

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки, младший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыковедения при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Ph. D., Teaching Assistant of the Foreign Music History Subdepartment, Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Russia

АННОТАЦИЯ

Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах

Один из ориентиров эстетики Никола Пуссена, декларируемой им в письмах, — выступает идущая от античности теория модусов, которую художник почерпнул из *музыкального трактата* Дж. Царлино «Установления гармонии». Несмотря на постоянный интерес исследователей к данному факту, ранее никем еще не ставился вопрос, каким именно образом данная теория актуализуется в творческой практике Пуссена, определяя *внутреннюю музыкальность* его полотен.

Вслед за итальянским теоретиком художник рассматривает модус в общелогическом смысле, как *рациональный* метод организации некоторой вещи и способ ее упорядоченного бытия, актуализуя концепты *ratio* и *ordo* в контексте классицистической эстетики. При этом Пуссен почти отождествляет понятие модуса с «мерой», согласно которой следует «устраивать» любую прекрасную вещь, в том числе и живописное произведение. Тут видны отголоски аристотелианства.

Но мастером учитываются и локальные значения этого слова (модус как стиль или манера выражения): Пуссен переносит свойства конкретных музыкальных ладов в сферу изобразительного искусства. Ориентиром для экстраполяции служит *этнос* лада, позволяющий вывести определенные соотношения между характером того или иного модуса и подходящим типом сюжетов. И хотя барочный принцип *varietas* оставляет возможности для вариативного воплощения какого-либо модуса, возможно вывести такие параметры художественного произведения, которые позволяют интерпретировать полотно как «звучащее» в конкретном ладу. Среди них первое место занимают особенности метrorитмической организации целого: визуально ощущаемый темп чередования композиционных элементов; степень регулярности ритмической канвы; метрический картины; бинарное или тернарное членение композиции; наличие и вид композиционной симметрии. На «звучание» полотна влияет и его цветовая структура (колористические рифмы; доминирующий тон; цветовая гамма). На основании анализа полотен Пуссена можно сделать вывод об особенной роли дорийского модуса, воплощающего с наибольшей полнотой категорию порядка — равно значимую и для античности, и для французского классицизма — и совершеннее иных ладов актуализует родовое значение слова «модус».

Ключевые слова: *музыкальный модус, Пуссен, Царлино, композиция живописного произведения, колористическая и метrorитмическая структура картины*

АБСТРАКТ

Nicolas Poussin and the Doctrine of Musical Modes

One of the guidelines of Nicolas Poussin's aesthetics declared in the master's letters is the theory of modes coming from antiquity. The artist derived this theory from Gioseffo Zarlino's musical treatise «Le Istitutioni Harmoniche». In spite of permanent researchers' interest to this fact, its new interpretation doesn't seem excessive. The question is: in what way this theory is realized in Poussin's creative practice and defines inherent musicality of Poussin's canvases. First of all, after the Italian theorist the artist considers a *mode* in general-logical sense, as a rational method of organization of any thing and a way of its streamlined existence, and he actualizes concepts *ratio* and *ordo* in aesthetic context of classicism. Thus Poussin almost identifies the concept of *mode* with *measure* according to which it is necessary «to arrange» any fine thing including a painting. It is easy to see echoes of Aristotelian ideas in such a thesis.

However the master takes into consideration also several complementary meanings of the word *mode*, which is equated with *style* or *expressive manner*. Poussin transfers properties of concrete musical modes to the sphere of painting. It is necessary to find definite logical principles for such extrapolation, and Poussin focuses his attention on *ethos* of each mode, because it allows to deduce certain correspondences between characters of modes and types of plots suitable for them. And though the baroque principle of *varietas* produces rich opportunities for variable embodiment of any mode, there are reasons for discovering such parameters of a picture, which favour interpreting a composition on a canvas as «sounding» in a certain mode.

Among these parameters the first place is won by features of the metrical-rhythmical organization of the whole (visual sensation of tempo of alternation of composition elements; regularity of rhythmical outline; metrical grid of picture; binary or ternary partition of compositional structure; presence and type of compositional symmetry). «Sounding» of a canvas is also influenced by its color set-up (coloristic rhymes; dominating tone; colour range). Analysis of well-known Poussin's allows to draw a conclusion concerning the special role of Dorian mode as it embodies category of *order* with the greatest completeness — which is equally significant both for antiquity and for the French classicism — and more perfectly than any other mode demonstrates the source meaning of the word *mode*.

Keywords: *musical mode, Poussin, Zarlino, composition of a work of painting, coloristic and metrical-rhythmical structure of a picture*

Елена Ровенко

НИКОЛА ПУССЕН И УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНЫХ МОДУСАХ

«Мои прирожденные наклонности заставляют меня стремиться к вещам, надлежащим образом упорядоченным, и любить их, избегая беспорядка, который столь же противоположен и враждебен мне, сколь глубокая тьма – свету» [38, 134–135]¹.

Никола Пуссен

I

Законодателем эстетики французского классицизма XVII века с вольтеровских времен считается Никола Буало (1636–1711). Однако в недавнее время исследователи² приходят к выводу, что задолго до «Поэтического искусства» (1674) многие мастера-классицисты предлагали эстетические программы, превосхищавшие афористические тезисы поэта. Особое место в ряду этих мастеров занимает Никола Пуссен (1594–1665). За двадцать лет до Буало Пуссен четко сформулировал принципы рациональной разработки сюжета определенного типа в соответствии с избранной системой выразительных средств³; провел различие между созерцанием предмета — и его изучением, постижением и интерпретацией с помощью разума⁴.

В отличие от поэта — своего младшего современника, Пуссен не испытывал склонности декларировать собственные взгляды: эстетическая программа

¹ Вариант перевода см. в [30, 46].

² См. [10, 39].

³ См. [26, 278].

⁴ См. [26, 274]. «...Общность взглядов Пуссена и Буало вытекает из единства основополагающих философско-эстетических установок — осуществления творческого процесса под эгидой разума», — замечает С. Даниэль [12, 46].

художника выражена прежде всего в его полотнах, а не в ярких лозунгах⁵. Тем более драгоценны сохранившиеся высказывания мастера и свидетельства окружающих его людей, приобретающие особое звучание в сопоставлении с художественным результатом. В первую очередь это письма Пуссена, в основном к покровителям⁶, а также «Замечания о живописи» — разрозненные изречения на итальянском языке, изданные Пьетро Беллори в приложении к «Жизнеописаниям живописцев, скульпторов и архитекторов» (1672)⁷.

Впрочем, эстетические воззрения Пуссена возникли не на пустом месте: они были следствием скрупулезного изучения трактатов (от древних до созданных в его время), касающихся самых разных областей знания, — вполне в духе той эпохи⁸. Современники Пуссена в один голос свидетельствуют, что мастер много читал, и не только ради поисков сюжетов для картин. В 1622 году, познакомившись с Джамбаттистой Марино, Пуссен стал осваивать труды, содержащиеся

⁵ См. на эту тему: [10, 40; 15, 203, 205; 38, 16].

⁶ Дошедшая до нас корреспонденция Пуссена связана прежде всего с именами богатых и знатных заказчиков; письма друзьям, если они и были, утрачены. А ведь именно в них Пуссен мог высказываться более откровенно: с вышестоящими ему приходилось быть начеку. Поэтому, хотя сохранившихся писем достаточно много, в силу специфики их адресатов только в нескольких случаях можно найти связанные с искусством суждения, причем зачастую представляющие собой отдельные фразы, оброненные вскользь, словно бы невзначай. Такова, например, просьба Пуссена поместить свое полотно в раму, мотивированная особыми критериями картины как художественного целого (см. [30, 14]).

⁷ Буквальный перевод заглавия — «Наблюдения Пуссена над живописью» («Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la Pittura»), чаще их называют «Замечания о живописи» или «Заметки о живописи». См. [40]; в русском переводе: [26, 277–280]. Джованни Пьетро Беллори (Bellori; 1613/1615?–1696) — итальянский историк искусства и археолог. По мнению авторитетного исследователя творчества Пуссена (см. [15, 214–219]), эти заметки таят много загадок: от выбора языка (итальянский вместо родного французского) — до их предназначения. Юрий Золотов склонен даже сомневаться в авторстве Пуссена, однако последнее до сих пор никто не опроверг. Не вызывает сомнения, что художник хорошо владел итальянским. Его жена, итальянка, вообще не знала французского языка, так что самоочевидно, на каком языке общались супруги. Следовательно, диалоги с Беллори тоже, скорее всего, велись на итальянском, и можно предположить, что историк искусства просто зафиксировал пуссеновские высказывания, показавшиеся ему особенно любопытными.

Впрочем, не углубляясь в вопрос о том, насколько живописец разбирался в тонкостях не родного языка, стоит отметить, что, по мнению ученых, Пуссен не всегда верно понимал некоторые места из итальянских трактатов, которые иногда цитировал. Правда, в случае с трудом Дж. Царлино (о котором речь пойдет в дальнейшем) эти фрагменты изобилуют специфически музыкальной терминологией, поэтому данный аргумент никак не опровергает знание итальянского языка Пуссеном.

Кроме названных источников, отражающих пуссеновские воззрения на искусство, следует назвать еще довольно беспорядочные записи суждений мастера, принадлежащие его биографу — историку искусства Андре Фелибьену (Félibien; 1619–1695), который зачастую комментировал высказывания художника, не ставя его в известность.

Тем не менее, тщательный текстологический анализ обоих упомянутых источников *почти* во всех случаях (но, к сожалению, всё же не безоговорочно) позволяет отделить суждения художника от мнений других лиц — а потому и «Замечания...», и фелибьеновское жизнеписание Пуссена могут служить неоценимым подспорьем при изучении творчества художника, его эстетических взглядов и метода композиции.

⁸ Как отмечает Ю. Золотов, «...“Замечания о живописи”, приведенные Беллори, <...> возникли в процессе ознакомления с теми или иными античными, ренессансными и современными трактатами об искусстве и представляют собою то выписки, то сжатое изложение некоторых разделов, то, может быть, размышления по поводу прочитанного» [15, 215; см. также 218].

в библиотеке последнего (античная литература, трактаты Альберти, Леонардо, Дюрера)⁹. Когда же давняя мечта Пуссена о Риме наконец сбылась, и он смог увидеть «вечный город» (март 1624 года), художник не замедлил воспользоваться любезностью Касьяно дель Поццо: этот эрудит, секретарь кардинала Барберини, распахнул перед мастером двери кардинальской библиотеки, где тот мог изучать «греческую и римскую историю, библейские сказания и произведения античных философов, теоретические трактаты великих художников Возрождения» [27, 7].

Неудивительно поэтому, что тексты Пуссена насыщены скрытыми цитатами из чужих трудов¹⁰. Тема отсылок к «чужому слову» в литературном наследии Пуссена достойна отдельного исследования. Согласно комментарию Ю. Золотова, «еще в 1930-е годы в “Замечаниях” были установлены многие текстуальные совпадения и аналогии с сочинениями Т. Тассо, Квинтилиана, А. Дюрера и других авторов»¹¹ [15, 215]. В этом нет ничего экстраординарного: репутация мастера XVII века напрямую зависела от его «учености», ради которой многие художники апеллировали к авторитетам, а зачастую и сооружали собственные трактаты, поднимавшие статус живописца в глазах покровителей и образованной элиты. Ссылками себя в то время мало кто обременял: они считались не обязательными, важнее было продемонстрировать начитанность и эрудицию.

Поэтому интерес вызывает не сам факт наличия замаскированных цитат, а использованные Пуссеном источники и контекст цитирования. Особенно любопытно в данном отношении письмо художника Полю Шантелу от 24 ноября 1647 года, которое исследователи по праву считают своего рода эстетическим манифестом мастера. Не столь типичен повод, побудивший Пуссена изложить придворному свои взгляды на живопись; необычна откровенность высказывания и свобода обращения к покровителю; наконец, примечателен выбор автора, к чьему мнению Пуссен скрыто обращается для подтверждения собственных суждений.

Поль Фреар де Шантелу (Paul Fréart de Chantelou), дипломат, бывший секретарь Франсуа Сюбле де Нойе¹², был недоволен тем, что картина, выполненная для другого заказчика, по его мнению, превосходила приятностью и изысканностью те, которые художник писал для него — своего патрона. Пытаясь успокоить строптивного придворного, Пуссен использует массу доводов, от уверений в искренней привязанности и почтении, а также напоминаний о том, что он выполнял бытовые поручения Шантелу, — до весьма рискованных упреков адресата в поверхностности суждений. Как истинный классицист, Пуссен напоминает, что «дóлжно судить сообразно не нашим вкусам, но также разуму (*la raison*)» [38, 372]¹³, и далее советует прислушаться к его аргументации, «которая научит, что необходимо подмечать в представлении изображенных сюжетов» [там же].

Однако предлагаемая аргументация — не оригинальные суждения Пуссена, а весьма точные цитаты из трактата Джозеффо Царлино «Установления

⁹ См. [19, 4].

¹⁰ См. об этом [15, 8–9, 214–219].

¹¹ Аналогичные «скрытые цитаты» обнаруживаются и в письмах Пуссена.

¹² Сюбле де Нойе (Нуайе) (Sublet de Noyers; ок. 1578–1645) был смотрителем замка Фонтенбло, суперинтендантом по строительным работам при королевском дворе, государственным секретарем по военным вопросам.

¹³ Вариант перевода см. в [30, 150].

гармонии» (*Le istituzioni harmoniche, Venetia, 1558*; второе издание, которым и пользовался Пуссен, — 1562)¹⁴. Для обоснования тезиса о том, что природа сюжета диктует выбор манеры письма, художник обращается к тем главам труда Царлино, где рассматриваются лады, или модусы, как повелось в ренессансной теории обозначать этот музыкальный феномен¹⁵. Попадая в контекст творчества художника-классициста, антично-ренессансное учение о музыкальных модусах приобретает особые смысловые оттенки в свете иных мировоззренческих установок и особенностей художественного мышления не музыканта и не философа, а живописца¹⁶.

II

Следуя в рассуждениях дедуктивным путем, совершенно в духе своего современника — Рене Декарта (недаром Эрвин Панофский метко охарактеризовал ум художника как «картезианский!»¹⁷), Пуссен обращает внимание Шантелу сперва на родовое значение слова «модус». «Это слово “модус” означает в собственном смысле ту разумную основу¹⁸ или меру и форму, которыми мы пользуемся, созда-

¹⁴ Факт цитирования Царлино именно по второму изданию давно установлен — см. [10, 39]; там же указано несколько иностранных источников по данной теме.

Следует напомнить, что еще в молодые годы, живя в Париже, Пуссен испытал сильное влияние Марино, «который прибыл в Париж по приглашению Маргариты де Валуа <...>. Барочная ориентация поэта, его идеи взаимосвязанности (синтеза) всех искусств (прежде всего — живописи, поэзии и музыки), его сенсуализм и пантеизм не могли не сказаться на формировании эстетических взглядов Пуссена <...>» [12, 26–27]; курсив мой. — Е. Р.). Возможно, усвоение этих идей повлияло на выбор Пуссеном музыкального трактата для подкрепления своих суждений о живописи (хотя в самом таком выборе нет ничего выходящего за рамки всеобщей практики той эпохи). Об идее синтеза искусств у Марино см. [21, 85–86; 20, 235–236; 12, 100]; также на тему синтеза искусств в целом: [12, 122].

Примечательно, что царлиновский трактат изобилует сравнениями разных видов искусств, в том числе музыки и живописи — см., к примеру [41, 73, 151, 177, 192–193]. Впрочем, Царлино, естественно, отдает пальму первенства музыке перед живописью. Так, не подвергая сомнению силу воздействия живописи на душу, он вспоминает «живое звучание голоса Демодока», которое сопровождалось игрой на кифаре (*Cetera*) и которое вызвало слезы на глазах Одиссея, — и тем обосновывает преимущество музыки [там же, 73].

¹⁵ Тот же термин (*Modo*) употребляет, например, Николо Вичентино в знаменитом трактате «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» («*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*», 1555).

¹⁶ Правда, нельзя упускать из виду, что Пуссену в принципе не претили значительные вольности при обращении с первоисточниками. Кроме того, Ю. Золотов указывает и на случаи непонимания Пуссеном смысла оригинала, в тех местах, где Царлино употребляет специфически музыкальную терминологию. См. [15, 211].

