

Л

ГЛАВА

48

ГЛАВА

**Правило
классициста**

Николя Пуссен

1594 – 1665

Л

Французы утверждают, будто бы их искусство XVII века (включая архитектуру) сильно отличалось от искусства остальных европейских стран (включая Италию), и что наиболее правильным термином для него является не Барокко, а Классицизм, поскольку оно вдвойне ассоциируется с античностью – как по содержанию, так и, отчасти, формально. И в этом они во многом правы – их проживавшие в семнадцатом веке предки явно предпочитали классические (классицистические) формы формам чисто барочными. Свидетельством (фактом, который стал анекдотом) может быть поход короля барочной скульптуры, Бернини, в Париж. Когда он туда прибыл, скульптора принимали словно монарха, но когда он принял участие в конкурсе на фасад Лувра (60-е годы столетия), то потерпел поражение (а победил тогда Перро¹), поскольку барочный проект итальянца для любящих классические линии французов был слишком барочным.

Только эта проблема не так проста. В двух предыдущих столетиях (XV и XVI) французское искусство представляло собой случайное смешение самых различных (в основном, иностранных) влияний. От нидерландцев оно брало реализм, от итальянцев – идеализм (весьма слабо – ренессансный, намного охотнее – маньеристский). Точно так же продолжалось и в первой половине XVII века: братья Ленен практиковали реализм по голландской моде, Латур культивировал ноктурновый караваджизм, Вуэ классицизирующим барокко отдавал честь алтарному барокко Италии, а Пуссен выстраивал академический классицизм, вырастающий из творчества братьев Карраччи, то есть – из Болонской школы. И в такой универсальной лавке XVII века французы охотнее всего берут Пуссена. Для массы французских (и не только французских) историков искусства, Пуссен – крупнейший французский живописец семнадцатого столетия. Для очень многих – крупнейший французский художник всех времен. Для меня же – художник безинтересный, собственно говоря – излишний; если бы не два, три, четыре холста – его могло бы и не быть в «ЖБЧ» вообще.

Есть нечто забавное в том, что Никола Пуссен воплощает французский классицизм XVII века (словно Давид, воплощающий французский неоклассицизм века XVIII), ибо практически всю свою жизнь он провел за пределами Франции. В Рим он выехал в 1624 году, там жил, там работал и там же умер 41 год спустя. В течение этих четырех декад французам (кардиналу Ришелье и его приближенным) удалось всего лишь раз заманить Пуссена в Париж, ко двору Людовика XIII, впрочем, не без применения слабо завуалированных угроз («...вы же понимаете, мсье, что у короля очень длинные руки...»). Пуссен тогда мучался в Париже около двух лет и при первой же возможности (как только Ришелье умер) смылся в Рим, где чувствовал себя в своей тарелке. Если бы итальянцы желали применять английские критерии (в соответствии с которыми Гольбейн, ван Дейк и Фюссли – это английские живописцы), то у них были бы большие, чем у англичан права заявлять, будто бы Пуссен – художник, принадлежащий Италии. Ведь Гольбейн работал в Лондоне 10 лет, а ван Дейк – 13, что по сравнению с 39 римскими годами Пуссена – сущая мелочь. Точно так же выглядит и проблема с Лорреном. Но у итальянцев имеется слишком много своих гениев живописи, чтобы морочить себе голову, забирая у французов гениальных классицистов.

Кстати, классицизм в живописи XVII века был итальянским патентом, далеким отзвуком Возрождения и свежим плодом стиля болонцев (братьев Карраччи и карраччистов), которые эклектически парафразировали искусство античности, Кватроченто и Чинквеченто. Без итальянских учеников и последователей Карраччи (Рени, Доменикино, Гверчино, Джордано) не было бы Пуссена и французского классицизма. Не было бы его и без итальянских теоретиков. Все итальянцы, пишущие в то время об искусстве (Манчини,

¹ **Клод Перро** (1613-1688), французский архитектор и учёный. Во второй половине 1660-х вошёл в комиссию по проектированию восточного фасада Луврского дворца и при участии Лево и Лебрёна составил план колоннады, получившей его имя. Парные коринфские колонны, постаментом для которых служит весь первый этаж, и центральная арка созданы под влиянием античной архитектуры.



Николя Пуссен «Триумф Нептуна и Амфитриты»
(1630/40, холст, масло; 97,2x108
Музей искусств, Филадельфия, США)

Агуччи, Беллори и т.д.) утверждают, что полное художественное совершенство видно лишь у древних, а почти полное – у тех мастеров Ренессанса, которые наиболее подражали древнему искусству. Пуссен, вначале (но недолго) писавший в Париже религиозные сюжеты, прибыв в Рим пошел именно этим путем – путем классицизма.

