, великие реформаторы типа Пикассо (1881—1973). «После каждой встречи с Пуссеном я лучше узнаю себя» — это высказывание Сезанна вполне могло бы принадлежать каждому из них.

▼ Сезанн: Натюрморт
с персиками и фигами

акварель
Музей Эшмолсан, Оксфорд





звище Лоррен он получил по названию места своего рождения — провинции Лотарингия (франц.: Lorraine). Большую часть жизни художник провел в Риме и посвятил свое творчество пейзажу. Он тяготел к мягкой светотени и ровному рассеянному освещению, позволяющему передать эффект «растворения» очертаний предметов вдали. Фигуры персонажей на переднем плане его картин кажутся почти незаметными по сравнению с эпически величавыми деревьями, горными склонами, морской или речной гладью, на которой нежными бликами играет свет. Именно влиянию Лоррена мы обязаны появлением в творчестве Пуссена великолепных работ в жанре пейзажа, сам факт обращения к которому подтверждает версию о том, что этот художник до конца своих дней находился в постоянном поиске. Он не ограничивался одной манерой или одним жанром живописи, поскольку это противоречило его артистическому темпераменту. Он напоминает игрока, готового поставить все на одну карту. Это огромный риск, но Пуссен «срывает банк». «Я не большой любитель перемен, — признавался художник. — Я просто люблю риск, который связан с этими переменами».

**“ Кажется,
я ничего не упустил ”**

Пуссен



ПУССЕН В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусства

ДАНИЯ

КОПЕНГАГЕН • Государственный музей искусств

ФРАНЦИЯ

БАЙОНН • Музей Бонна
КАНН • Музей изящных искусств
ШАНТИЙИ • Музей Конде
ДИЖОН • Музей изящных искусств
ЛИЛЛЬ • Музей изящных искусств
МОНПЕЛЬЕ • Музей Фабр
ПАРИЖ • Лувр — Национальная высшая школа изящных искусств
РУАН • Музей изящных искусств

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея Ирландии

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей,
Художественная галерея
ДРЕЗДЕН • Художественная галерея
МЮНХЕН • Старая Пинакотекка

РОССИЯ

МОСКВА • Музей изобразительных искусств
им. Пушкина
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Государственный
Эрмитаж

США

БОСТОН • Музей изящных искусств
ДЕТРОЙТ • Институт искусств
МИННЕАПОЛИС • Институт искусств
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен
ВАШИНГТОН • Национальная галерея

ВЕНГРИЯ

БУДАПЕШТ • Музей искусств

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

КЕМБРИДЖ • Музей искусств Фогг
ЭДИНБУРГ • Национальная галерея Шотландии
ЛОНДОН • Национальная галерея — Британский музей

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици
РИМ • Национальная галерея античного искусства — Ватиканский музей

◀ Давид: Похищение сабинянок

1799; 385x522 см
Лувр, Париж

Произведения Пуссена станут образцом мастерства для неоклассициста Давида

ПУССЕН (1594—1665)

Главными источниками живописи Пуссена были произведения классической античности и итальянского Ренессанса. Многочисленные рисунки свидетельствуют о его огромном интересе к памятникам Древнего Рима. Ему принадлежит множество зарисовок античных рельефов, статуй и саркофагов. Однако классические мотивы, столь многочисленные в произведениях Пуссена, почти всегда изменены и переработаны им в соответствии с его собственными художественными задачами. Его искусство намного сложнее, богаче и противоречивей, чем это пытались показать исследователи на протяже-

нии многих веков. Оно охватывает все существовавшие на то время художественные тенденции, стили и жанры. Художник пробовал свои силы в классицизме и барокко, находил источник вдохновения в сенсуализме венецианской школы (пример: картина „Детство Вакха“), писал религиозные картины, мифологические сцены и пейзажи.

▼ Детство Вакха (Малая Вакханалия)
ок. 1626—1627; 97х136 см
Лувр, Париж