¹⁷ См. [29, 147]. Кеннет Кларк в своем блестящем исследовании о развитии жанра европейского пейзажа представляет читателю Пуссена как «сурового картезианца» [17, 154].

Позволим себе не разделять скепсис С. Даниэля, который замечает по поводу подобных сопоставлений: «“Родство” художников и философов часто устанавливают на весьма сомнительных основаниях: Декарт и Пуссен — оба французы и рационалисты, Рембрандт и Спиноза — оба жили в Голландии и оригинально трактовали Библию, и т. д., и т. п.» [12, 95]. Ведь речь идет не всегда о поверхностных аналогиях, а зачастую — о глубинном родстве на уровне свойств мышления. Впрочем, сам Даниэль говорит, в сущности, о том, что искусство не менее других областей, где проявляет себя человеческий дух, участвует в формировании типа мышления, имманентного эпохе. См. [12, 42].

¹⁸ *Raison* (фр.) — «разум», «причина», «основание». Представляется, что в данном случае можно говорить о соединении двух смысловых оттенков данного понятия. Это основание, исток, *причина*, имеющие *рациональную* природу.

вая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы¹⁹, заставляя нас соблюдать во всем известную *середину и умеренность*. Эта срединность, или умеренность есть не что иное, как некий образ действий, или истинный законченный порядок, сохраняющий устойчивость, посредством которого вещь остается сама собой» [38, 373]²⁰. Данное определение представляет собой почти дословную цитату из Первой главы Четвертой части «Установлений гармонии», где дается пояснение, «что есть лад» («Quello che sia Modo») [41, 293]. Купюры, сделанные Пуссенем, касаются лишь царлиновских ссылок на всем в то время известные сатиры Горация и Тринадцатую Олимпийскую оду Пиндара²¹. Сразу стоит обратить внимание читателя на очевидную многозначность слова «модус» и *почти* полное отождествление таких смысловых коррелятов понятия «модус», как «мера», «манера», «порядок». Однако в дальнейшем по ходу изложения будет видно, что это *почти* очень важно, и что смысловоразличающие оттенки позволяют выстроить определенную иерархию приведенных понятий.

Царлино, продолжая аристотелианскую линию, рассматривает модус в широком смысле — как устрйоство и меру вещей²². Пуссен также был не чужд аристотелианскому учению: С. Даниэль [10, 40] подмечает, что некоторые идеи античной эстетики мастер воспринял через трактат Лодовико Кастельветро

¹⁹ Любопытно сопоставить царлиновское определение, взятое Пуссенем, с характеристической ладов в «Компендиуме музыки» («Musicae Compendium») его современника Декарта, где встречаются ссылки на авторитеты, в том числе и на Царлино (хотя и не в данном случае): «...а называются они ладами оттого, что они сдерживают кантилену, не давая ей произвольно растекаться, и особенно потому, что они предназначены вводить в определенные границы различные мелодии <...>» [14, 350].

²⁰ В оригинале у Царлино (отточия касаются фраз, выпущенных Пуссенем): «...questa parola Modo <...> significa propriamente la Ragione, cioè quella misura, o forma, che adoperiamo nel fare alcuna cosa, laqual ne altrenge poi a non passar più oltre; facendone operare tutte le cose con una certa mediocrità, o moderatione. <...> tal mediocrità, o moderatione non è altro, ché una certa maniera, o vero ordine terminato, et fermo nel procedere, per ilquale la cosa si conserva nel suo essere <...>» [41, 293]. В письме Пуссена Шантелу: «Cette parole Mode signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous seruons à faire quelque chose, laquelle nous abstrait à ne passer pas outre nous fesant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et partant telle médiocrité et modération n'est autre que une certaine manière ou ordre déterminé, et ferme dedens le procéder par lequel la chose se conserue en son estre» [38, 373].

При всех цитированиях в данной статье приводится орфография и пунктуация оригинала. Другие варианты перевода данной цитаты, несколько отличающиеся от приведенного, см. [26, 270; 8, 168].

²¹ Греческая цитата, имеющаяся в трактате Царлино, была идентифицирована по просьбе автора данной статьи М. М. Иглицким.

²² Так, например, согласно А. Ф. Лосеву, у Аристотеля применительно к живым существам модусы — это «структурно-определенные, характерные и дискретные состояния»; модус души — это также состояние (см. [23, 392]). Строго говоря, слово «модус» обладает огромным числом значений. Мы оставляем за пределами внимания читателя те значения этого слова, которые имеют отношение к умозаключениям (в частности, к силлогизмам).

Вспомним также, как актуализовалась категория модуса применительно к ладовой структуре композиции уже в эпоху раннего Возрождения: «tonus есть не что иное, как modus, посредством которого начальный звук (principium), средний (medium) и конечный (finis) упорядочиваются в любом кантусе» (цит. по: [33, 100]). Здесь на первый план выходит принцип «устройства» мелодии в ее упорядоченном развертывании, диктуемый избранным модусом. Данное определение принадлежит Иоанну Тинкторису, разработавшему учение о ладах в работах «Книга о природе и особенностях тонов» («Liber de natura et proprietate tonorum», 1476) и «Определитель музыки» («Diffinitorium musicae», ок. 1472–73).

(Castelvetro) «“Поэтика” Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» («La Poetica di Aristotele volgarizzata ed esposta», 1570).

Понятно, почему приведенная реплика из труда Царлино оказалась привлекательной для Пуссена. Прежде всего, она звучит как панегирик всемогущему разуму (ит. *Ragione*)²³; и сам Пуссен был убежден, что именно разум есть та способность человека, которая «пытается проникнуть в существо вещей» [26, 279] (буквально: «со старанием [напряженно, с усилием] вращается [ходит] вокруг вещей» — «si va affaticando intorno le cose» [40, 461])²⁴.

Как следует из воззрений Пуссена, художественное мышление подчиняется разуму даже на прекомпозиционном этапе: постольку, поскольку разум диктует способы изучения действительности. Пуссен декларирует: «...существуют две манеры смотреть на предметы; одна — просто видя их; и другая — разглядывая их тщательно. Смотреть просто — значит не что иное, как получать естественным образом в глазу форму и подобие зримой вещи. Но рассматривать объект со вниманием — означает, в дополнение к простой, естественной рецепции формы в глазу, искать с особенным старанием средства для должного познания этого предмета. Следовательно, можно сказать, что простой способ видения (*aspect*) есть природный процесс, а то, что я называю *исследованием* (*prospect*), есть обязанность разума (*un office de raison*), которая зависит от трех вещей: опытности глаза, зрительного луча²⁵ и расстояния между глазом и предметом» [38, 143; курсив мой. — Е. Р.]²⁶.

²³ Небезынтересно вспомнить и сентенцию, открывающую Первую главу «Установлений гармонии» и настраивающую читателя на соответствующий лад. «Хотя всевышний и всеблагий Господь по своей бесконечной доброте уготовил человеку быть с камнями, расти с деревьями и чувствовать вместе с другими животными, тем не менее <...> он наделил человека разумом, благодаря чему он мало чем разнится от ангелов», — еще одна мысль Царлино на данную тему (цит. по: [36, 113]; оригинал — [41, 3]). Впрочем, тут есть смысловые нюансы: у Царлино в данном контексте употреблено слово *intelletto*, а не *ragione*, поскольку речь идет именно о способности, имманентной человеческому естеству. В том, что апология разума в трактате Царлино была особенно близка Пуссену, уверен С. Даниэль (см. [10, 39]).

²⁴ «...Бернини, характеризуя Пуссена, выразился о нем так: “Господин Пуссен — живописец, который работает вот этим” (и указал на лоб)» [6, 480]. «...Интеллектуальное содержание его картин невозможно преувеличить, — замечает Кларк. — Каждый эпизод в не меньшей степени, чем расположение каждой формы, является результатом глубоких раздумий» [17, 154].

Во Франции эпохи классицизма одним из принципов, *имманентных художественному мышлению*, предстает установка на рациональность; по словам С. Даниэля, разум в XVII веке выступал «в качестве носителя универсальной эстетической меры, регулирующей творческий процесс» [10, 39], см также [32, 20]. Более того, напомним, что культ разума во многом определил мировоззренческую доминанту эпохи. Одним из знаковых трудов была «Универсальная гармония» (1636) Марена Мерсенна, где человеческий разум интерпретируется как отражение разума Божественного (см. [9, 131]). Пуссен, апеллируя к Платону, Аристотелю, любимым античным мастерам и итальянским художникам Ренессанса, вносит свой вклад в прославление разума (см. письмо Пуссена Полю Шантелу от 27 июня 1655 года из Рима: [38, 433–436; 26, 272]). Среди упоминаемых Пуссеном имен — Феон Самосский, Апеллес, Мирон, Поликлет, Фидий и другие, в чьем творчестве несомненно торжество рациональной способности.

²⁵ Под лучом зрения подразумевается луч как геометрическое понятие, то есть направление взгляда, имеющего началом глаз наблюдателя или художника и нацеленного на тот или иной предмет.

²⁶ См. вариант перевода в [26, 274]. Стоит все же предупредить, что этот фрагмент — одна из записей пуссеновских высказываний, сделанная Фелисьеном; поэтому тут, как уже говорилось, возможно смешение воззрений художника и его биографа.

Аналогичный подход мастер рекомендует применять *при выборе и разработке сюжета картины*: «...художник должен обладать не только искусством оформления темы, но еще и ее разумным пониманием» («...al pittore si conviene non solo haver l'arte nel formare la materia, ma giuditio ancora nel conoscerla») [40, 461]²⁷. Осмысливая тот или иной сюжет, Пуссен выбирал из канвы событий момент (зачастую весьма нетипичный для изобразительной традиции, что признают разные исследователи), подлежащий переводу на язык живописи²⁸. По мнению самого Пуссена, «что касается замысла, то он есть чистое порождение ума» («quanto al concetto, questo è mero parto della mente») [там же]²⁹.

III

Итак, показывая, «что есть лад» (*Modo*) в общелогическом смысле, Царлино выводит на авансцену феномен *ragione*, — и это, несомненно, созвучно Пуссену. Однако на первый план в царлиновской формулировке выступает не только *разум*, но и категория *порядка* (ит. *ordine*). Стоит обратить внимание на то, что и в предисловии к «Установлениям гармонии» венецианский теоретик всей целью своего объемного труда видит «указать путь сочинения музыки, построенной способом верным, ученым и изящным» («la via del co[m]poner musicalmente con ordine bello, dotto ed elegante» [41, 2]). В акцентировании категории порядка Пуссен также вполне мог усмотреть родство собственным устремлениям. Ведь, несмотря на уходящую в глубь веков историю этого эстетического понятия³⁰,

²⁷ Слово «*materia*» (ит.) понимается как «тема», подлежащая разработке средствами живописи (а не как «материал», «вещество», с которым работает искусство), поскольку ранее Пуссен указывает: «*materia, overo argomento*» [там же] — «тема, или содержание [сюжет]».

Перевод, приведенный в книге «Мастера искусства об искусстве» [26, 278], представляется в данном случае слишком модернизированным.

В рассматриваемом пункте суждения Пуссена смыкаются с постулатами Буало, которые поэт провозгласил лишь спустя двадцать лет (см. [31, 249; 10, 40]). «Следовать разуму — это значит прежде всего подчинить форму содержанию, научиться мыслить ясно, последовательно и логично, — комментирует один из исследователей творчества мэтра и приводит в подтверждение следующие строки из трактата Буало:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
<...>

Обдумать надо мысль и лишь потом писать.

Пока неясно вам, что вы сказать хотите

Простых и точных слов напрасно не ищите <...>» [32, 20].

²⁸ Выражение «язык живописи» в контексте XVII века перестает быть метафорой. По отношению к XVII столетию С. Даниэль пишет «об изменении семиотического статуса живописи в историческом процессе. <...> В результате великого переворота, произведенного искусством Ренессанса, живопись осознается как язык *suī generis*, утверждает семиотическую автономию изображения» [12, 19].

²⁹ Сам дух этой пуссеновской мысли был замечательно усвоен его последователями, в том числе, например, Ж.-Л. Давидом и Ж.-О.-Д. Энгром.

В общепринятом переводе [26, 279] *concetto* передано как «толкование». Однако в XVII веке это понятие означало не герменевтические изыскания относительно некоего сюжета и не стиль его репрезентации, а «остроумный замысел». Истокование было частью доктрины «остроумного замысла», но само понятие не имеет такого значения. См. подробнее о последнем феномене: [12, 123; 21, 109–116; 20, 232].

³⁰ Естественно, что онтологически окрашенные категории порядка и гармонии восходят к античности, а затем красной нитью проходят сквозь эстетические труды Средневековья.

именно для французского классицизма *ordre* (фр. «порядок») становится категорией, имманентной художественному мышлению эпохи в целом³¹.

Одно из «Замечаний о живописи» гласит: «Понятие красоты не воплощается в материи³², если она не приготовлена как можно лучше; это приготовление состоит из трех компонентов: *порядка, меры и также [внешнего] вида, или формы*» [40, 461; курсив мой. — *Е. Р.*]³³. Примечательно, что, согласно пуссеновским представлениям, «красота всемерно отдалена от телесной материальности, которая никогда к ней [красоте] не приблизится, если не будет соответствующе подготовлена и одухотворена. И отсюда делается вывод, что живопись является не чем иным, как образом³⁴ бестелесных сущностей, хотя и воплощенных телесно, предполагающих определенный порядок, а также способ представления вещей» [там же, 462; курсив мой. — *Е. Р.*]³⁵.

³¹ По мысли С. Даниэля, «...искусство классицизма, будь то поэзия или театр, живопись или архитектура, рано достигло высокой степени единства. <...> у категорий “модус” и “ордер”, столь важных для построения целостной картины мира, есть общий знаменатель; это идея Порядка» [10, 50]. В пример исследователь приводит не только живопись Пуссена, но и дворцовый комплекс Версаля (см. [там же], а также [32, 21]). «Аристотелевское определение прекрасного как “соразмерности, определенности и порядка” почти дословно повторяется ренессансными теоретиками (Альберти), а для Пуссена оно является непреложным законом творчества» [8, 167], — замечает В. Вольская.

³² В данном случае «материя», очевидно, трактуется не как «сюжет» или «тема» (см. выше примеч. 27), а с практически-вещественной точки зрения, то есть мастер под материей здесь имеет в виду, говоря современным языком, красочный материал.

³³ «L'idea della Bellezza non discende nella materia che non sia preparata il più che sia possibile; questa preparazione consiste in tre cose, nell'ordine, nel modo, e nella specie ovvero forma». См. также вариант перевода: [26, 279].

³⁴ Слово «idea» во фразе «una idea delle cose incorporee» труднопереводимо. В данном случае переводы «понятие» или «идея», очевидно, не подходят. Вероятно, перевод «представление» точнее. Возможно, здесь стоит вспомнить, что феномен, обозначаемый латинским «idea», заимствованным из греческого, трактовался предельно конкретно и материально в рамках античной культуры. Так, А. Ф. Лосев указывает: термин «идея», или «эйдос» (ср. лат. “видео” — “вижу”). <...> начинается “идея” с видимого, чувственного. Ну, когда доходит до видимого в мысли, то там тоже видимость на первом плане. Этим отличается античное понятие идеи от понятия идеи в немецком идеализме, где понятие идеи абстрактно-логическая категория» [25, 404]. Значит, «идея» понималась как чувственно-конкретный образ.

Конечно, античное понимание термина «идея» может быть далеко от того значения, которое имел в виду Пуссен. Но не стоит забывать, что «Замечания о живописи» вполне могут представлять собой компиляцию тезисов из чужих трудов (или изобиловать аллюзиями на такие тезисы), и нельзя исключать варианта, что в этой компиляции участвуют и античные источники. Во всяком случае, по контексту кроме перевода «образ» или даже «изображение» трудно что-то предложить.

В современном итальянском языке слово *idea*, наряду со значением «мысль», «идея», имеет и значение «представление»; «avere qualcosa in idea» — «воображать что-либо».