Не сразу. В то время над берегами Тибра столкнулись два сильных течения: классицистское (его главой был болонец Доминико Цампъери или Доменикино) и барочное (Пьетро да Кортона). Пуссен поначалу брался за все. Увлечение венецианской живописью, Беллини и Тицианом, породили венецианоподобные "*scherzi e baccanali*". В барочном же стиле он создавал религиозные композиции («Мученичество св. Эразма», «Снятие с креста» и т.п.). Но решающими для него были восхищение приближавшимся к классицизму искусством Доменикино и дружба с секретарем всемогущего кардинала Франческо Барберини (это были времена «Рима Барберини»), любителем, исследователем и знатоком античности, замечательным меценатом и коллекционером, Кассиано даль Поццо. Обезьянничая Доменикино и работая для даль Поццо француз на всю жизнь заразился античностью.

В качестве классициста Пуссен стал звездой римского общества «археологов» и «антикваров», связанных с тамошней Академией святого Луки. Как «антиквар» и «археолог» он страстно интересовался древними временами и их каменными реликтами, воскрешая традиции «археологического» творчества Мантеньи. Но эта реконструкция античности кистью не сводилась только лишь к агиографии мифологических богов и героев (см. выше), ergo: к античной тематике. На картинах Рубенса – тоже рой мифологических басен и персонажей, но в плане техники они не являются классицистическими. Классицизирование было творением в соответствии со специфическими формальными правилами (классическая гармония, рисунок и т.д.), по отношению к которым тематика становилась равноправной или даже второплановой.

Пуссеновское классицизирование заключалось – помимо применения классицизирующих правил – прежде всего, в педантичности (у Пуссена она была врожденной) в отношении изображения исторических фактов и деталей. Он установил, что во времена Христа люди ели лежа или полулежа у стола (гораздо реже они сидели), и так изображал библейские пиршества. Еще он установил, что в первые века христианства священники не клали облатку верующим прямо в рот, но отдавали ее в руки – и так же это и изображал. Он даже создал собственную теорию изображения различных вещей *«постаринному»* – теорию *«модусов»* (способов – лат.) (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский) – на полном серьезе утверждая, будто бы обнаружил эти «модусы» у древних мудрецов, хотя на самом деле взял их в трактате XVI века (1558) Царлино², посвященном музыке. Другую теорию, оптическую, он вывел из работ арабского мудреца Альхазена³, утверждая: *«Эти принципы способен познать любой, умеющий разумно мыслить»*. Вот оно! – р а з у м был его фетишем, основой для его работ.

Характерны формулировки художника Юзефа Панкевича, когда он апологетизирует творчество Пуссена: *«Пуссен, вне всякого сомнения, одно из наиболее полных выражений французского искусства вообще. Какая интеллигентность! (...) Во французской живописи всегда имеется нечто вне-художественное. Она не создается столь же стихийно, как у голландцев и итальянцев, зато – какая мудрость! (...) На этих холстах мы видим поразительный здравый смысл...»* (1935). Вот именно. *«Интеллигентность»*, *«мудрость»*, *«здравый смысл»*. Прибавим к этому гигантскую эрудицию (Пуссен был хорошо знаком с



Николя Пуссен «Et in Arcadia Ego» (вторая версия)
(1638/40, холст, масло; 85x121
Лувр, Париж, Франция)

² Джозеффо Царлино (1517-1590), итальянский теоретик музыки, педагог и композитор. Его трактат *«Основы гармоникки» (Le istituzioni harmoniche)* в четырёх книгах — крупнейшее достижение музыкальной науки в Италии XVI века.

³ Абу Али аль-Хасан ибн аль-Хасан ибн аль-Хайсам аль-Басри (965-1039), арабский учёный-универсал: математик, механик, физик и астроном. В средневековой Европе упоминался под латинизированным именем **Alhazen** (Альхазен).



Николя Пуссен «Пейзаж с Полифемом»

(1649, холст, масло; 150x198

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

литературой, философией, теорией искусства) и, в конце концов, знание самого искусства, в основном – искусства античности и Ренессанса. Эти знания лежали в основе его теории об отношении формы к содержанию, а эта теория доминировала на протяжении всего периода его творчества. И живопись для Никола Пуссена была занятием, в основном, интеллектуальным, точно так же, как для Леонардо живопись была занятием научным *tout court*.

«Живописец-археолог», тщательно переводящий своей кистью в живопись реликты и описания древних, творящий для эрудитов, способных прочитывать холсты с помощью Плутарха – это не единственный эпитет/комплимент, который досконально подходит Пуссену. Другой звучит следующим образом: «живописец-философ», ибо, точно так же, как мастера Возрождения желали отождествить живопись с научным знанием, так он желал равнять ее с философией, не понимая, что выстраивает фундамент для окостенения или Академизма. Бернини сказал о Пуссене, указывая на собственный лоб: «Господин Пуссен – художник, работающий вот этим». Но искусство живописи, в котором глаз и рука не столь важны, как мозги, всегда будет словно литература, в которой идея убивает форму. Ван Гог бредил, когда говорил: «Никакое произведение, пускай даже наилучшее, не является вечным, но мысль, в нем заключенная, способна существовать очень долго». Никакое произведение не завоевывает лавров у потомства, благодаря идее или содержанию. Предпочитая идею, интеллектуальный рационализм вдохновению творца – Пуссен находился в полушаге от Академизма. Хватило, чтобы вместе с болонцами стать прадедушкой Академизма; и этого горба с него уже никому не снять.

Он и сам пытался от него избавиться. Попытка воспринять контрреформаторскую религиозность – разве это не означает желание освободиться от традиций ренессансной чувственности? Столь же безрезультатные попытки он предпринимал, чтобы освободиться от преобладания рисунка над цветом. Хотя в ранний римский период, вдохновленный вене-



Николя Пуссен «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой»
(1659, холст, масло; 124x200
Лувр, Париж, Франция)

цианской школой, Пуссен и осваивал колоризм венецианцев, но позднее – имея выбор между *"disegno"* и *"colore"* – он выбрал четкость рисунка (то есть, классицистичность), потому его краски из тициановских вновь стали «локальными». Короче говоря, Пуссен выбрал классицизм, а рисунок является фундаментом любого классицизма. Когда в 1670-1690 годах парижскую Академию разрывал «спор между рисунком и цветом» это было столкновением «пуссенистов» с «рубенсистами». Тем не менее, Пуссен по цвету тосковал. Симптоматично, что на одном из своих автопортретов (берлинском) он держит книгу **"De lumine e colore"** («О свете и цвете»), как будто желая опровергнуть, что является фанатиком рисунка.

Другой любопытный синдром: Пуссен, верховный жрец классицизма, то есть, верховенства рисунка, будет любим целыми поколениями колористов! Романтик Делакруа, колорист, много взявший от Рубенса, критикует (1851) у Пуссена практически все («отсутствие изящества», «стылость», «искусственность», «сухость», «доведенную до предела правильность»), но уже через пару лет восхищенно воспекает Пуссена, помещая его во главе художественного пантеона. Почитателями Пуссена были Милле и Коро (Милле: «Я мог бы всю жизнь прожить лицом к лицу с картиной Пуссена и ни на мгновение не почувствовать пресыщения»). Главной мечтой стареющего Сезанна было: *"faire Poussin sur le nature"* – воссоздать Пуссена на природе (...), Пуссена живого, на пленере, освещенного солнечным светом, вместо тех картин, что были написаны в четырех стенках мастерской». Пикассо тоже почитал Пуссена. Тадеуш Маковский⁴ называет его «величайшим мастером цвета» и прибавляет: «Все мои коллеги любят Пуссена». Истинное чудо – авангард XX века снимающий шляпу перед классицистом!

Классицизм очень соответствовал характеру Пуссена. Он был педантом, как в жизни, так и в творчестве. Обожал всяческую упорядоченность, кодификацию, порядок, следовательно, четкие и ясные нормы греко-римской античности ему очень подходили.

⁴ Тадеуш Маковский (1882-1932), польский художник. Вначале попал под влияние фресковой живописи, затем был близок к монпарнасской группе кубистов, дружил с Пикассо. Отойдя от канонов кубизма, начал «учиться у природы». Писал пейзажи в стиле наивного реализма, а также стилизованные фигуративные композиции.



Николя Пуссен «Танкред и Эрминия»

(1631/33, холст, масло; 98,5x146,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

Именно такова природа Пуссена: взвешенная, просчитанная, продуманная, по определению «красивая», как сценография для людской букашки. Изображаемая со стоическим рационализмом, не в соответствии с натурой, но по воспоминаниям, иллюзиям, но вместе с тем – в соответствии с профессиональным (академическим) катехизисом. Вообще-то Пуссен признавал, что натура (реальность) совершенно не упорядочена, но заявлял, что искусство, вместо того, чтобы зеркально отражать природу (реальность), должно быть творением мозга, упорядочивающего хаос во имя верховной идеи гармонической красоты и возвышенного порядка. Разве подобное кредо не является программой чисто академической? Является, поскольку Академизм по определению как раз и есть уверенность в том, что искусство является интеллектуальной сферой, которая, пользуясь правилами античной эстетики и черпая (эклектично) из образцов, считаваемых безошибочными, стремится к идеалу совершенной красоты.

Отношение Пуссена к реальности восходило к традициям, идущим от философии древности, чуточку подогретой мастерами итальянского Ренессанса. Если упростить проблему: выдвигались теории (и практические способы их применения), что природу следует представлять без ее несовершенств и хаотических случайностей, то есть украшенную, идеализированную, такую «какой она должна быть». Приятель Пуссена, член Академии св. Луки, Джованни Пьетро Беллори, писал: «Благородные живописцы и ваятели, подражая Первому Ремесленнику [Творцу], придумывают для себя образец наивысшей красоты и в соответствии с ним подправляют природу, избегая ошибок. Эта идея (...) – идущая от природы, превышает ее, давая начало искусствам» (1672).