³⁵ «E da tutte queste cose si vede manifestamente che la bellezza è in tutto lontana dalla materia del corpo, la quale ad esso mai s'avvicina, se non sarà disposta con queste preparazioni incorporee. Et vi si conclude che la pittura altro non è che una idea delle cose incorporee, quantunque dimostri li corpi, rappresentando solo l'ordine, e l'modo delle specie delle cose <...>». Вариант перевода см. в [26, 279]. Ю. Золотов на страницах своего капитального труда неоднократно проводит мысль о том, что «идея» или «духовное понятие» в текстах Пуссена является не философским, а специфически художественным термином (которому синонимичны современные понятия «художественного образа», «художественного представления» и подобные).

Оставив в стороне ясно звучащие в этой фразе отголоски философии Аристотеля³⁶, стоит сделать акцент на содержащихся здесь не столь явных смысловых оттенках. Во-первых, «соответствующая подготовка» материи состоит в ее организации: так или иначе, никакая репрезентация духовных сущностей в материи (*воплощение* их) невозможна без ясной артикуляции последней. Членение материи и позволяет выделиться из нее и обособиться конкретным телам (в живописи это, говоря современным языком, объекты, составляющие предметный план произведения). Ведь изображение некоторого тела предполагает наличие *формы*, а возникновение последней обеспечивается не чем иным, как *упорядочиванием материи* (в данном случае — красочного материала). В рамках конкретной *композиции* появление из материи оформленных феноменов вносит *упорядочивающее* начало в само *картинное пространство*, поскольку изображенные тела, в соответствии с транслируемой ими духовной сущностью (художественной идеей), вступают друг с другом в соотношения, группируются определенным образом и т. д. Так эстетическая категория порядка реализуется в произведениях Пуссена в виде *композиционного порядка*³⁷.

Причем в триаде «порядок — мера — форма, или вид» (*ordine, modo, forma overo specie*), выделяемой Пуссеном, *мера* (ит. *modo*), несомненно, первична с точки зрения творческого процесса и создания конкретной композиции. Именно мера позволяет достичь уравновешенности частей картины (то есть композиционного *порядка*) и добиться тем самым определенного «вида» (*specie*), а значит, облика полотна³⁸. Согласно мере вырабатывается и *форма* всякой изображенной вещи, ибо мера диктует ее внутреннюю пропорциональность и соположенность ее частей.

IV

Из всего сказанного проистекает вывод: собственно *модус* Пуссен трактует, в первую очередь, как общеэстетическую категорию *меры*, которая распространяется на все аспекты художественного целого и играет главную роль в живописной практике.

Причем уже на прекомпозиционном этапе чувство *меры* диктует, какую *манеру* следует избрать для воплощения конкретного сюжета. На этом пункте

³⁶ Аналогичные переключки с аристотелианской концепцией устройства вещей наблюдаются и в «Установлениях гармонии» Царлино, который, в полном согласии с Аристотелем, придерживается принципа иерархического строения всякой вещи. Последняя состоит из материи и формы, и «на более высоком уровне материей оказывается то, что было формой на более низком <...>. ...венчает эту пирамиду “форма форм”, абсолютная форма, отождествляемая с Богом. Точно так же, как подразумеваемым основанием пирамиды является абсолютная материя — первооснова вещества» [34, 35].

³⁷ В искусстве Пуссена «...важны не столько элементы изображения как таковые, сколько характер их связи, способ их соотнесения <...>. Другими словами, прежде всего важен *порядок изображения*» [10, 44]. См. также: [12, 40–42, 44].

³⁸ Поскольку на данный момент в «Записках о живописи» идентифицированы не все заимствования, нельзя сказать, в самом ли деле термин *Modo* (ит.) принадлежит Пуссену. Однако примечательно, что в уже цитированном письме Полю Шантелу от 24 ноября 1647 года тот же термин употребляется по-французски (*Mode*) в том же значении — как *мера*, сообразно которой упорядочивается бытие вещи, в том числе художественного произведения. А следовательно, даже если в «Записках» мы имеем дело с очередной цитатой (как в письме — с цитатой из Царлино), все же можно говорить об определенной тенденции в подборе заимствованных фраз. Ведь *Mode* — слово многозначное, и конкретный смысл проясняется по контексту.

Пуссен особенно настаивает в письме Шантелу. Вспомнив определение модуса, выписанное из трактата Царлино, можно обнаружить постепенную смысловую модуляцию от «модуса» к «манере»: «модус означает <...> меру и форму» («la mesure et forme»), благодаря которым мы соблюдаем во всем некоторую «средину и умеренность» («une certaine médiocrité et modération»), а последние предстают как «некоторая манера, или определенный порядок» («une certaine manière ou ordre déterminé»), обеспечивающий сохранность сущности той или иной вещи [38, 373]. Уже здесь понятия «модуса» и «манеры» оказываются связаны теснейшим образом: *на онтологическом и логическом уровнях* первое обуславливает второе.

Но в том же письме к Шантелу есть строки, которые указывают *не только на связь*, но и на *прямое отождествление* модуса и манеры³⁹. Эта тонкая игра смысловыми оттенками начинается тогда, когда Пуссен переходит от общего к частному, рассматривая модус в аспекте его предельно узкого значения в рамках музыкальной терминологии. Иначе говоря, происходит спуск на иной уровень рассмотрения понятий — уровень *практический*, имеющий отношение к *конкретному материалу*. Так, словом *manières* Пуссен далее обозначает фригийский и дорийский модусы [8, 168; 38, 373–374]⁴⁰.

Понятие манеры для Пуссена имеет весьма четкое значение — это определенный *стиль* (или метод) работы *с материалом* и проистекающая отсюда техника живописи. «...Стиль есть индивидуальная манера, искусство писать красками и рисовать, каковое порождается особенной одаренностью каждого в применении и использовании идеи; сей *стиль, манера, то есть вкус* проистекает из природы⁴¹ [букв. “обретает себя как часть природы”], равно как и ум» [40, 461;

³⁹ «...Если мысли Пуссена об искусстве и называть торжественно “учениями”, то будет правильно говорить не “учение о модусах”, а “учение о манерах живописи”» [15, 214], — уверен Юрий Золотов.

⁴⁰ В трактате Царлино слово «манера» (*maniera*) употребляется двояко: 1) в общеязыковом значении — по отношению к образу действия или характеру предмета; 2) в узкоспециальном значении.

Примером словоупотребления в первом значении может послужить фраза из пролога: «Onde alcuni di elevato ingegno nel parlare cominciorno a mettere in uso alcune *maniere ornate ed dilettevoli*, con belle ed illustri sentenze» [41, 1] — «Вследствие чего некоторые возвышенные духом люди стали вводить в употребление некоторые *изящные и приятные обороты речи* вместе с прекрасными и славными изречениями...» [35, 424–425; курсив мой. — Е. Р.]. В данном случае слово *maniera* указывает на стиль речи.

Во втором случае слово *maniera* означает компоненты, из которых состоит «искусственная» музыка (то есть, в бозцианской терминологии, *musica instrumentalis*). Царлино упоминает четыре манеры, но не разъясняет, что они собой представляют. «Возможно, “манеры” подразумевают участие инструментов в четырех видах “гармонической” (т. е. вокальной) музыки в качестве дублирующих или сопровождающих голосов» [34, 47]. Скорее всего, в данном пункте Пуссен не ориентировался на ренессансного теоретика напрямую, как в случае с модусом.

⁴¹ В сущности, Пуссеном проводится отождествление трех понятий: «стиля» (ит. *stile*), «манеры» (ит. *maniera*) и «вкуса» (ит. *gusto*). Впрочем, здесь есть некоторые нюансы. Во французской традиции понятию «вкуса», начавшему складываться именно в эпоху классицизма, имманентны такие характеристики, как стремление к порядку, ясности, соразмерности и в жизни, и в искусстве. Например, Н. Колюгорова дает следующую характеристику французского музыкального вкуса: «Определение “французского вкуса” культивировалось во французской музыкально-теоретической литературе еще с XVII века, часто в сравнении с “итальянским вкусом”. <...> В целом для французской инструментальной музыки XVII–XVIII веков характерно соблюдение требований *рациональности, меры и ясности* в построении музыкальной компо-

курсив мой. — Е. Р.]⁴². Следовательно, манерой можно назвать *определенный способ воплощения сюжета на полотне*, который, безусловно, не обходится без конкретного комплекса *выразительных средств и приемов «устройства» композиции* (то есть ее системной организации). В этом смысле манера действительно смыкается с модусом как глобальным аристотелианским *принципом организации, упорядочивания любой вещи*.

Причем интересно, что манера как способ воплощения сюжета на полотне актуализуется Пуссенем посредством бинарных оппозиций. Еще в *ранние*, 1630-е годы у художника сложилась биполярная стилистическая система, стержнем которой выступает контраст *двух манер*: «мягкой» и «строгой». Это наводит на мысль о воплощении в творческой практике мастера «поэтики антитезы» [21, 111], имманентной мышлению эпохи в целом. Если попытаться вывести характеристики каждой из манер, исходя из самого живописного наследия мастера, то — разумеется, при большом упрощении — все многообразие полотен можно «вписать» в две группы. Первой группе (соотносящейся со «строгой» манерой) свойственна резкость линий и более темные доминирующие цвета (коричневый, темно-синий); второй группе («мягкая» манера) — праздничные желтые или спокойные светло-бежевые тона, особая пластичность фигур, «напевность» линий и закругленность контуров. Руководствуясь аналогичным принципом бинарных противопоставлений, все многообразие *сюжетов* Пуссен подразделял на «героические» и «вакхические»⁴³. Хотя, разумеется, никакого взаимно-однозначного соответствия со «строгой» и «мягкой» манерами письма тут не наблюдается; речь идет об одном и том же принципе, господствующем и при выборе стиля (манеры), и при «изобретении» и «разработке» (*inventio*)⁴⁴ сюжета. Пока нет причин сомневаться, что все это собственные пуссеновские оппозиции.

зиции» [18, 50; курсив мой. — Е. Р.]. Аналогичные характеристики вполне можно экстраполировать на феномен вкуса, как он выражался в изобразительных искусствах эпохи классицизма.

Вкус с неизбежностью подразумевает определенные эстетические принципы, которые не могут реализоваться в произведении иначе, чем в согласии с конкретной *манерой*, или стилем письма. Характерен в этом отношении вывод Н. Колмогоровой относительно музыкально-теоретических трактатов классицизма и барокко: «“Французский вкус” — <...> синоним к “французскому национальному стилю”, важнейшее понятие французской композиторской школы <...>» [там же, 50; курсив мой. — Е. Р.].

Здесь можно провести параллели с пуссеновским отождествлением «вкуса» и «манеры» (если мы действительно имеем право атрибутировать «Заметки о живописи» как пуссеновские).

⁴² «Lo stile è una maniera particolare, ed industria di dipingere, e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione, e nell'uso dell'idee, il quale stile, maniera, o gusto si tiene dalla parte della natura, e dell'ingegno». Вариант перевода: [26, 279].

⁴³ См. [15, 227].

⁴⁴ О категории инвенции см. [21, 43–48]. *Inventio* — многозначное понятие, генетически связанное с риторической традицией; в орбиту его значений входит и собственно разработка темы по некоторым правилам, и изобретение нового и необычного. Как отмечает М. Лобанова, многие мастера XVII века «избирают своим девизом “inventio”, понимая его как “открытие”, “изобретение”, “нововведение”» [там же, 44]. Категория инвенции владела умами не только «модернистов», определивших облик стиля барокко в разных искусствах, но и сознанием вполне классицистически настроенных мастеров. Так, например, один из исследователей отмечает, что «в поэзии классицизм выдвигал на первый план рациональную *разработку* темы согласно известным правилам (l'invention)» [31, 249; курсив мой. — Е. Р.].

Итак, индивидуальная манера письма представляет собой, скажем более современным языком, *стилистический модус*, соразмерный избранной теме. Такая интерпретация понятия «манеры письма» ведет к *дифференциации* последней в согласии с разнообразием модусов (уже в узком смысле этого слова), предлагаемым как античной, так и ренессансной *музыкальной теорией*. Пуссен конкретизирует «строгую» и «мягкую» манеры письма с помощью гиполидийского, ионийского и других модусов, и в этом случае модус выступает уже не как стиль выражения, а как *вид «строгой» или «мягкой» манеры*, ее частный случай.

V

Без сомнения, Пуссен предпринимает весьма смелый эксперимент: перенести «звучание» определенных *музыкальных* модусов (дорийского, фригийского, лидийского, ионийского) в художественный мир, создаваемый средствами *живописи*; воплотить этос того или иного лада в материале, развертывающемся в пространстве, а не во времени. Насколько возможна и оправданна такая экстраполяция? Как знать, быть может, Пуссен решился на нее под влиянием уже упомянутого Марино и его идей о взаимодействии искусств⁴⁵?

Излишне напоминать, что законы, определяющие формирование художественного произведения, зависят во многом от вида искусства; однако, несомненно, наличие и специфические базисные закономерности, регулирующие существование эстетически обусловленного целого, независимо от материала, в котором это целое воплощается. Одной из указанных закономерностей выступает, бесспорно, наличие определенной логики в раскрытии основной мысли, претворяющейся в художественное произведение (даже если логика выглядит «алогичной»). В искусстве классицизма эта логика предстает в виде принципа *конструктивной упорядоченности* как подлежащих репрезентации идей, так и конкретного материала, позволяющего данным идеям раскрыться. И в этом отношении система модусов как выражение определенного метода мышления оказывается созвучной исходным установкам культуры классицизма в целом (ведь истинный классицизм порожден, по большому счету, попыткой актуализовать базисные *свойства* античного мышления, а не только *формы выражения* этого мышления). Поэтому воплощение системы модусов в сфере пуссеновской живописи не выглядит неорганично и не несет в себе ничего иноприродного по сути.

Другое дело, что спуск от общелогических закономерностей к конкретике не дает в результате «запрограммированных» соотношений между избранной картиной и определенным музыкальным модусом⁴⁶. Это обстоятельство печаливает некоторых исследователей, которых привлекает заманчивая перспектива найти строгие соответствия теории и практики, чаемые в рамках парадигмы классицистической рациональности.

⁴⁵ Как бы то ни было, Пуссен, отталкиваясь от базисного, сущностного и — не побоимся сказать — онтологически первичного значения слова *modus* (лат.), скорее усматривает общность музыки и живописи в аспекте основополагающих законов их бытия, чем проводит поверхностные аналогии в духе не в меру рьяных последователей Марино. О последних см. [21, 85–87].

⁴⁶ Хотя некоторые попытки ученых найти такие соотношения весьма убедительны. См., например, [6, 482].

С. Даниэль, в попытке поспорить с такими учеными, верно отмечает: «художественная практика Пуссена выступает по отношению к теории как совокупность явлений по отношению к своду закономерностей, а явление, как известно, превосходит закон в смысле разнообразия, богатства оттенков <...>» [12, 46]. Но самоочевидность этого тезиса не столько убеждает, сколько уводит от проблемы. Важно не просто констатировать соотношение теории и практики, но и понять его специфику именно в творчестве Пуссена. Согласно мнению того же С. Даниэля, одним из важнейших принципов молодого Пуссена был принцип: «*определённым сюжетно-смысловым единствам должны соответствовать определённые выразительные единства*» [там же, 29]. Данная максима, по мысли искусствоведа, и является имплицитной основой будущей пуссеновской «теории модусов»⁴⁷. Любое же тематическое и смысловое единство, по крайней мере в рамках эстетико-культурной парадигмы XVII века, не может состояться без внутреннего *разнообразия*. Во-первых, еще Ренессанс увлекался принципом *varietas*⁴⁸, идущим от позднеантичной риторики и зачастую предстающим как принцип «*varietas delectat*», — а французский классицизм XVII века ничуть не менее был проникнут антикizziрующими тенденциями. «Прошу поверить, я не из тех, кто всегда поет одно и то же; и я умею варьировать, когда пожелаю» [38, 352]⁴⁹ — декларировал Пуссен⁵⁰. Отсюда следует, что одна и та же тема вполне может быть решена в разных «модусах», то есть иметь различное по характеру «звучание».