Формальный (академический) курс образования в данном направлении предлагал ученикам три возможных рецепта: вариант древнего художника Зевксиса, vulgo коктейльное смешивание различных реальных элементов в идеальную форму (Зевксис изобразил Елену Троянскую, взяв наиболее совершенные фрагменты тел пяти красивейших девушек города Кротона); вариант древнего скульптора Праксителя, vulgo поиск безупречной модели, безупречной формы, безупречного пейзажа и т.д. (Пракситель изваял статую Афродиты, изобразив изумительную по красоте куртизанку Фрину); и наконец – вариант копирования



Николя Пуссен «Пейзаж с погребением Фокиона»

(1648, холст, масло; 114х175)

Национальный музей Уэльса, Кардифф; депозит собрания графа Плимута)

античных образцов, которые являются «*натурой очищенной*», vulgo – уже безупречны. Поскольку вариант Праксителя был исключительно трудным (безупречных естественных форм не доставало) – рекомендовалось применять два оставшихся.

Будучи сторонником подобного рода теорий, Пуссен должен был стать врагом натурализма или же караваджизма (Пуссен, якобы, как-то заявил, что Караваджо родился затем, чтобы убить искусство кисти). Он ни разу не унился до написания сцены из современной жизни или вообще жанровой сцены, поскольку считал подобного рода живопись проявлением нищенского, низкого вкуса – "*petit goût*" (так французы характеризовали стиль голландских «жанровиков»). И вообще, считал, что искусство, интересующееся приземленной тематикой (сельской, мещанской, анималистической), не достойно называться искусством. По этой причине даже его пейзажи героичны, и так их и называют.

Героичность тематики Пуссена имела под собой сильную этическую базу. Ведь Пуссен – не только классицист, считающий, будто бы идеал красоты дан нам античным искусством, а разум – важнее таланта, но и морализатор-дидактик, по мнению которого этические образцы, пропагандируемые автором произведения, важнее формальных достоинств, ибо искусство обязано представлять обществу здоровые моральные примеры красоты, возвышенности, достоинства и героизма. «*Тема обязана быть благородной, – писал он в последний год жизни Фреарту де Шамбрею. – Фундаментальным для всех остальных элементов является условие, чтобы и предмет, и тема были величественными, например, битвы, героические поступки и деяния богов*». На дела людские ему было плевать – главным была возвышенная Идея, та самая «мысль», которую Ван Гог, столь же ошибочно, как и французы, считал эликсиром долговечности, хотя, на самом деле, идеи, содержащиеся в произведениях старых мастеров, сегодня нас мало интересуют, ибо только «*суждение глаза*» (эстетика, форма) раздает места на пьедестале.

Свои возвышенные идеи он неспешно перерабатывал по возвышенным правилам в возвышенные живописные сцены. Работал Пуссен сам, без учеников и помощников,

медленно, в несколько этапов, при этом много размышляя. Он писал: «*Бывает хорошо, когда пишу одну голову в день*»; грехом считал работать "*con brio*" (размашисто, увлеченно) и "*fa presto*" (быстро). «*Художник не имеет права делать ни единого мазка кистью, пока тот не развернется в его мозгу*» – сказал он. То есть – как говорил Брак⁵ – имеются «*правила, которые сдерживают эмоции*». Правила и фазы творения у него были ритмичны и неумолимы, словно времена года в природе. Фаза первая: обдумывание и литературное исследование темы. Фаза вторая: графические эскизы на бумаге. Фаза третья: кукольный театрик. Фаза четвертая: написание картины.

Макетом с фигурками пользовались многие мастера кисти. Легендарными, вдохновлявшими многих мастеров были макеты венецианца Тинторетто. Но если Тинторетто выстраивал их для изучения кинетики (экспрессии) и освещения, то для Пуссена гораздо более важной была пространственно-театральная режиссура, надлежащая установка героев на фоне пейзажных кулис. Все это он делал со свойственной ему педантичностью. Лепил восковых куколок, надевал на них костюмы из ткани и бумаги, с помощью системы ниток корректировал расстояния, и т.д. И где, спросите вы, при таком способе создания произведения могло оставаться место для творческой страсти? Ну почему же, бывало и такое, на раннем этапе творчества, потом как-то угасло.

Гораздо более важный вопрос звучит так: какой шанс получали вдохновение или творческая страсть в академической системе обучения художников, развившейся в соответствии с методикой Пуссена (построение картины с применением макетов и деревянных, глиняных, восковых или гипсовых фигурок)? Классицист-пейзажист XIX века, Иосиф Антон Кох, считал Пуссена демиургом подобного рода дидактики, сочувствуя студентам: «*Они не умеют нарисовать пальца на ногах или руках без модели. Рисуют они хорошо, но многие годы – до глупого бессмысленно, с гипсовых отливок; так что когда впоследствии начинают создавать собственное произведение – оно искусственно, ему не хватает души*» (1862). Того же самого мне не хватает на картинах человека, которого французы считают крупнейшим виртуозом изобразительного искусства «*Великого Века*» ("*Le Grand Siècle*", XVII век), одним из трех (наряду с Корнелем и Расином) великих маэстро «*Большого Стиля*» ("*Le Grand Style*" – Классицизм), божеством французов, а многочисленные эксперты – гениальным живописцем.

То, что историки искусств массово поклоняются Пуссену, оскорбляет мою любовь к живописи и мое эстетическое чувство. Ни в каком ином случае разрыв между всеобщим мнением и моим собственным вкусом не является столь сильным, как здесь. Лично мне это неприятно. И не потому, чтобы я стыдился собственного невежества, но потому, что я ценю Пуссена как человека, как мужчину. Он был сторонником философии стоиков, в соответствии с которой, человек сам несет ответственность за свою судьбу. Хотя Пуссен и женился, но был типом мизантропа, избегавшего толпы, нетерпимого к людским слабостям, в особенной же степени – к глупости. Так что, благодаря своему характеру, он мне близок духовно. Но своим искусством – далек. Мне нравится человек, но не нравится художник.

Раздражают или отталкивают меня от Пуссена его излишне переполненные персонажами мифологические и религиозные сцены, но прежде всего – мне не нравятся его пейзажи. Вероятнее всего, потому, что я обожаю пейзажи Клода Лоррена, которые историки искусств сравнивают с пуссеновскими или даже ставят произведения Пуссена выше, что является аберрацией. У Пуссена было два «*пейзажных периода*» – 1648-1652 и 1657-1665. Знаток Пуссена, предатель (шпион КГБ) Энтони Блант⁶ называл пейзажи первого периода «*героическими*», а второго – «*идеальными*» (1944). Денис Махон использовал термины: «*благородные*» и «*поэтические*» (1961). Применяли и другие термины (например, «*паствушеские*»). Но, несмотря на период и на сроки, все они холодные, «*надуманные*», полностью лишены настоящей поэзии, все стимулированы академизмом настолько сухим, что когда их вижу, тут же хватаюсь за графин с чем-нибудь жидким. Аркадия этих пейзажей

⁵ Жорж Брак (1882-1963), французский художник, график и скульптор.

⁶ Антони Фредерик Блант (1907-1983), английский историк искусства и сотрудник контрразведки MI5, а также агент советской разведки (член «Кембриджской пятёрки»).



Николя Пуссен «Пейзаж со св. Иоанном на острове Патмос»

(1640, холст, масло; 101,7x136

Институт искусств, Чикаго, США)

Коллекция Альберта А. Мангера

никого впечатления не производит, никого сентименталиста не наполняет мечтаниями, чтобы в ней поселиться; она враждебна ностальгической душе, словно пейзажные фоны Давида. Я воспользовался очень подходящей аналогией – для меня Пуссен точно такой же классицистичный, формалистичный доктринер, как и Давид. Что их различает? А различают их эксперты с не слишком чистой совестью или паршивым зрением. Те же самые люди, которые оплевывали мифологические сцены Давида как пример мертвого, застывшего неоклассицизма – Академизма, падают на колени перед точно такими же сценами Пуссена.

Резюмируем: я не люблю Пуссена, потому что он для меня художник сухой, заумный, академичный и педантичный. Преподавательская живопись. Если так, то почему же я его не пропускаю? Ведь некоторые из его картинок мне нравятся (хотя бы чикагский пейзаж со святым Иоанном – см. выше), но особо нравятся мне два его холста, две живописные «скульптуры» Пуссена, с довольно скромным числом героев. И на обоих имеются столь любимые им сочные синие краски, которые сопровождаются столь же сочными красными тонами – словно бы далекое эхо средневековой традиции французов, той хроматической гаммы, перед которой снял бы шляпу и Фуке со своей «Мадонной»⁷. Подобные предпочтения еще раз отличают меня от многих исследователей. Их у Пуссена восторгают тонкие цветовые и световые решения в пейзажах (в особенности, поздних), меня же восхищают сочетающийся с грязными тенями и коричневыми оттенками яркий колорит этих библейских сцен.



⁷ См. том I, глава 10 – примечание автора.



Николя Пуссен «Избиение младенцев»

1625/35, холст, масло; 147x171
Музей Конде, Шантильи, Франция

«Тогда Ирод, увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался, и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже, по времени, которое выведал от волхвов. Тогда сбылось реченное через пророка Иеремию, который говорит: «глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет» (Евангелие от Матфея, 2, 16-18).