Во-вторых, Пуссену, как уже приходилось говорить, было вовсе не чуждо понятие «остроумного замысла» (*conchetto*)⁵¹. Кстати сказать, *conchetto* как феномен выступает индикатором скорее барочного, чем классицистического мышления. Уже общим местом стало отмечать в искусстве Пуссена приметы барокко⁵². Этот факт заставляет задуматься и о многообразии истоков пуссеновских воззрений на искусство, и о синтетическом характере его художественного мышления, которое, очевидно, было способно диалектически приводить к единству противоположности, вмещая самые оригинальные свойства историко-культурной парадигмы своей эпохи, независимо от принадлежности тем или иным стилевым направлениям. *Conchetto* же, помимо прочего, предполагает метод «объемного описания предмета, охвата его со многих сторон, *многомерного видения*» [21, 111; курсив мой. — Е. Р.]; а последнее, несомненно, способствует возможности при-

⁴⁷ Это устоявшееся выражение, хотя сейчас не вызывает сомнений, что никакой оригинальной теории у Пуссена не было.

⁴⁸ Данному принципу отдал дань, например, знаменитый фламандский музыкант Иоанн Тинкторис.

⁴⁹ Вариант перевода см. в [30, 140].

⁵⁰ «Негативное отношение Пуссена к идеализации, стереотипу объясняет его неизменный интерес к идее разнообразия манер художника, разнообразия выразительных средств в зависимости от замысла, сюжета. Она-то и привлекла его внимание к соответствующим разделам книг Квинтилиана и Царлино. У первого художник нашел близкую ему мысль о множественности ораторских стилей, или видов красноречия (в главе “De genere dicendi”), а у второго — богатый набор разных музыкальных ладов, каждый из которых обладал особенной выразительностью» [15, 232]. Можно для сравнения привести рекомендуемые в трактатах XVII века способы метафорического изложения одной и той же мысли, рождающие буквально «вариации на тему» (см. [21, 111–112]).

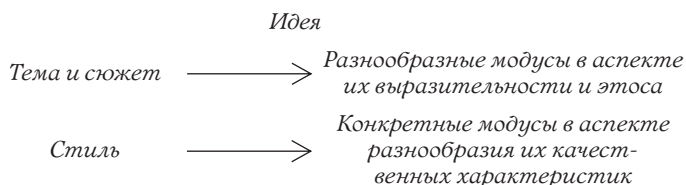
⁵¹ См. выше примеч. 29.

⁵² См., например, [12, 27].

менить для воплощения конкретной темы самые разные модусы — в зависимости от избранной художником оптики (не исключено и видение темы *sub sua propria specie*)⁵³.

В-третьих, XVII век, при всем невообразимом разнообразии эстетических течений и необычайно широком диапазоне философской мысли, следовал максиме, коренящейся «в антично-средневековых учениях»: «Весь мир мыслится как единство, которому подчинены множество и разнообразие» [21, 124]. Диалектика единого и множественного как нельзя лучше соответствует практике реализации одной темы и одного сюжета в различных модусах, резонируя с пуссеновскими размышлениями о необходимости «перемены манеры» в сфере живописной практики (см. [15, 214]).

Обобщая сказанное, стоит отметить, прежде всего, что отсутствие взаимно-однозначных соответствий между теоретическими постулатами о модусах и творческой практикой совершенно *закономерно*, так как оно укоренено в специфических свойствах эстетического мышления эпохи в целом. Далее, отталкиваясь от принципов *varietas, concetto* и многообразного единства, логично представить корреляцию (по разным признакам и на разных композиционных уровнях) 1) одной *темы* — и разнообразных модусов и 2) одной *манеры* — и разнообразных модусов. *Единство* в аспекте идеи (которая воплощается в *теме* и *сюжете*) находит свою диалектическую противоположность (*множество*) в многоцветье *выразительных возможностей* и *этосов* конкретных модусов; то же *единство*, взятое уже в аспекте темы и сюжета (которые воплощаются в *стиле*), обретает аналогичную противоположность в множестве *качественных свойств* конкретных модусов. Сюда относятся колорит полотна, возможный доминирующий тон, ритмика и метрика картинного пространства, пластические типы фигур, методы светотеневой моделировки формы и принципы выражения. Выстраивается своего рода иерархия эстетических феноменов:



Ясно, что этос модуса синкретически связан с качественными характеристиками последнего. Заимствуя у Царлино описание того или иного лада, мастер должен самостоятельно вырабатывать выразительные средства для живописного воплощения избранного этоса. К сожалению, Пуссен не разъясняет своих представлений о том, какими именно способами этос можно раскрыть на полотне, и нигде не приводит перечня тех средств, с помощью которых живопись может достичь результата, схожего с тем, каковой приводится Царлино. Поэтому конкретные свойства того или иного модуса могут быть «извлечены»

⁵³ Можно сослаться в качестве аналогии на примеры различных вариантов описания звездного неба, приводимых у Эмануэле Тезауро. Каждый из вариантов основан на приеме метафорического определения избранного предмета речи (звезды); причем все эти дефиниции соотносятся с тем или иным аффектом (радость, скорбь, ужас) или характеризуются с точки зрения их выразительности и свойств (остроумные, серьезные, поучительные, возвышенные, буффонные, забавные и прочее). См. [21, 111–112].

исключительно эмпирическим путем из практики мастера, причем доля субъективного исследовательского видения тут, естественно, весьма велика. Однако несомненно, что эти свойства реально существуют как комплекс выразительных средств, раскрывающийся в аспекте эстетики *варьирования*, без которой тонкие градации выразительности были бы невозможны.

Самого же Пуссена занимает прежде всего проблема соотношения избранной темы и *выразительного облика* конкретного модуса, определяемого суммарным впечатлением от картины и совокупностью выразительных средств без их дифференциации. Причем мастер не прочь воссоздать и *этос* того или иного лада, иными словами — запрограммировать реципиента на некую предсказуемую душевную реакцию⁵⁴. Недаром Пуссен хвалит заказчика за идею закрыть картины из серии «Семь таинств» и «показывать их последовательно, чтобы меньше утомляться, поскольку созерцание всего ансамбля вызовет потрясение, переполнив чувства» [38, 384]⁵⁵.

VI

Характеристики ладов заимствованы художником из Пятой главы Четвертой части трактата Царлино («О природе, или свойствах ладов» — “Della Natura, o proprietà delli Modi”)⁵⁶. В письме к Шантелу лидийский модус расценивается как подходящий для печальных сюжетов («s’accommodast aux choses lamentables»)⁵⁷, гиполидийский — как лад «сладости» и «мягкости» («une certaine Suavité et

⁵⁴ У Царлино в «Установлениях гармонии» подчеркивается, что все средства воздействия музыки на душу человека бесполезны, если нет «лица, соответственно расположенного и способного воспринять какую-либо страсть» [41, 71]. Это последняя из четырех «вещей», необходимых для должного музыкального воздействия («La quarta et ultima [cosa] poi era un Soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione» [там же]). Однако, помимо наличия благо-расположенного реципиента, необходимы: гармония (Harmonia), ритм (Numero), повествование (Narratione) [там же]. См. также [37, 156]. Нетрудно найти соответствие данным трем компонентам и в искусстве Пуссена.

«Главным звеном, объединяющим рассуждения Пуссена и Царлино, является анализ “телосложения” гармонии, которое, по Царлино, подобно строению человеческих страстей, или темпераментов. Отсюда становятся ясными истоки пуссеновской мысли о соотношении модусов художественного выражения с человеческими аффектами» [10, 39]. См. на эту же тему [12, 45]. Впрочем, сам Пуссен не употребляет слово «аффект».

Желание вызвать определенную душевную реакцию реципиента или, во всяком случае, предугадать ее при создании произведения — вполне в духе времени. Еще в своем раннем «Компендиуме музыки» (1618) Декарт говорил о том, что для эстетического наслаждения «необходимо определенное соответствие объекта с самим чувством» [14, 342]. Здесь же философом уже намечена знаменитая теория аффектов, которая будет изложена им намного позже в «Трактате о страстях» (1649). Цель музыки, как и поэтики, по мнению Декарта, — «волновать души» [там же, 350]. Интересно, что в «Компендиуме», изобилующем признанными в веках идеями, встречаются отсылки и к Царлино. Об аффектах, пробуждаемых музыкой разного размера, см. [там же, 345].

⁵⁵ Вариант перевода см. в [15, 239].

⁵⁶ Об этосе различных древнегреческих ладов см. [24, 650–661]. В этом источнике Лосев дает достаточно полную характеристику каждого из ладов, а также интересное осмысление категории этоса. Царлино в основном при описании этоса того или иного модуса следует за почитаемыми им «древними», ссылаясь в каждом случае на авторитеты.

⁵⁷ У Царлино: «Ma alcuni vogliono, che'l Lidio sia atto alle cose lamentevoli, ed piene di pianto» [41, 303] — «Но кое-кто считает, что лидийский приспособлен для предметов печальных и исполненных страдания».

Douceur»), пригодный для изображения божественных предметов: славы или рая («il s'accommode aux matières divines gloire et Paradis»)⁵⁸. Ионийский модус подходит для «плясок, вакханалий и празднеств, для всего, что носит радостный характер» («dances, baccanalles et festes pour estre de nature joconde»)⁵⁹ (цит. по: [8, 168–169; 38, 374]). Руководствуясь этими описаниями, нетрудно найти среди наследия Пуссена соответствующие работы. Скажем, выразительностью в духе лидийского лада обладает картина «Эхо и Нарцисс» (1628–1630, Лувр, Париж) или «Пейзаж с похоронами Фокиона» (1648, Собрание графа Плимутского, Оукли-парк); нежностью и «сладостностью» исполнена работа «Святое семейство с ангелами» (ок. 1625–1630, Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт). «Триумф Вакха» (1635–1636, Художественный музей Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити) дает превосходный образец праздничной «ионийской» манеры.

Однако среди этого разнообразия внимание привлекает прежде всего тот факт, что, апеллируя к античной традиции через Царлино, Пуссен подмечает: из античных модусов лишь *два* признавались наиболее достойными по этосу и выразительности: *дорийский* и *фригийский*⁶⁰.

⁵⁸ В царлиновском трактате: «Hanno havuto opinione alcuni; che l'Ipolidio habbia natura differente, ed contraria a quella del Lidio; ed che contenga in se una certa soavità naturale, ed dolcezza abbondante; che riempa gli animi de gli ascoltanti di allegrezza, ed di giocundità, mista con soavità, ed che sia lontano al tutto dalla lascivia, ed da ogni vitio; Percio lo accomodarono a materie mansuete, accostumate, gravi, ed continenti in se cose profunde, speculative, ed divine; come sono quelle, che trattano della gloria di Dio, della felicità eterna; ed quel le, che sono atte ad impetrare la Divina gratia» [41, 304] — «Некоторые полагали, что лад гиполидийский по природе противоположен лидийскому и содержит в себе некую природную мягкость и сладостность преизобильную; что он наполняет души слушателей ликованием и радостью, смешанной с нежностью, и что он далек от всяческого сладострастия и скверны. Поэтому его применяли для предметов, исполненных мягкости, благородства, серьезности и сопряженных с материями глубокими, умозрительными и божественными — вроде тех, которые касаются славы Божией и вечного блаженства, и тех, которые способны снискать Божественную милость».

⁵⁹ У Царлино: «Apuleio chiama lo Iastio, ovvero Ionico (che tanto vale) vario; ed Luciano lo nomina allegro; per essere (secondo il parere di alcuni) molto atto alle danze, ed a i balli» [41, 304] — «Апулей называет его ионическим [здесь дано латинское наименование — калька с *iastius*. — E. P.], или ионийским (что то же самое) в виде варианта; а Лукиан его именует радостным; поскольку он, по мнению некоторых, наиболее приспособлен для танцев и плясок».

Пуссен, как видно, перечисляет далеко не все лады, которые есть у венецианского теоретика. «<...> Эолийский лад, занимающий свое место в перечне Царлино, он вообще опустил, — комментирует Ю. Золотов. — Любопытно, что теорией музыки занимался Пьер Бурдело, один из вольнодумцев, друзей Пуссена; он оставил рукописные заметки, по которым его племянник П. Бонне скомпоновал сочинение “История музыки и ее эффектов”, изданное в 1715 году. Число ладов там сведено к четырем: строгий дорийский, неистовый фригийский, печальный лидийский, нежный эолийский» [15, 211–212].

⁶⁰ Это, как известно, мнение Платона, причем, согласно комментарию А. Ф. Лосева, в трактатке фригийского лада «Платон находится в самом резком противоречии со всей античной эстетикой» [22, 139]. О дорийском ладе у Платона см. [там же, 63]; о воспитательной роли ладов (рассматриваемой в диалоге «Государство») и приемлемости лишь двух — дорийского и фригийского — см. [там же, 138–140].

У Царлино этот момент разъяснен так: «Fù gia tanto in veneratione il Dorio, che niuno altro, da questo ed il Frigio in fuori, fu approvato, ed adnesso dalla due sapientissimi Filosofi Platone ed Aristotele: percioche conoscevano l'utile grande, che apportavano ad una bene istituita Republica; istimando gli altri di poco utile, ed di poco valore» [41, 302] — «Дорийский почитали, как никакой другой, включая иноземный фригийский; он был одобрен и допущен двумя мудрейшими философами, Платоном и Аристотелем — ибо они понимали великую пользу, которую он

«Мудрые древние приписывали каждому модусу ему лишь присущее действие (sa propriété des effets). По этой причине они называли дорический модус крепким, важным и строгим и применяли его для сюжетов важных, строгих и полных мудрости (il appellèrent le Mode dorique stable, grave et sévère et luy appliquoient matières graves, sévères et plaine de sapiense)⁶¹. А переходя к предметам приятным и радостным (aux choses plaisantes et joieuses), они пользовались фригийским модусом, чтобы добиться тех мельчайших переливов, той остроты, которыми он превосходит все другие (pour avoir ses Modulations plus menues que aucun autre mode et son aspect plus Augu)⁶². Лишь эти две манеры пользовались похвалой и одобрением Платона и Аристотеля⁶³: считая все остальные бесполезными, они горячо почитали этот модус — страстный⁶⁴, очень строгий, который приводит людей в изумление (se Mode véhément furieux, très sévère et qui rend les personnes estonnés)⁶⁵» (цит. по: [8, 168]; оригинал см. в [38, 373–374]).

В то же время следует заметить, что бинарная оппозиция дорийского и фригийского модусов лишь на первый взгляд проводится Пуссенем четко и последовательно: если в понимании дорийского модуса живописец не допускает

принесет правильно организованному государству, другие же [лады] считали малополезными и малоценными».

Об этосе различных ладов у Аристотеля см. [23, 463–464, 627, 650, 653, 654, 759].

⁶¹ В трактате Царлино: «...gli Antichi attribuirono le narrate proprietà al modo Dorico; ed ad esso applicavano materie severe, gravi, ed piene di sapienza» [41, 302] — «...древние приписывали рассмотренные [выше] свойства дорийскому ладу; и с ним соотносили предметы строгие, серьезные и исполненные мудрости».

⁶² Возможный перевод: «чтобы достичь тех тончайших модуляций, которых не превзойдет никакой другой модус и его облик». По замечанию Ю. Золотова, Пуссен, цитируя трактат Царлино, искажил смысл этой фразы (см. [15, 211–212]). Ср.: «Et quando da queste si partivano, ed passavano a cose piacevoli, liete, ed leggiere, usavano il modo Frigio; essendo che li suoi numeri erano più veloci de i numeri di qualun[ue]» [41, 302] — «И когда от этих уходили [то есть от предметов, с которыми соотносится дорийский лад. — Е. Р.] и переходили к вещам приятным, радостным и изящным, использовали фригийский лад, поскольку его ритм был более быстр, нежели ритм любого другого лада».

⁶³ В настоящей статье вынужденно остается в стороне вся сложность трактовки модусов у Платона и Аристотеля, а также аргументы Аристотеля против платоновской трактовки фригийского лада. Суть возражений Аристотеля вполне ясна из следующего его рассуждения: «...музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение <...>; так, слушая одни лады, например так называемый миксолидийский, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский. Что касается фригийского лада, то он действует на нас возбуждающим образом» (цит. по: [23, 626–627]). О сложности этоса дорийского и фригийского ладов см. также [там же, 137, 283, 287–290].