Тема писалась неоднократно, и практически на всех этих картинах клубится дым. Вдохновляющей для Пуссена была именно такая, переполненная персонажами композиция Гвидо Рени (Болонья, Национальная галерея). Пуссен и сам писал сцены, переполненные массовым насилием и хаосом (см. след. стр.). Но здесь он выбрал камерность, с тремя главными героями драмы и несколькими статистами, видим же мы всего одно убийство. Очень удачный выбор. Одна обнаженная женщина делает мужчину самцом, в то время как сотня голышек на нудистском пляже – анахоретом или импотентом. Одно убийство потрясает сильнее, чем катастрофа пассажирского самолета. Тем не менее, когда-то Пуссена обвиняли в том, что он дал слишком малое число актеров; к примеру, француз Лаланд, объезжая Италию в 1765 – 1766 годах, заявил, что «**Избиение младенцев**» имеет славу «одного из прекраснейших холстов Рима», но при этом жаловался, что «количество персонажей все же недостаточное» и сожалел о том, что «здесь мы видим лишь одного убиваемого ребенка».

Тем не менее (несмотря на столь ничтожное кровопролитие), эту картину давно уже внесли в список особо потрясающих. Две матери – из которых первая вопит, сражаясь, а вторая обращает Небу чудовищные вопросы – рвут нервы зрителей. Занесший меч палач, могучий и безжалостный, словно чудовище из иного мира, пробуждает ужас того типа, который порождают кровожадно-хладнокровные дьяволы. В ноге этого исполнителя, давящей горло новорожденного столько же зверства, сколько в кулаке, нацеленном в голову Христа в «**Поругании Христа**» Маттиаса Грюневальда⁸, и ее уже сравнивали и со ставшим

⁸ См. том III, гл. 25 – примечание автора.



Николя Пуссен «Похищение сабинянок»

(1636/37, холст, масло; 155х207

Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США)

нарицательным «садизмом» холстов испанца Риберы. В другом, возможно, чуть более раннем «Избиении младенцев» (1625/26, Париж, Музей Малого дворца), под ногами клубящейся толпы палачей и матерей лежат четыре младенца, но их вид потрясает меньше, чем один толстый, похожий на куклу, издающий предсмертный писк *putto*, из Музея Конде.

Кого потрясает, того потрясает, а некоторых – скорее восхищает, ибо, если говорить о потрясении, лично я вижу здесь слишком много театра. Поклонник Пуссена, знаменитый французский антрополог Клод Леви-Строс, в интервью "**Le Figaro**" говорил: «Рассматривая произведение Пуссена, мы понимаем, что находимся рядом с небольшим театром, что я просто почувствовал, узнав впоследствии, что специалист об этом уже прекрасно известно – перед написанием Пуссен создавал макет будущей картины» (1993). Действительно – здесь мы находим типичную театральную композицию: действие происходит на просцениуме, сценография архитектурна, пространство строится в глубину слоями, по кулисам, актеры же играют в экспрессивной манере давнего театра. Пафосно. Смерть и насилие, столь чуждые кисти Лоррена, у Пуссена встречаются часто и практически всегда принимают патетические позы. Но, как правило, это был церемонный пафос придворного театра, а здесь мы имеем драму, достойную великого театра – античной трагедии.

Так мы добрались до двойного Сезама раннего Пуссена – до Античности и Барокко. Если бы мы пожелали проиллюстрировать термин «Классицистическое («классицизирующее») барокко» или же «Барочный классицизм» – «Избиение младенцев» подойдет в самый раз. Настоящее Барокко, исполненное истинным классицистом. Барочной является сама диагональная композиция (скрещивающиеся диагонали – одну определяют тела матери и палача, вторую – три головы: ребенка и двух матерей), но в особой степени: мимика, экспрессия, резкость движений персонажей. Все это заставляет вспомнить один анекдот. Кавалер Марино, поэт, который пригласил Пуссена в Рим, якобы представил его кардиналу Барберини следующим образом: "*Vederete un giovane, che a una furia di diavolo...*"





Филипп Отто Рунге «Великое утро», фрагмент
(после 1808, холст, масло
Кунстхалле, Гамбург, Германия)



(«Вы увидите молодого человека с дьявольской энергией...», – по сообщению Роджера де Пиле, 1699). Типичная для Барокко «дьявольская фурия» присутствует на картине из Шантильи. Резкая, и в то же самое время... неподвижная! Динамизм более застывший, чем тот, который ранее представил своими «Дочерьми Иофора»⁹ маньерист Россо. Неподвижность (вечность) движения, удержание жеста – это уже Классицизм.

Два других классицистических признака «Избиения младенцев» – линейность и скульптурность – тоже прекрасно видны. Персонажи обладают резким контуром, который вырезает их из фона, будто нож. Британский поклонник пуссеновской кисти, критик Уильям Хезлитт, посетив парижский Салон 1824 года, написал об «Избиение младенцев» Конье не-

⁹ См. том III, гл. 34 – примечание автора.



Николя Пуссен «Автопортрет»

(1650, холст, масло; 98x74

Лувр, Париж, Франция)

сколько слов, более соответствующих **«Избиению младенцев»** Пуссена: *«Произведение гениальное (...), как по дикому, возвышенному настроению, так и благодаря плавной свободе рисунка»*. А скульптурность? Пуссена иногда называют самым скульптурным живописцем (*"le peintre le plus sculpteur qui fût jamais"*). С тех пор, как его увлекло древнее и ренессансное искусство, наряду с маньеристичным классицизмом, он не мог жить, не производя мифологических и библейских сцен в стиле эллинистических или римских барельефов. В **«Избиении младенцев»** тоже есть что-то от античного барельефа – привет от Колонны Траяна.

Но барельефа – *"naturellement"* – полихромного, vulgo: раскрашенного (древние покрывали красками свои статуи и барельефы). Впрочем,

«раскрашенного» звучит лучше, чем *«покрашенного»* или *«цветного»*, поскольку здесь царят устаревшие *«локальные цвета»*, что означает: венецианское цветовое новаторство Пуссену уже надоело (якобы, под старость он вездыходно называл краски *«приманкой для глаз»* и сожалел, что с молодости позволил себя соблазнить венецианским колоризмом). Через 200 лет другой французский классицизирующий педант-умник-рисовальщик, любитель *«локального цвета»* и Рима в качестве постоянного места пребывания, мсье Энгр, подтвердит, что *«краска обладает тривиальным влечением»*. Одежды троицы главных героев представляют характерную пуссеновскую хроматическую триаду: темная сочная синяя (точнее: голубая, которую Грета Ринг А.Д. 1949 объявила национальным цветом французской живописи), сочная красная и золотисто-желтая. Эта триада доминирует (чуть ли не на правах подписи) во всех фигурных сценах Пуссена, поражая критиков своей резкостью и неудачным сочетанием с остальными красками (Мария Ржепиньская: *«Яркие локальные цвета соседствуют с землистыми тенями и рыжими «соусами» совершенно неприятным образом»*, 1986).

Это правда, но сама картина может быть неприятна лишь как изображение жестокого преступления и проекция пароксизма страданий, а как произведение искусства – она притягивает. *"Chef-d'oeuvre"* – шедевр!





Николя Пуссен «Святое семейство на лестнице»

1648, холст, масло; 68,6х97,8

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США
Коллекция Самуэля Г. Кресса

Тогда Пуссен написал целую серию «Святых семейств», но только этот кадр гениален. В отличие от динамизма и экспрессии «Избиения младенцев», здесь царит классицистичное *"silenzio"* (молчание), характерное для Пуссена сороковых годов.

Сам Пуссен своими главными учителями считал античность и Рафаэля (точно так же будет считать и Энгр). «Святое семейство» показывает, сколь сильно должен был он благодарить этих педагогов. Ведь тут мы имеем по-настоящему античную скульптурность и массу рафаэлизма. И не только явно рафаэлевское вдохновение или желание конкурировать с Рафаэлем, но и пара дословных (плагиатных) «цитат». Старушку слева (святую Елизавету) Пуссен взял из «Святого семейства Каниджани» Рафаэля; Мадонну – из «Мадонны с рыбой» того же Рафаэля (см. далее). Младенца – из пары аналогичных рафаэлевских проекций. Так что французы в чем-то были правы, когда называли Пуссена «французским Рафаэлем». Зато лгал современник художника, француз Андре Фелибьен, когда писал, будто бы Пуссен никаким мастерам не подражает.

Именно за склонность к компиляции и эклектичность, не говоря уже о плагиате различных мастеров Никола Пуссена ругал польский художник Станислав Выспяньский: «Разве был он чем-то иным, как всего лишь комбинацией, сложенной из чужих красот? (...) Он очень легко составлял и расставлял группы, помогая себе в этом Рафаэлем или кем-либо другим (...) Дорога от мысли до дела длинна» (1891). Кроме того Выспяньский утверждал, что Пуссен своей, якобы, оригинальностью способен очаровать лишь историка искусств, но профессионального художника – никогда. Вот тут он серьезно ошибался. Я упоминал о восхищениях Сезанна и Делакруа, но и среди польских мастеров нашлось много поклонников пуссеновского искусства, exemplum Тадеуш Маковский и Юзеф Панкевич. Оба какое-то время входили в число кубистических сирот после Сезанна, любили рационалистическое, хорошо организованное искусство, ergo такое, прашуром которого Пуссен несомненно был. Рациональный порядок его сцен, геометризация и ритмичность его фигурных композиций делали Пуссена Декартом живописи, и это привело к тому, что все связывали это творчество с картезианской мыслью, а потом – с художественными течениями XIX и XX веков. А. Лхоте (1948) видит Пуссена предшественником Кубизма; У. Хафтманн (1957) – отцом «конструктивистской живописи» (типа Сезанна, Сёра, Гриза) и т.д.