⁶⁴ Возможный перевод: «неистовый, яростный».

⁶⁵ В трактате венецианского теоретика эта характеристика связана с разными родами; Царлино употребляет слово *Genere* («род», «стиль», «манера») звуковых систем: «Clemente Alessandrino, seguitando la opinione di Aristosseno, vuole, che il Genere Enharmonico convenghi grandemente alle Harmonie Doriche; come genere ornato, ed elegante; ed alle Frigie il Diatonico, come più vehemente, ed acuto» [41, 302] — «Климент Александрийский, придерживаясь мнения Аристоксена, считает, что энгармонический род подходит в значительной степени для дорийской гармонии, как род орнаментальный и изысканный; а для фригийской — диатонический, как [род] более яростный и резкий» (слово *acuto* в современном итальянском имеет также значение «высокий» применительно к звукам).

противоречий, то иначе дело обстоит с фригийским. Согласно единодушному мнению исследователей, Пуссен, в сущности, предлагает две взаимоисключающие трактовки этого модуса [10, 38]. «Еще в 1930-е годы было замечено, что к характеристике фригийского лада художник ошибочно подверстал другое описание, так что фригийский лад получил у него две взаимоисключающие оценки: вначале он трактуется как приятный и радостный (что соответствует определению Царлино), а далее — как подходящий “к сюжетам ужасных войн” (что Царлино относил к дорийскому ладу⁶⁶)» [15, 211–212].

Действительно, обе указанные трактовки фригийского содержатся в письме Шантелу. Первое из описаний этого модуса уже приводилось: «древние» применяли его, «переходя к предметам приятным и радостным (aux choses plaisantes et joieuses)» [8, 168; 38, 373]. Продолжение письма демонстрирует вторую характеристику фригийского; Пуссен делится с покровителем творческими планами: «Я надеюсь раньше, чем через год, написать картину, следуя фригийскому модусу. Сюжеты ужасных войн подходят к этой манере» (цит. по: [8, 168]).

Можно ли в самой творческой практике Пуссена найти такие образцы, которые подтверждали бы попытку живописного воплощения обеих трактовок этоса фригийского лада? Если руководствоваться первой характеристикой, то под описание фригийского вполне может подойти «Царство Флоры» (1631, Дрезденская картинная галерея). Ведь не стоит забывать, что, кроме искомым «радости» и «приятности», соотносящихся с этосом данного лада, в нем должно быть достаточно «остроты».

И в самом деле, «Царство Флоры» не так однозначно по своему содержанию, несомненно, обладающему оттенком «остроты» — поэтому полотно не может быть безоговорочно соотнесено ни со звучанием праздничного ионийского, ни со звучанием спокойного и сдержанного дорийского. Среди нежной зелени собраны мифологические персонажи с трагической судьбой, которые будут превращены впоследствии Флорой в растения и цветы (например, нимфа Смила обернется плющом, охотник Адонис — анемоном и т. д.; сюжетные линии взяты из «Фаст» и «Метаморфоз» Овидия, к которому Пуссен обратился не без влияния Джамбаттисты Марино). С одной стороны, повествование затрагивает предметы «приятные» [plaisantes; именно такие предметы надлежит изображать во фригийском модусе, согласно *первой трактовке* Пуссена], ибо все герои обретут вторую жизнь, а с другой стороны, оно амбивалентно. Напряженность повествования обусловлена показом дисгармоничных отношений между парами персонажей; не последнюю роль играет и изображение в левой части композиции момента самоубийства Аякса. Тут можно усмотреть те самые «тончайшие модуляции» (Modulations plus menues), о которых говорит Пуссен в письме Шантелу в связи с фригийским (то, что в оригинале Царлино речь вовсе не об этом, а о ритме, и Пуссен переписывает первоисточник с некоторыми вольностями,

⁶⁶ Лосев отмечает: «У Плутарха (De mus. 17) читаем: “Платон отдал предпочтение дорийскому ладу как подходящему для людей воинственных и уравновешенных”»; а «Апулей продолжает его трактовать как воинственный (Ap. Florid. 14: Dorium bellicosum)» [24, 653, 654]. Б. Виппер, обобщая семантику каждого из модусов в искусстве Пуссена, ничего не говорит о второй пуссеновской трактовке фригийского модуса как страстного, беспокойного и репрезентирующего дисгармоничные события или состояния и останавливается на первой трактовке, ставя фригийский в один ряд с ионийским: «...для вакханалий или безмятежных пасторалей золотого века он [Пуссен. — Е. Р.] предпочитает страстный фригийский или радостный ионийский модус <...>» [6, 481].

в данном случае не имеет значения). Несомненно, рассматриваемая трактовка фригийского лада достаточно утонченна для того, чтобы полотно в такой манере было не слишком много. На проблему можно взглянуть и иначе: столь изысканное «звучание» данного модуся не так легко однозначно передать красками; остается пространство для иных трактовок транслируемого реципиенту этоса и, соответственно, для идентификации воплощенного модуся не как фригийского.

Если же следовать второй характеристике фригийского модуся и искать «сюжеты ужасных войн» и аналогичные, то, конечно же, в наследии Пуссена соответствующих полотен достаточно. Ранние композиции, актуализующие этот модуся, связаны в основном с изучением манеры Караваджо⁶⁷, влияние которого исследователи отмечают, например, а такой композиции, как «Избиение младенцев» (1631–1632, Музей Конде, Шантийи), «с его драматической, почти гротескной экспрессией» [6, 480]. Среди аналогичных по времени создания работ можно назвать также «Разрушение храма в Иерусалиме» (1635, Художественно-исторический музей, Вена) или «Мучение святого Эразма» (1627–1629, Ватиканская пинакотека, Рим), содержащее «совершенно чуждый Пуссену, варварски-жесточкий мотив вырывания внутренностей и плебейские типы, свойственные караваджистам <...>» [там же]. Впрочем, образцы столь явной экспрессии, которыми изобилует ранний период творчества Пуссена, сменяются в сороковые годы более неординарными решениями, где незаметная на первый взгляд деталь или тревожный колорит вносят скрытый драматизм («Пейзаж с человеком, умершим от укуса змеи», 1648, Национальная галерея, Лондон; «Орфей и Эвридика», 1650, Лувр, и др.). Эти работы сочетают «остроту» первой из предложенных трактовок фригийского модуся (если забыть о предписанных в данном случае «приятных» предметах) и семантику «ужаса» второй; однако невозможно безоговорочно отнести эти полотна ни к фригийскому модуся как таковому, ни к какому-либо иному модуся, поскольку другие лады трудно (если вообще возможно) связать с идеей «страха», «трепета» или «отчаяния».

VII

Надо признать, что бинарная оппозиция фригийского и дорийского модусов, обозначенная у Пуссена, воздействует почти магически на умы исследователей, завораживая их своей логичностью и естественностью, актуализуя наше стремление видеть мир в противоположностях. Сам Пуссен, говоря о «строгой» и «мягкой» манерах письма, «провоцирует» ученых на поиск двух стилевых доминант в его искусстве (не обязательно в связи с дихотомией «дорийский/фригийский»). Даже научно-популярное изложение его эстетических взглядов не обходится без констатации подобной оппозиции. Так, в очерке С. Королёвой идет речь о двух ведущих «интонациях» творчества мастера [19, 39] (в пример автор приводит два автопортрета Пуссена: первый — 1649 года, хранящийся в Берлине; второй — луврский, 1649–1650). В то же время далеко не случайно, что Королёва весьма размыто преподносит конкретное наполнение обозначенной дихотомии, касающееся как содержания, так и выразительных средств. В довольно широком диапазоне варьируются даже оттенки настроения, воплощенные в каждом из автопортретов: в берлинском улыбка художника играет на фоне надгробия, а в парижском «серьезность» и «строгость» [там же] дополняется

⁶⁷ Пуссен, называя Караваджо «разрушителем живописи», не прошел все же мимо его открытий. См. [6, 480; 12, 27, 28].

символикой, затрагивающей тему любви, доверия и друженственности. Такая амбивалентность настроения не позволяет констатировать, что каждая из картин выдержана в одном модусе либо в одной «манере». И в творческой практике Пуссена это не дело случая, а система. Причина кроется в том, что, если мастер и в самом деле стремился отразить в своих произведениях «теорию модусов», — то *все* лады, а не только фригийский, получили у него *семантически неоднозначное прочтение*. Каждый модус в пуссеновских полотнах обладает *многомерной оптикой* как в аспекте транслируемого эмоционально-психологического состояния, так и в аспекте присущего ему *комплекса выразительных средств*.

Можно было бы подумать, будто тот или иной модус соотносится у мастера хотя бы с конкретным типом сюжетов. Ведь, выписывая фрагменты из царлиновского трактата, Пуссен намечает типологию избираемых тем в соотношении с модусами (вакханалии — ионийский; войны — фригийский; божественные предметы — гиполидийский) или аналогичную типологию характеров сюжетов (печальные — лидийский, строгие и серьезные — дорийский, радостные — ионийский). Однако на практике определенный *тип* сюжета зачастую приобретал у Пуссена диаметрально противоположное воплощение.

Более того, Пуссен очень любил не только находить несходные решения для сходных тем, — но и писать разные варианты картин *на один и тот же* сюжет, и эти варианты разнятся как день и ночь по выразительности и общему эмоциональному тону (скажем, «Ринальдо и Армида», ок. 1630, Картинная галерея Далвич, Лондон — «Ринальдо и Армида», 1620-е годы, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва; «Аркадские пастухи», 1627–1628, Девонширская коллекция, Чатсворт — «Et in Arcadia ego», 1638–40 или 1650–55, Лувр; «Триумф Флоры», 1628, Лувр — «Царство Флоры», 1631, Дрезденская картинная галерея). К примеру, в первой версии «Аркадских пастухов» вполне логично усмотреть проявление фригийского модуса, поскольку на лицах персонажей изображен неподдельный ужас и испуг от столкновения с персонифицированной смертью. Эти чувства передает и порывистость их движений, векторно направленных в сторону гробницы, и достаточно интенсивный ритм их ног, и смещение композиционной симметрии (надгробие с венчающим его черепом становится смысловым центром; темные краски дерева и гробницы преобладают над светлыми тонами жизни) и заставляют взгляд зрителя устремляться в правую верхнюю часть полотна). Огромное значение имеет в данном случае и вертикальный формат картины (о выразительных свойствах формата см. [5, 210–215]).

Вторая версия актуализует смысловую энергию дорийского модуса, строгого, мужественного и воплощающего мудрость. Погруженные в размышление о смерти, усопшем и бренности человеческого существования пастухи сохраняют завидное спокойствие, а элегическая фигура женщины вносит смягчающий оттенок в общее повествовательное звучание произведения (чему способствует также горизонтальный формат)⁶⁸.

⁶⁸ «Триумф Флоры» обладает праздничным, радостным звучанием ионийского лада; а версия «Царство Флоры», о которой уже шла речь выше, неоднозначна по смыслу и настроению и допускает трактовку не только в духе напряженного фригийского, но и в духе печального лидийского. Стоит отметить, что опыт парного сопоставления пуссеновских полотен на одну и ту же тему предлагает Б. Р. Виппер; правда, он отмечает лишь общее настроение каждой из картин и отчасти стилистику, не вдаваясь в анализ композиционной структуры. На основании общего эмоционального впечатления он относит «Воспитание Юпитера» (1635–1637, Кар-

Вывод самоочевиден: версии одного и того же сюжета *написаны в разных модусах*, во многом вследствие применения различной стилистико-композиционной системы. Однако и специфика выразительных средств, и композиционные особенности не существуют сами по себе, а призваны транслировать определенный *эмос* (включая и программирование реципиента на конкретную душевную реакцию), который выступает своего рода «индикатором» того или иного модуса. Поэтому *актуализация несходных этосов* при идентичной тематике создает *интерпретационное поле*, соответствующее определенному сюжету (или охватывающее группу сюжетов). Причем этос определенного модуса реализуется не раз навсегда установленным способом, а вариативно, в достаточно широком диапазоне выразительных средств⁶⁹. Соответственно, каждая конкретная картина обладает неповторимым обликом и оригинальными смысловыми оттенками — иначе говоря, *специфической характерностью*, благодаря которой обогащается *общее* сюжетно-тематическое интерпретационное поле и поддерживается *баланс* всеобщего и индивидуализированного, родового (своейственно данному модусу в принципе) — и уникального, единичного (предполагающего вариативное воплощение родовых свойств данного модуса в конкретном случае). Понятие *специфической характерности* в контексте пуссеновского искусства вполне может быть скоординировано с аристотелевской трактовкой понятия этоса, как ее расшифровывает А. Ф. Лосев⁷⁰. «“Этический” у Аристотеля значит *характерный* или *специально характерный*» [23, 649], — замечает философ. «Этос у Аристотеля есть <...> то или другое свойство, состояние, процесс или навык психики, которые обладают не просто характером общей принадлежности к состояниям сознания, но имеют ту или иную специфическую окраску. Так, горе, радость, печаль суть не просто аффекты и страсти, но такие, с которыми соединяется то или иное специфическое представление» [там же]. Не будет преувеличением констатировать, что всякое произведение Пуссена — это тоже своего рода «специфическое представление» того или иного аффекта, предполагающее тончайшую смысловую и стилистическую нюансировку.

Но *характерность* и *специфичность* художественного образа раскрываются для реципиента не без труда и далеко не сразу. Примечательно, что *при первом взгляде* на картину мастера возникает впечатление *превалирования* тех закономерностей бытия художественного образа, каковые присущи творческой системе

тинная галерея Далвич, Лондон) к ионийскому, а одноименную работу из Берлина (1639–1643, Государственный музей) — к дорийскому модусу. См. [6, 482].

⁶⁹ Выразительность цветов и линий, индивидуализированность мимики персонажей при сохранении общего классического их облика — все это создает едва уловимые нюансы, дифференцируя общее впечатление и варьируя «общий тон звучания» полотна. Вместе с характером композиции меняются и смысловые нюансы, которые транслирует картина, и общая тональность: например, нотки напряженного драматизма сменяются элегическим покоем. Таким образом, можно заключить, что провозглашаемое самим Пуссеном умение варьировать относится не только к композиции и выразительным средствам, и даже не только к трактовке сюжета, но и к почти не поддающемуся словесному описанию *настроению* и *эмоционально-психологической окраске* смыслового излучения картины (хотя тот же Э. Панофский предпринимает попытку охарактеризовать смену эмоциональной и смысловой доминанты в разных полотнах мастера).

⁷⁰ Пуссен через ренессансные трактаты вполне мог воспринять если не букву, то, во всяком случае, *дух* учения Стагирита. Именно этот дух и пытался в свое время раскрыть для людей нашего времени Лосев, в силу чего его толкование Платона и Аристотеля до сих пор, по видимому, никем не превзойдено и с полным правом может быть названо эталонным.

Пуссена вообще (скажем, тяга к фронтальной композиции), либо тех, каковые коррелируют с родовыми свойствами определенного модуса (например, бросается в глаза принцип симметрии и «малонаселенность» персонажами картин, выдержанных в «спокойном», «урановешенном» и «устойчивом» дорийском модусе). Однако при *длительном созерцании* пуссеновских произведений, при сознательном *всматривании* первоначальная эмоционально-психологическая и интеллектуальная реакция обогащается новыми штрихами. Восприятие становится неоднозначным, допуская в психологическом аспекте смешение радости, элегичности, настороженности и других оттенков, а в аспекте рационально-логическом — усмотрение уникальных структурных принципов, действующих исключительно в этом произведении. Следовательно, полноценное осуществление *модуса* той или иной картины в аспекте его *этоса* возможно только при задействовании достаточного зрительского *времени*. Это обстоятельство позволяет сблизить искусство Пуссена по критерию принципа воздействия с временными искусствами, прежде всего — с музыкой, которая (если мы идем за Аристотелем) «потому ближе всего стоит к психике, что она возбуждает именно процессуальную и характерно-процессуальную ее сторону» [23, 649]⁷¹.

VIII

Итак, определенный модус сопоставляется у Пуссена не столько с избранной темой, сколько с ее *интерпретацией*, — и этот факт вполне соответствует уже упоминавшейся поэтике *conchetto*⁷².

Сравнив две живописные версии тассовского сюжета о Ринальдо и Армиде, можно подкрепить более подробным анализом сделанные ранее выводы⁷³. Сразу бросается в глаза, что московский вариант отмечен печатью барочной эстетики: смысловой доминантой в картине является феномен *движения* в самых разных его оттенках. Армида *приподнимает* спящего рыцаря; из кувшина речного бога *льется* вода; одна из нимф *с видимым усилием* сдерживает *бьющего копытом* скакуна (не говоря уже об активных жестах играющих путти; даже стволы деревьев *гнутся*, а пышная листва *колеблется* под дуновением ветра; облака *клубятся, поднимаясь* в голубую высь). *Динамика* буквально пронизывает картину, и зритель с легкостью ее «прочитывает». Причем разные типы движения, относимые к разным группам персонажей, создают своеобразную полифонию *темпов*⁷⁴.

Тоньше раскрыта проблема движения в лондонской картине. В отличие от многофигурной композиции московского варианта, здесь всего три участника сцены, формирующие единую группу. Причем *движение* и *покой* как две противонаправленные силы ведут тут скрытую борьбу, внося в композицию особое напряжение. Дремлющий Ринальдо, мощные, почти отвесные стволы деревьев, похожие на статуи, недвижимая вода, не стремящая свой поток, как в московском варианте, — все это рождает ощущение статики. В то же время

⁷¹ См. также [там же, 465]. Тем логичнее заимствование Пуссеном идей из музыкального трактата.

⁷² Одна из черт «остроумного замысла» — истолкование той умозрительной идеи, которая скрывается за материальной составляющей произведения искусства — и одновременно репрезентируется ею. См. [21, 110, 116].

⁷³ Интересный анализ московского варианта картины «Ринальдо и Армида» предложил С. Даниэль в своей монографии (см. [12, 29–33]). Но характеристика, предлагаемая вниманию читателя в настоящей работе, не имеет отношения к данному анализу.

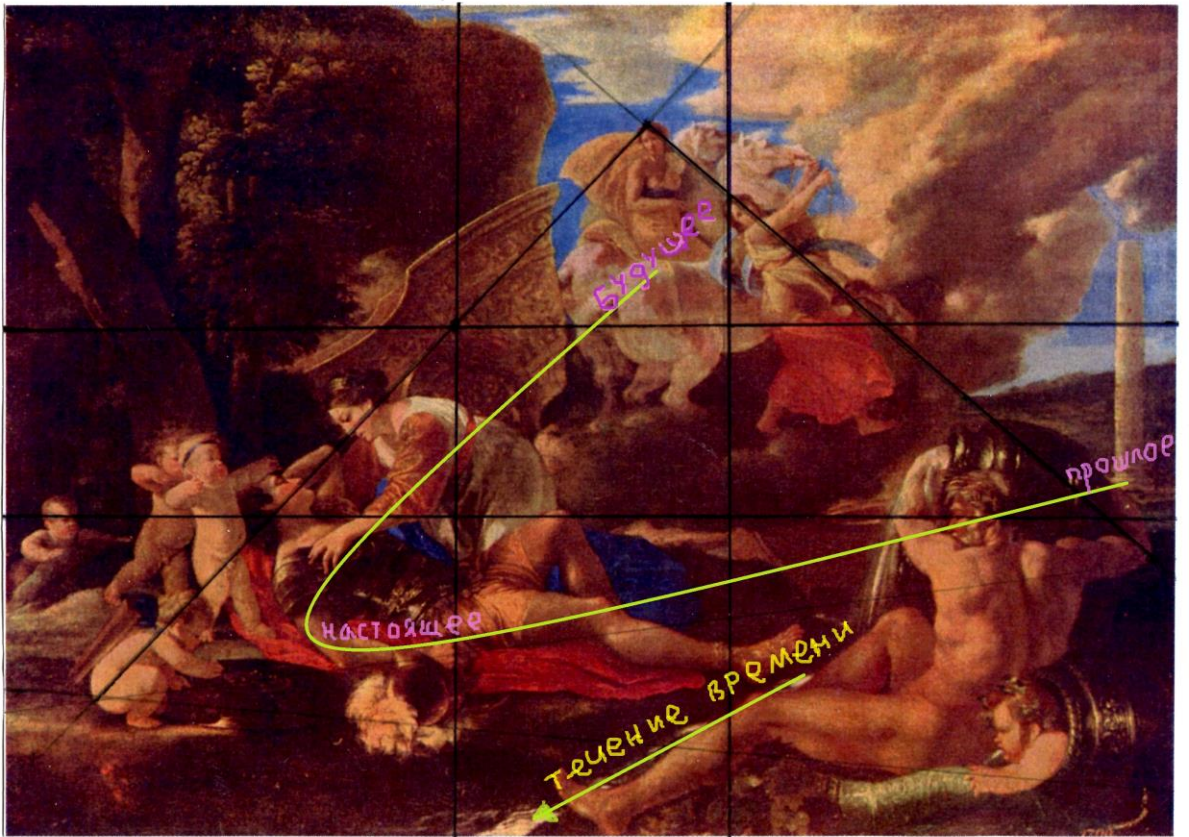
⁷⁴ О ключевой роли категории движения в рассматриваемую эпоху см. [21, 66–67].

движение, которым одушевлены фигуры Армиды и путти, не столь открыто демонстрируется и не столь однозначно по смыслу, в сравнении с типами движения, представленными в картине из ГМИИ. Правая рука мстительницы, сжимающая кинжал, начинает медленно подниматься, но ее сдерживают ручки крылатого мальчика. Левая ладонь покрывает ладонь рыцаря неожиданно мягким жестом, рифмуясь с жестом путти; причем рука волшебницы начинает разгибать согнутую в локте руку Ринальдо. Так Пуссен показывает *постепенно формирующееся* движение, которое отвечает *зарождающейся* в сердце Армиды любви к врагу и словно бы *исподволь* противодействующее состоянию покоя, охватившего как героя, так и природу. Стоит сравнить этот тип *полускрытого* движения с наглядным и броским движением, охватывающим всех участников сцены в московской версии.

Более того, сама фигура Армиды в полной мере воплощает диалектику покоя и движения, присущую полотну в целом. Симметричный разворот плеч волшебницы и ее резко вычерченный на фоне неба строгий профиль (см. ил. 97⁵) вносят в картинное пространство покой; но при этом жест правой руки противоположен по смыслу жесту левой. Так конструктивная симметрия, соотносясь со смысловой антитезой, становится динамичной и напряженной — что подчеркивает противоречивость чувств героини к Ринальдо, ее душевную борьбу и, опять же, обостряет «звучание» картины. Армида здесь — главное действующее лицо (в отличие от «перенаселенного» персонажами московского варианта, где Армида — одна из многих), и ее душевная драма — единственный мотив, стержень живописного повествования. Можно констатировать, что в лондонской картине реализован очень тонко барочный принцип одновременного контраста (вспоминая термин Т. Н. Ливановой), причем этот контраст, относящийся к внутреннему миру героини, раскрывается в оппозиции *покоя* и *движения* как двух смысловых доминант картины (тогда как в московском полотне основная доминанта — движение).

Проблема движения в обеих версиях напрямую связана со структурой художественного времени. Политемповость, рождаемая «контрапунктом» разных типов движений в московской картине, координируется со скрытой полихронностью, инспирированной особенностями образного мира рассматриваемого полотна. Так, вдали виднеется колонна — на ней, согласно поэме Тассо, начертана зазывающая надпись, благодаря которой Ринальдо очутился на заколдованном острове; колонна, следовательно, знаменует недавнее *прошлое* и потому вполне логично отнесена на задний план. Колесница, устремленная к небесам, и кони, рвущие от нетерпения поводья, ясно указывают на скорое *будущее* — волшебница унесет Ринальдо в своей повозке на Счастливые острова (поэтому колесница закономерно помещается ближе к основным персонажам, чем колонна). В *настоящем* же Армида, склонившись над рыцарем, с жадностью всматривается в его черты (главные герои, естественно, приближены к зрителю). Иначе говоря, время словно бы «раскрывается» от прошлого к настоящему моменту и устремляется в предугадываемое будущее; это движение времени передано с помощью пространственной символизации, причем предметы и персонажи, выступающие символами трех ипостасей времени — прошлого, настоящего и будущего, — мастерски соотнесены с тремя композиционными планами (дальний;

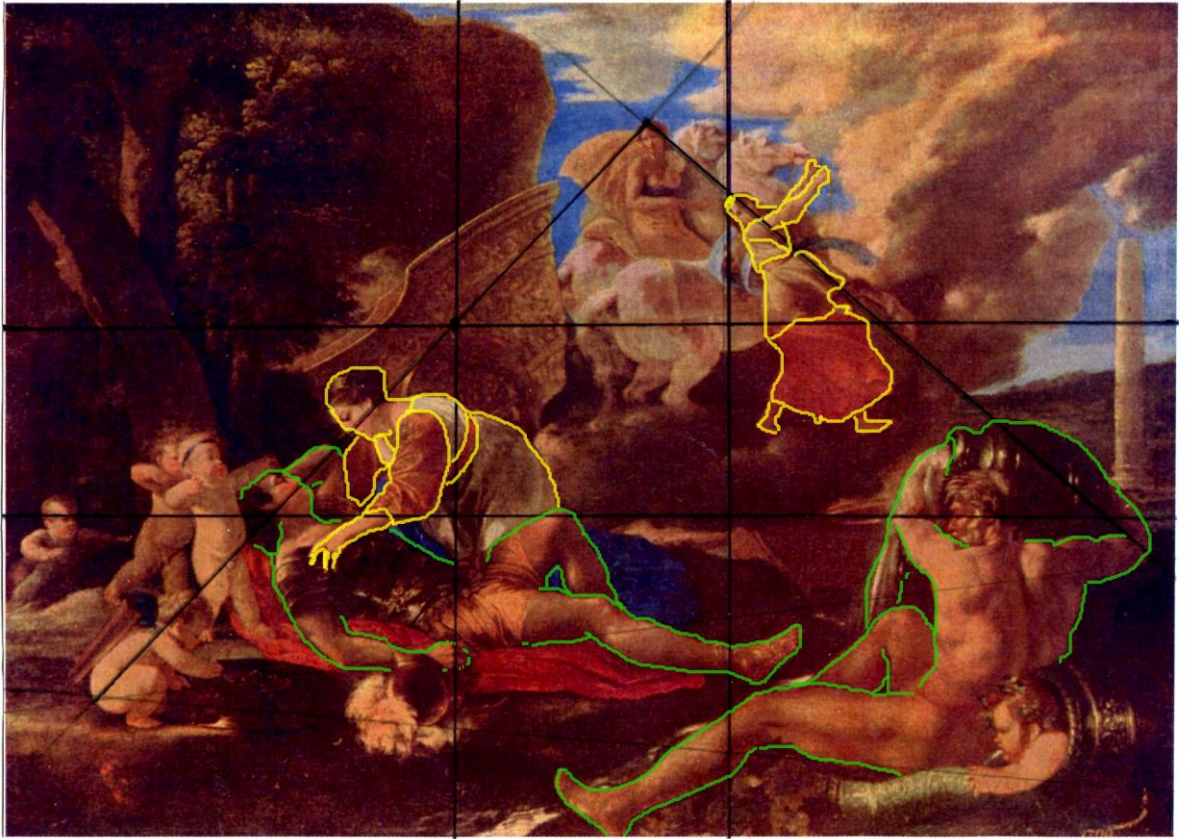
⁷⁵ Композиционная симметрия свойственна в некоторой степени и московскому полотну, что согласуется с ролью категории *ordre* у Пуссена. См. ил. 8.



Ил. 1.

Временная структура московской версии «Ринальдо и Армиды».

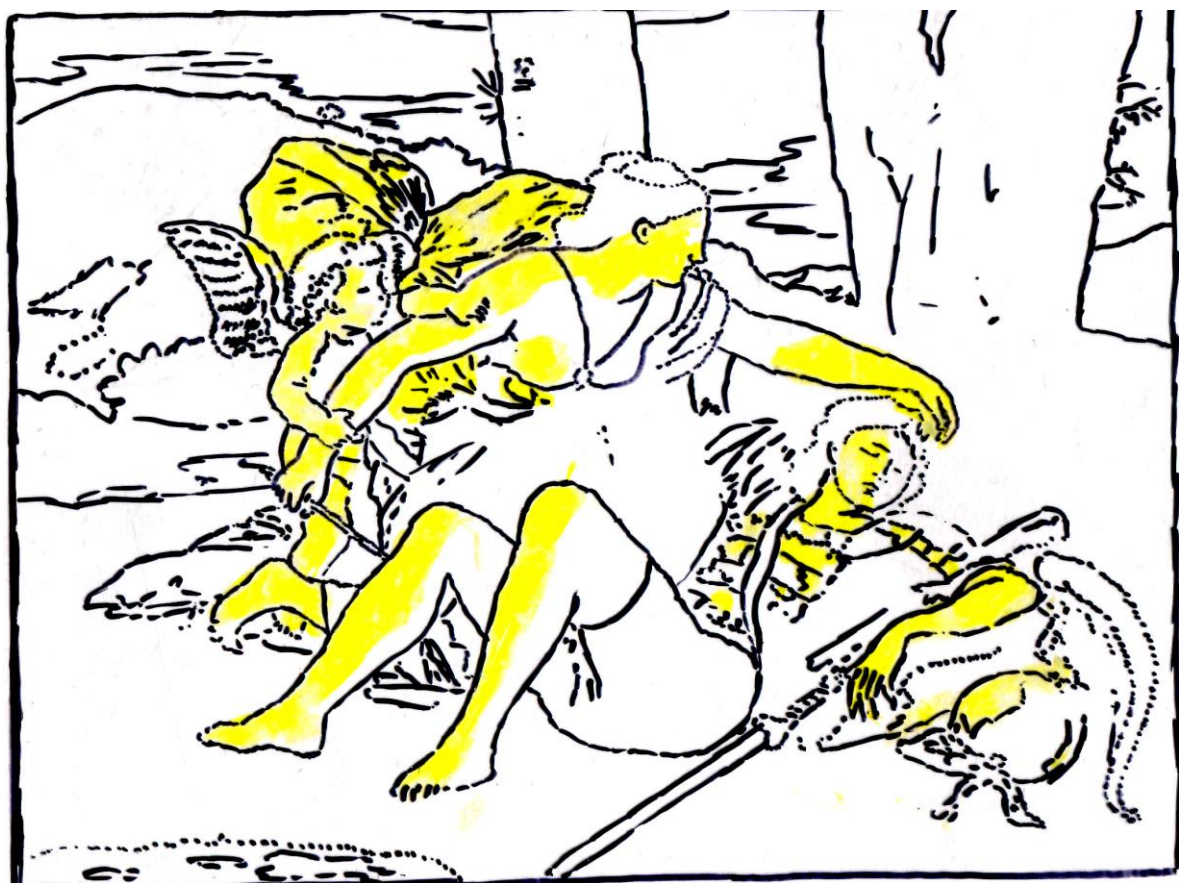
Течение времени показано достаточно условно: если иметь в виду, что река Оронт огибает полукругом поляну, где уснул Ринальдо (как говорит поэма Тассо), — то этот подразумеваемый изгиб (хотя Пуссен его скрывает от зрителя) вполне может повторить пространственную структуру, символизирующую движение от прошлого через настоящее к будущему.



Ил. 2.