Восхищения Маковского или же Панкевича стоит процитировать, поскольку они характерны. Маковский: «Пуссен был великим художником, он опередил свою эпоху на несколько столетий и сегодня является источником, из которого молодые художники чер-





Рафаэль Санти
«Святое семейство Каниджани»
(1507, дерево, масло; 131x107
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)



Рафаэль Санти «Мадонна с рыбой»
(1513/14, холст, масло; 215x158
Прадо, Мадрид, Испания)

пают живительную воду (...) Пуссен был конструктором в поисках формы и определенной суровости (благородства) композиции. Поглядите на его картины – они как будто выстроены. Чувство сконструированности его произведений поддерживается определенностью архитектурных линий и четкостью форм, архитектурностью в пейзаже, изображением зданий, колонн, перспектив, мостов» (1913). Панкевич: «Назначение искусства в том, что человек группирует элементы мира и вводит в мир порядок и стройность. Наиболее чуждой искусству стихией является беспорядок (...) А уж если мы говорим о порядке и композиции, обратимся к Пуссену» (1935).

Раз уж мы говорим о конструкции, композиции, порядке, линиях и числах – давайте приглядимся к св. Иосифу, у которого «не плебейские ноги возникают в изумительно чистом свете» (У. Беккетт и Р. Райт 1994). Вопреки традиции изображения мужа Мадонны как ремесленника (плотника, столяра) или работника, Пуссен вручает ему циркуль, делая его размышляющим савантом, человеком логики и размеров, что является символом. Символом является и яблоко, которое Иоанн Креститель подает Иисусу. Плод греховного



Николя Пуссен «Святое семейство со св. Иоанном»

(~1650, холст, масло; 80x63)

Частное собрание)

падения человека будет принят, следовательно – искуплен, но для конструктивиста более важным является факт, что яблоко определяет центральную точку, вокруг которой разворачивается сцена, наполненная плодами (кто-то обратил внимание на то, что Мария держит Иисуса словно плод – плод Спасения – что является символикой евхаристии).

Напоминаю: искусство – по мнению Пуссена – не должно копировать природу, она должна управляться упорядочивающим хаос разумом, следовательно, композиция картины должна была быть продуманной и выстроенной в соответствии с правилами, с учетом

макета, благодаря которому можно безошибочно расставить актеров и жонглировать сценографией. «Святое семейство на лестнице» безошибочно иллюстрирует данную теорию. Здесь царит порядок поистине эвклидов – архитектурные кубы становятся фоном для группы персонажей, застывших в очень продуманной (смоделированной посредством восковых кукол) позе, как будто бы в *"tableau vivant"* («живой картине») театрального представления XVIII/XIX века. Сама группа представляет собой пирамиду – у нее треугольная структура рафаэлевских персонажей и статуй, венчающих порталы, триумфальные арки или громадные строения античности либо любой иной классической постройки. Статичность (скульптурность, схожесть с памятником), ergo: монументальная величественность данной проекции создает задуманное впечатление. Откуда-то из глубины кубистского фона, из глубины синего неба, из глубины этой классицистической тишины доносится горадиевский шепот: *"Exegi monumentum!"* («Воздвиг я памятник...»).

Данным шедевром он воздвиг фундамент Академизма, гораздо более крепкий, чем воздвигла куча болонцев, более крепкий именно потому, что картина просто превосходная, порождающая эйфорическое восхищение. В том числе и мое. Здесь меня ничто не раздражает. Меня даже не отталкивают характерные грязноватые коричневые тона Пуссена, соседствующие с фирменной триадой его резких, часто применяемых (об этом говорилось выше) цветов. Все эти крупные, яркие пятна одежд напоминают мне одеяния персонажей маньеристов (Понтормо, Россо Фиорентино и др.), которых я очень люблю. Я вижу чистые, красивые, в полный голос звучащие краски, обведенные виртуозной линией: Пуссен был мастером линии своего времени. Не отталкивают меня и землистые тени, за которые француза критиковали столь часто. Меня изумляет лишь караваджистская жесткость *"clair-obscur"* (светотени – *"chiaroscuro"*), ведь Пуссен презирал Караваджо...

И здесь имеется несколько эксклюзивных парадизов. Рай для кубистов, конструктивистов, структуралистов, геометров, архитекторов и математиков – весь архитектурный фон, представляющий собой игру модулей и объемных фигур всяческого рода, пазл из кубиков для взрослых детей. Рай для любителей натюрмортов – поглядите на первый план, внизу, фронтальная ступенька. Замечательная корзина с фруктами, написанная так, словно она выступает из плоскости холста (она символизирует плодородие мира или щедрость Милости Божьей), классическая ваза (символизирует Древность) и шкатулка (символизирует сокровищницу или же царственное достоинство). А может, все вместе они символизируют дары трех волхвов Иисусу, трех библейских мудрецов...

Как-то глупо я себя чувствую. Так не любить Пуссена и настолько быть влюбленным в его картину! Это противоречие, наверняка, являются эффектом чар, называемых непредсказуемой магией искусства, ибо чем же иным все это может быть?