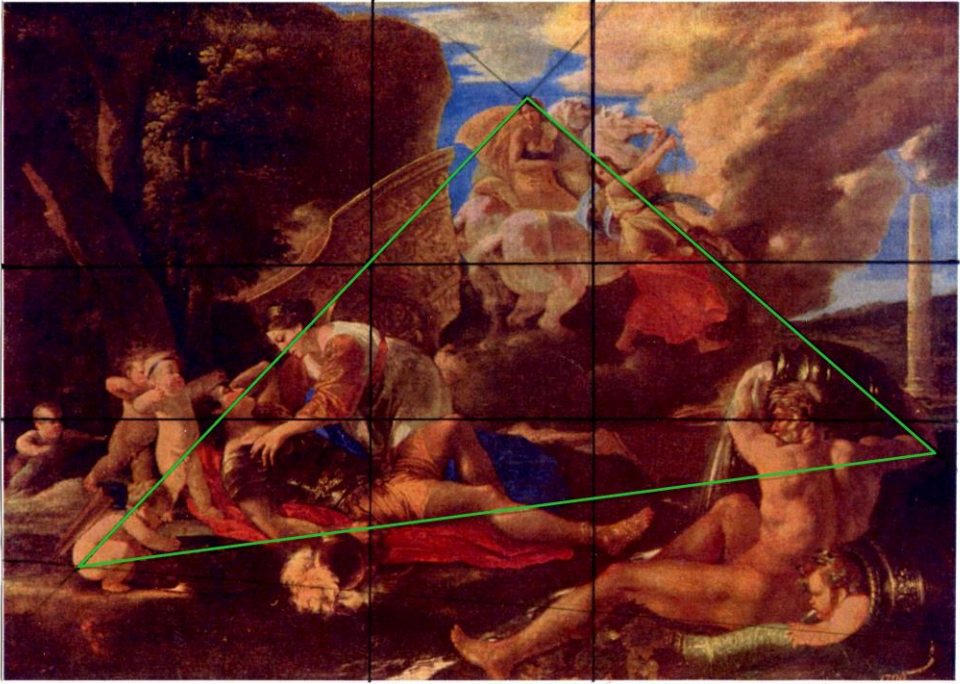
Композиционно-пластические рифмы московского варианта «Ринальдо и Армиды».

(Сходные фигуры обведены одинаковыми цветами).



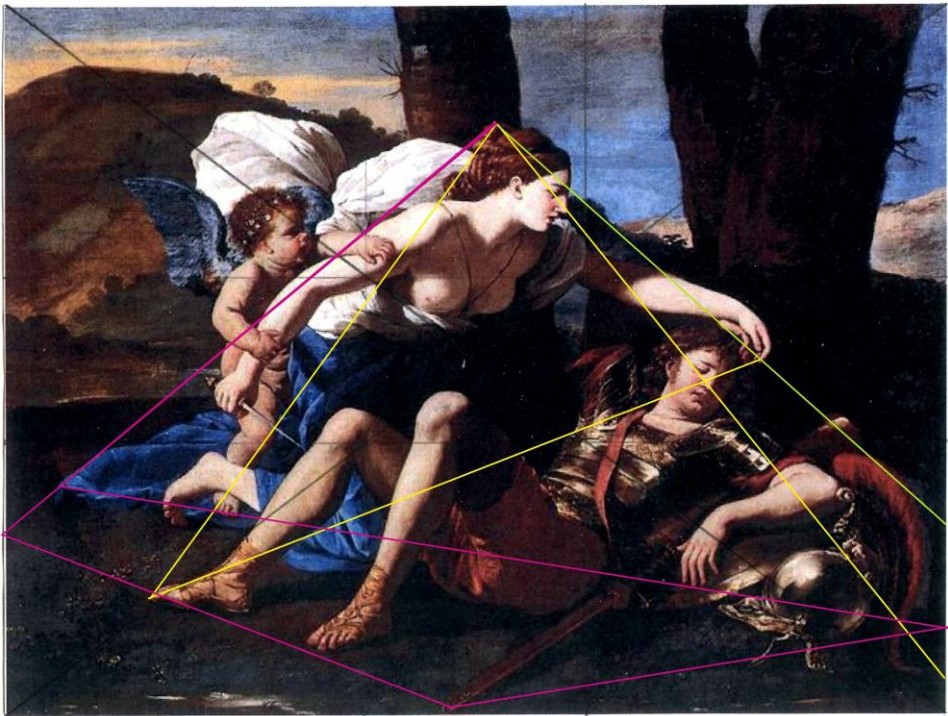
Ил. 3.

Ярко освещенные участки на лондонском полотне «Ринальдо и Армида» соответствуют в основном обнаженным частям тела у всех трех персонажей; эта особенность позволяет воспринимать их как изображение «скульптурной группы», плотно «скомпонованной», контрастирующей своим диалектическим характером, своим напряженным покоем тихому умиротворенному пейзажу, затененному и застывшему в безмолвии.



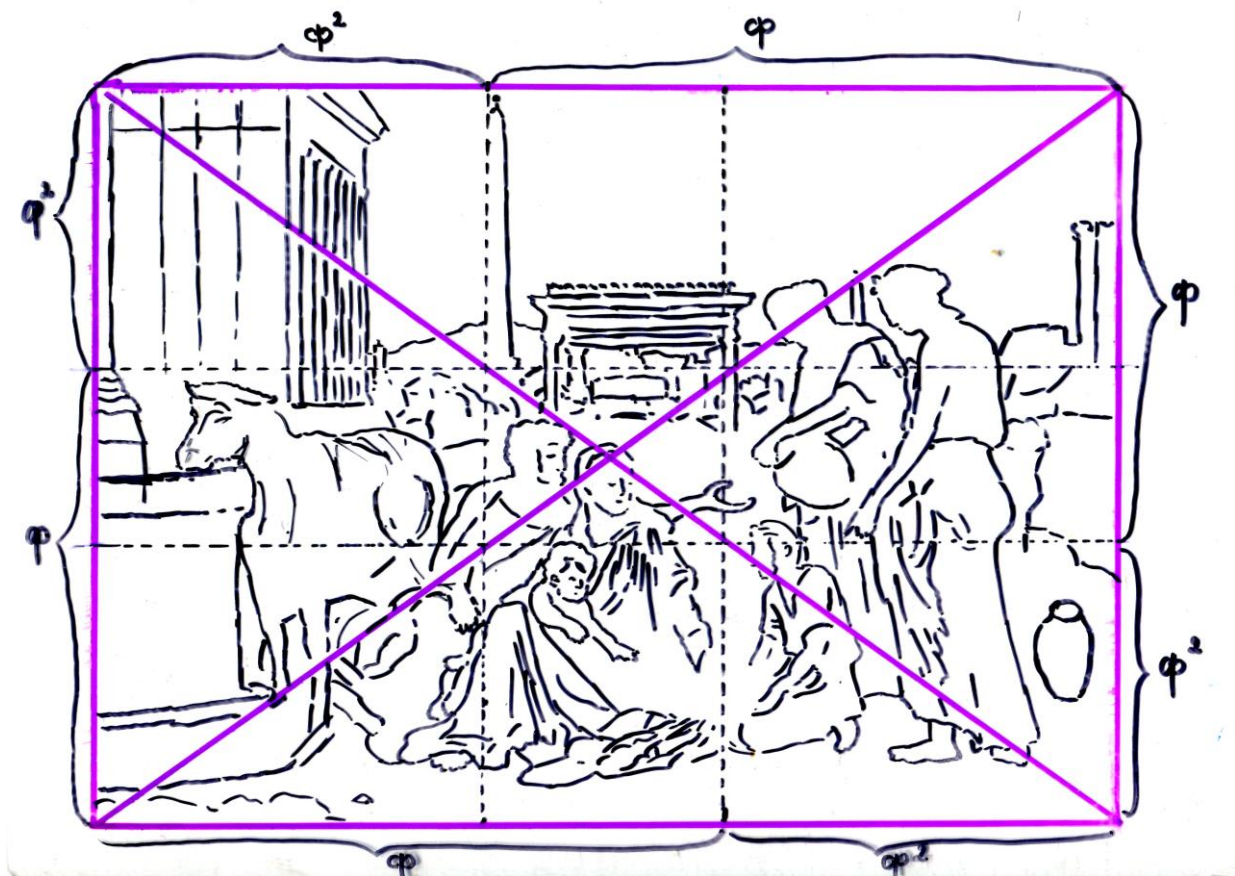
Ил. 4.

Композиционная «пирамида» в московской картине «Ринальдо и Армида».



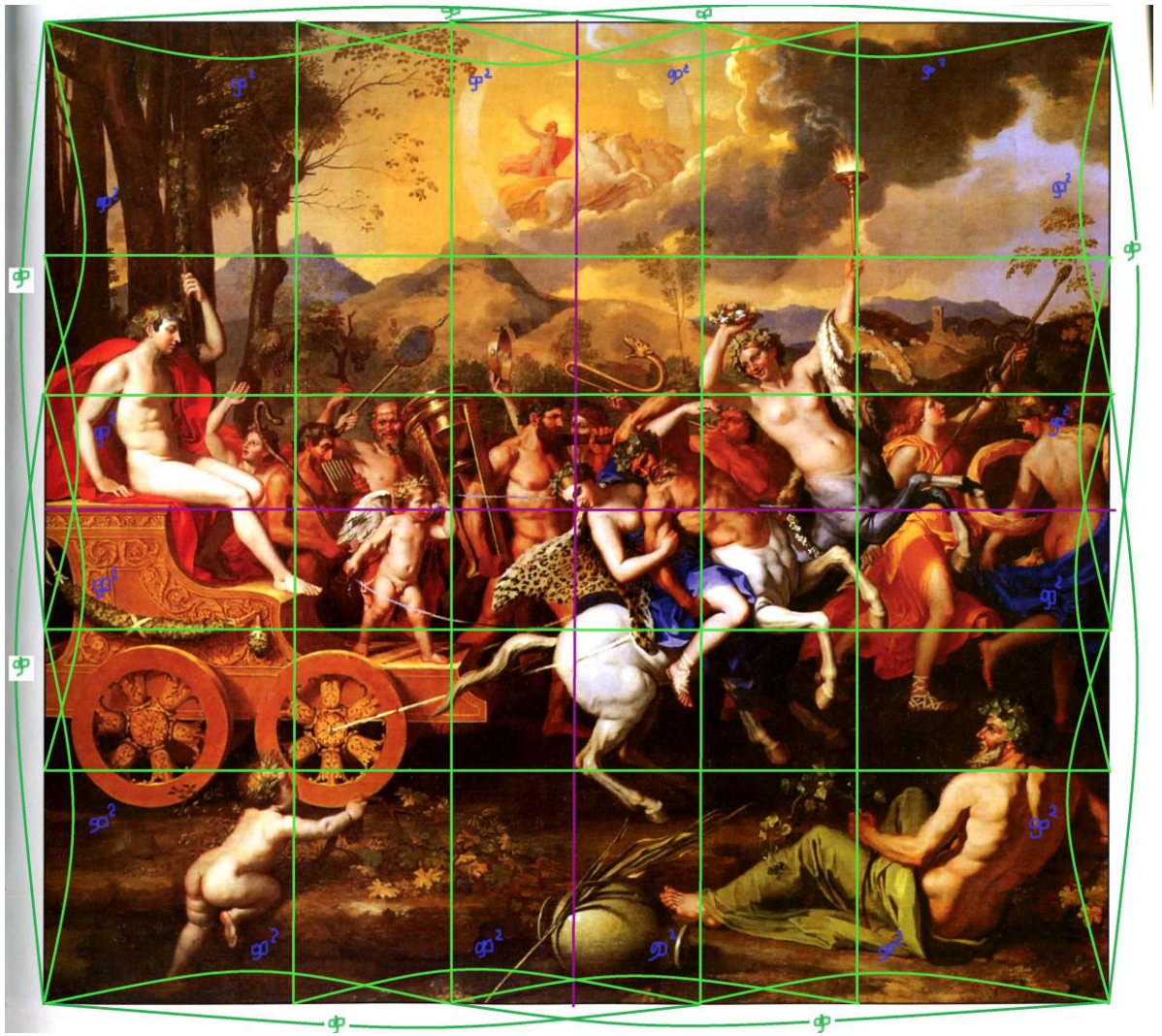
Ил. 5.

«Пирамидальная» структура в лондонской картине «Ринальдо и Армида».



Ил. 6.

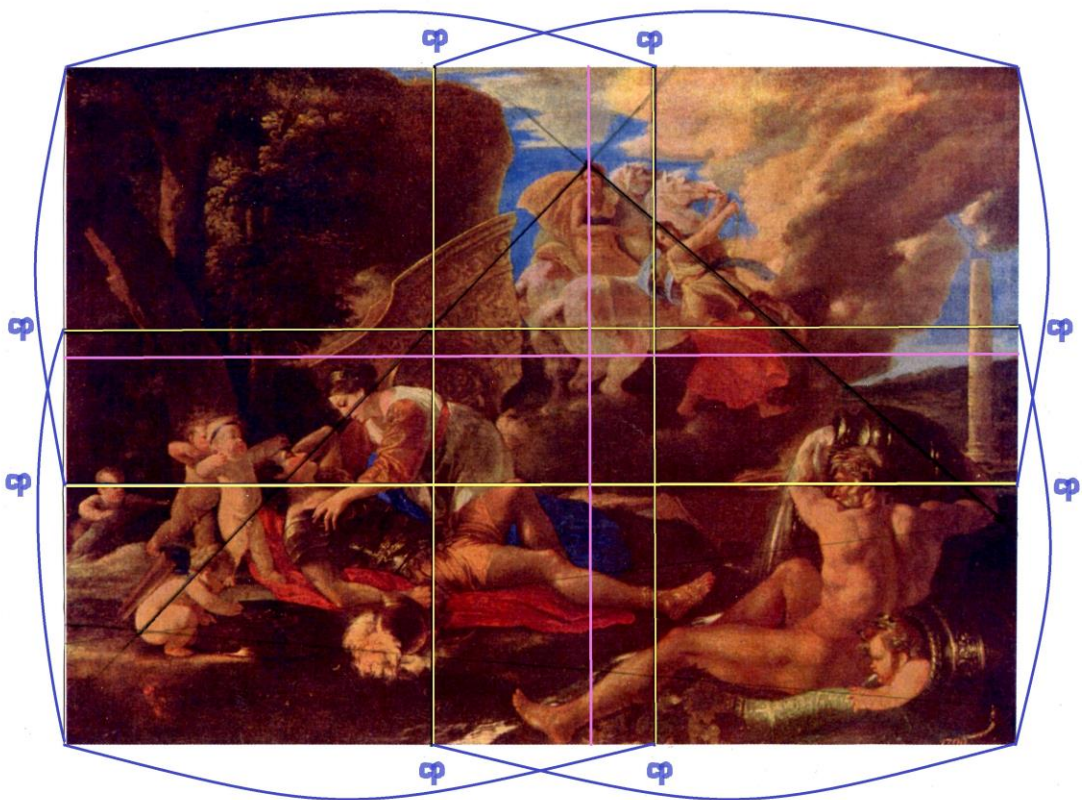
Крупное членение согласно пропорции золотого сечения в картине «Святое семейство в Египте». Головы Марии и Иосифа вписаны в прямоугольник, образуемый пересечением линий, которые соединяют точки золотого сечения на противоположных сторонах рамы (каждая из сторон разделена в отношении Φ дважды: отсчитывая от левого и от правого конца). Линия, соединяющая две боковые стороны рамы через точки Φ , отсчитанные сверху вниз, проходит ровно по волосам Младенца, отграничивая Его фигурку. Рука Иосифа, держащая миску, расположена «на пути» вертикальной линии, соединяющей точки Φ на основании и верхнем крае рамы (отсчитывая обе эти точки слева направо). Вторая аналогичная вертикальная линия «следует» точно через колонну на дальнем плане.



Ил. 7.

«Золотая сетка» пропорций в картине «Триумф Вакха». Сегменты, отмеченные ярко-зелеными дугами, соответствуют числу Φ^2 от общей длины каждой из сторон рамы (а сегменты, отмеченные темно-зелеными дугами — числу Φ). Присмотревшись, можно увидеть, что ритм вертикалей и горизонталей, маркированных ярко-зеленым, подчеркивает ритм фигур и их пластику (те или иные выразительные жесты, повороты и т.д.).

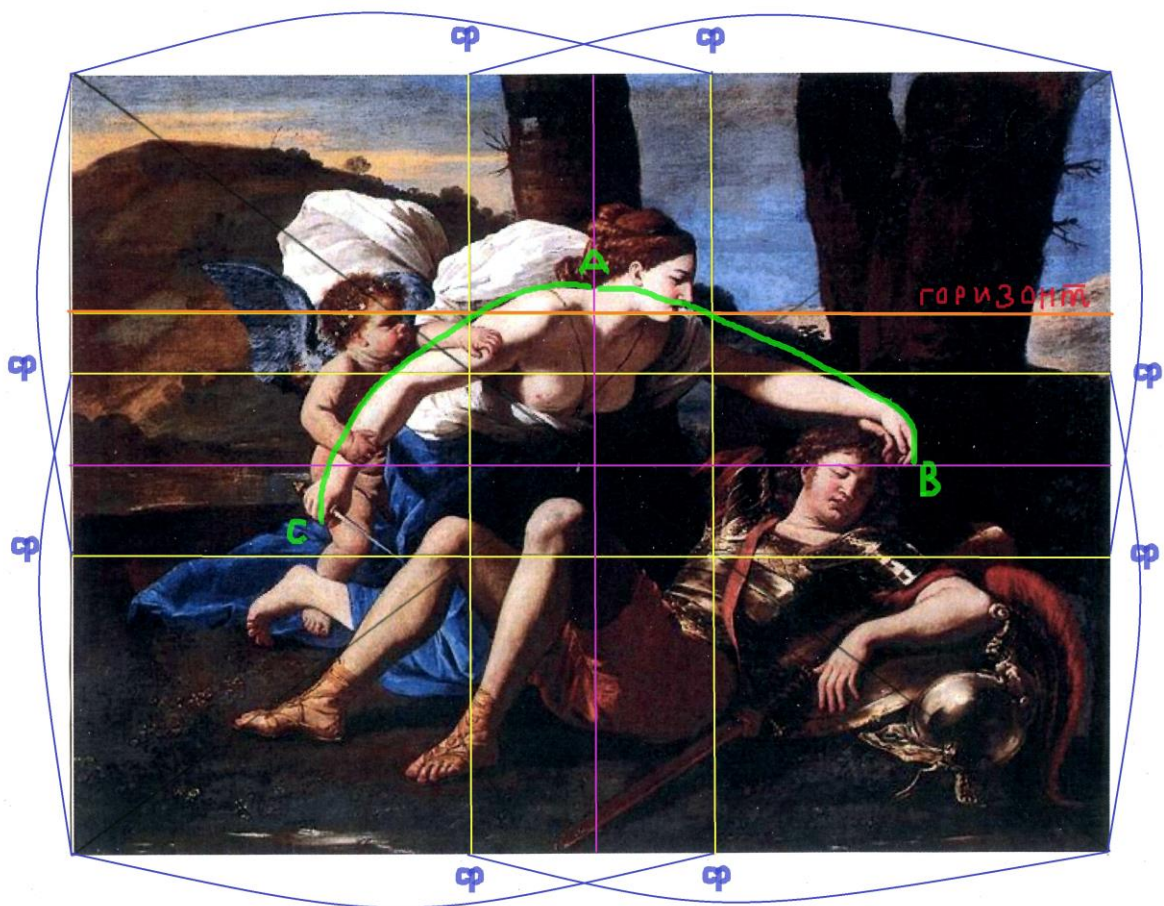
Фиолетовые вертикаль и горизонталь делят полотно на две равные половины (считая слева направо и сверху вниз соответственно); в точке их пересечения находится голова кентаврессы, оборачивающейся к путти: ее взгляд — драматургически «ключевая» точка в разворачивании всего «повествования».



Ил. 8. Принцип золотого сечения в московской версии «Ринальдо и Армиды».

Интересно, что линия, соединяющая точки золотого сечения на боковых сторонах рамы (отсчитывая снизу), делит колонну на заднем плане также в отношении золотого сечения. Параллельная первой аналогичная линия (отсчет точек золотого сечения на боковых сторонах ведется сверху) проходит через линию глаз речного бога (его взгляд — один из смыслообразующих в системе взглядов на этом полотне; наблюдая со стороны за развитием событий, бог своим взором объединяет прошлое, настоящее и будущее героев). Вертикаль, соединяющая точки Φ на основании и верхней стороне рамы (считая слева направо), «задевает» голову нимфы, держащей под уздцы коня, заставляя зрителя обратить внимание на сцену в облаках и задуматься о скором будущем главных персонажей.

Фиолетовые линии делят полотно ровно напополам по вертикали и по горизонтали. Из них горизонтальная разделяет посередине колонну и следует через изгиб в колене левой ноги нимфы, которая смиряет скакуна. Вертикальная проходит сквозь фигуру восседающей на втором скакуне нимфы, чья фигура задает вершину композиционной пирамиды (см. илл. 4).

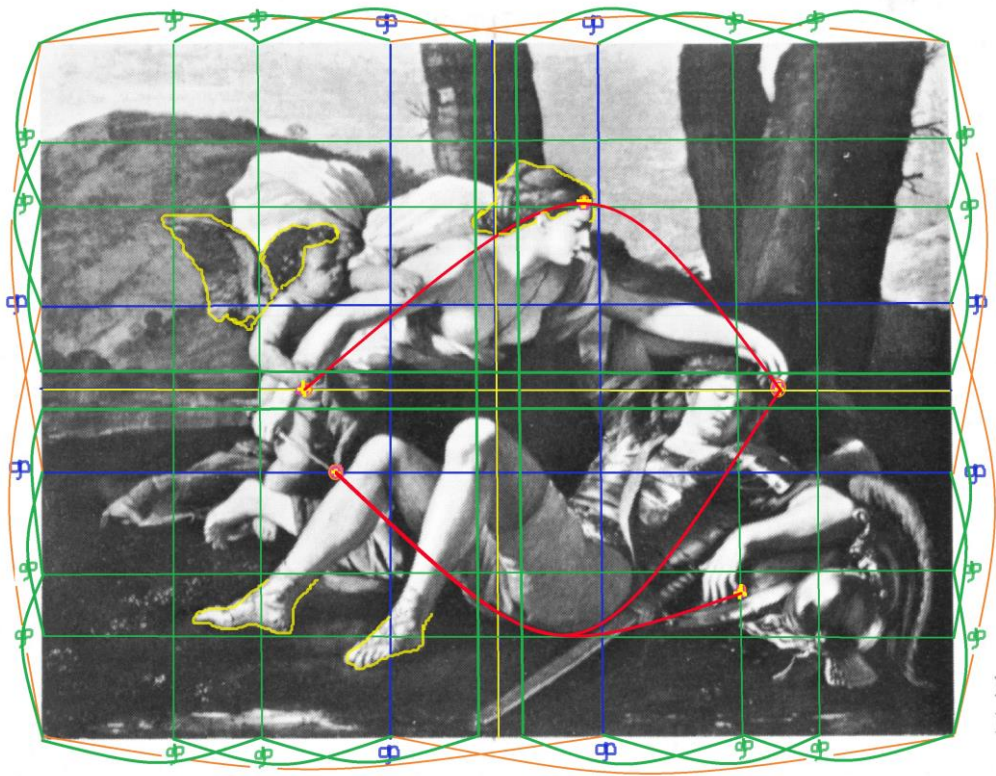


Ил. 9. Пропорции в лондонской картине «Ринальдо и Армида».

Симметрия выступает в данном случае наиболее важной структурообразующей силой. Вертикаль (обозначена фиолетовым), разделяющая полотно на две равные части, делит и фигуру Армиды в аналогичном соотношении (симметричное положение ее рук показано с помощью зеленого маркера). На соответствующей горизонтали смыкаются кончики пальцев двух соединенных рук (Армиды и Ринальдо, точка В) — трактовка этого касания и его значимость самоочевидны; «рифмой» данному жесту выступает активный жест правой руки путти, которая тоже «дотрагивается» до горизонтали.

Достаточно велика в картине роль линии горизонта (она подчеркивает контур подбородка Армиды и заставляет обратить внимание на абрис ее головы).

Однако и линии, соединяющие точки золотого сечения на противоположных сторонах, вносят в композицию свою лепту. В нижнюю из подобных горизонтальных линий «упирается» кинжал; верхняя «проводит грань» между затененным и освещенным участками левой руки волшебницы. Левая из соответствующих вертикалей проходит через ручонку путти, сдерживающего мощную руку Армиды.



Ил. 10. Более дробная «сетка» линий, реализующих принцип золотого сечения в лондонской картине.

Синими литерами «Ф» отмечены точки, показывающие деление каждой из сторон рамы в отношении золотого сечения; зелеными литерами «Ф» — длина сегментов, полученных вследствие дальнейшего помножения на коэффициент золотого сечения меньшего из образованных ранее отрезков (длина каждого такого сегмента — ϕ^3 от всей длины той или иной стороны рамы).

Крылья и голова путти, прическа Армиды, стопы Ринальдо и кисть его левой руки вполне ненасильственно вписываются в сетку вертикалей и горизонталей, связанных с «золотыми» пропорциями.

Красными дугами соединены наиболее важные с точки зрения композиционной структуры точки, которые при этом располагаются на конструктивных вертикалях и горизонталях (включая вертикаль и горизонталь, делящие полотно пополам).

передний — наиболее «доступный» зрителю и словно бы втягивающий его в настоящее героев; средний).

Но ближе всего к реципиенту, на аванплане, расположился бог сирийской реки Оронт: он поддерживает сосуд, из которого льется струя воды. Ее неудержимое течение вполне может выступать знаком быстротечности времени и *связи* трех его ипостасей, слившихся в едином потоке событий. (Если мысленно соединить линией объекты, символизирующие три фазы временного развертывания, то окажется, что конфигурация этой линии имеет направление, соответствующее направлению потока; см. ил. 1). Так символ *континуальности, непрерывности времени*, будучи помещен в картинном пространстве *перед* символами разных его фаз, помогает воспринимать происходящее в глубине картины как непрерывное повествование, как цепь взаимообусловленных ситуаций. Причем ничто в этом повествовании не выдает ни первоначальных далеко не миролюбивых намерений Армиды, ни драматичного финала взаимоотношений героев.

На лондонской картине явно изображен *один* момент времени. Река Оронт, разделяющаяся в этой местности, по Тассо, на два рукава, омывает остров — эта деталь не была отражена на московской картине (зато там выписана отсутствующая в данном случае колонна). Закругленный изгиб реки на дальнем плане, вкупе с ее искрящимся поворотом на аванплане, создает эффект обособленности участка суши, замкнутости героев в некоем герметичном мире, отстраненном от окружающей реальности. Тем самым достигается концентрация действия как во времени, так и в пространстве, и, задумывал ли это сам художник, — налицо *классицистское* триединство места, времени и действия⁷⁶. Однако если в московской версии сложная временная структура состоит из простых событий, не отягченных неоднозначным наполнением, — то в лондонской *единственное* событие обладает *зримой длительностью*, поскольку отображает в символической форме *душевную борьбу* героини. Путти, отводящий руку с кинжалом, — в сущности, лишь *пространственная репрезентация постепенной* смены гнева и ярости в сердце Армиды — любовью. В московском варианте путти — дополнительные, во многом декоративные персонажи, аллегорический смысл которых очевиден (празднование победы светлых чувств); в то же время они не вмешиваются в происходящее и потому не связаны с развертыванием временной канвы.

Если попытаться теперь атрибутировать каждую картину, руководствуясь выразительными особенностями модусов, то однозначного решения найти не удастся. «Лад сладости и мягкости», гиполидийский, вполне может быть соотнесен с общим «звучанием» московского полотна. Впрочем, тут есть и радостные нотки (резвящиеся путти), что более свойственно ионийскому ладу. Но облик бога реки (она выступает знаком *ускользающего, неумолимого* времени⁷⁷), с безмолвной строгостью созерцающего происходящее, нарушает общую праздничную атмосферу⁷⁸.

Такие «незримые диссонансы» (позволим себе воспользоваться метафорой С. Даниэля: [12, 77]) проникают даже в самые светлые и спокойные на первый взгляд полотна мастера. Иногда диссонансы вызваны *не изображенным*

⁷⁶ Подчеркнем, что в московской версии, напротив, преобладают черты барочного совмещения разных временных фаз и сюжетных ситуаций.

⁷⁷ Вспомним культурно-философскую категорию *Vanitas*, занимавшую ум и чувства людей XVII века и влиявшую на их мироощущение.

⁷⁸ В памяти, «за кадром», встает образ печального бога Алфея с девонширской картины «Аркадские пастухи».

сюжетным контекстом (как в «Пейзаже с Полифемом» из Эрмитажа⁷⁹); иногда — символикой аллегорических фигур или деталей (грозовое облако в картине «Вдохновение поэта»⁸⁰); в некоторых случаях — особенностями композиции (например, в величаво-уравновешенной структуре полотна «Парнас» Г. Вёльфлин усматривает приметы «атектонического» стиля⁸¹). Что же говорить о тех работах, где «диссонансы» ясно «слышны», наподобие лондонской версии «Ринальдо и Армиды»? Эту картину достаточно обоснованно можно отнести к фригийскому модусу (в той трактовке, которую Пуссен дает изначально в письме Шантелу), руководствуясь такими ключевыми характеристиками, как «страстность», «строгость» и «острота», однако поневоле игнорируя такие, как «приятность» и «радость». Как видно, творческая практика противится установлению нерушимых и очевидных соответствий художественного результата — определенному модусу.

«Виной» тому — не только актуализация принципа *conchetto* и стремление к «инвенторству», обогащающему даже самый простой замысел дополнительными смысловыми оттенками, — а еще и главенство уже упоминавшейся категории *порядка*, которое роднит *все* композиции Пуссена, независимо от их настроения, тематики и конкретных стилистических особенностей. И если *conchetto* и *inventio* привносят в художественный мир Пуссена барочное *разнообразие*, то *ordre* формирует классицистическое *единство*. В аспекте «теории модусов» это единство находит отражение в особой роли *дорийского модуса*.

IX

Речь идет не столько о том, будто «modus doricus становится господствующим в композициях Пуссена» [12, 77], сколько о том, что признаки, имманентные по природе именно *дорийскому ладу*, являются и сущностными признаками *стилистической системы Пуссена в целом*. «Серьезность», «важность», «устойчивость» и «строгость» — самые яркие свойства дорийского⁸² — экстраполируются Пуссеном не только (и не столько) в сюжетно-тематическую плоскость, но в *область композиции* (в сочетании с комплексом выразительных средств, таких как колорит, цветковые рифмы, абрис, координация линий и т. д.). Ведь парадоксальным образом фактически ни одна работа мастера с *точки зрения ее характера и эмоционально-психологических оттенков* не может быть определена как «дорийская» в *чистом виде*, несмотря на панегирик дорийской гармонии, приводимый самим Пуссеном в письме Шантелу⁸³. По признаку общего умиротворенного звучания

⁷⁹ Даниэль говорит в связи с этой композицией о «конflikте видимого и известного». Подробности см. в [12, 73–78].

⁸⁰ 1629, Лувр.

⁸¹ «...Пуссен в своем “Парнасе” (Мадрид), <...> несмотря на все свое преклонение перед Рафаэлем, <...> как человек XVII века, все же дал своему времени то, чего оно от него требовало: с помощью самых неприметных средств симметрия была транспонирована им в атектоничность» [4, 165].

⁸² Небесполезно привести комментарий А. Ф. Лосева по поводу трактовки дорийского лада в античности. Хотя данная характеристика общеизвестна, в свете параллелей с искусством Пуссена стоит обратить внимание на смысловые нюансы, в ней содержащиеся. «Дорийский лад расценивается Платоном так же высоко, как расценивала его и вся античность. Вся античность видела в нем строгость, величавость, спокойное благородство, уравновешенность и красиво направленную силу» [22, 139].

⁸³ Хотя при непредвзятом анализе огромного количества работ Пуссена невольно поражает спокойная ясность и созерцательность (которая никоим образом не препятствует внутренней напряженности художественного смысла).

и серьезного тона «высказывания» к дорийскому нетрудно отнести с равным успехом не только «Отдых на пути в Египет» (или «Святое семейство в Египте»; 1655–1657, Эрмитаж, Санкт-Петербург), но и упомянутый «Парнас» (1629, Музей Прадо, Мадрид), и луврский вариант «Et in Arcadia ego» (1638–40 или 1650–55), и «Пейзаж с Полифемом» (1649, Эрмитаж)⁸⁴. В первом полотне преобладает оттенок гармоничной мягкости и светлой, с тихой ноткой печали, безмятежности; во втором — слегка подернутая дымкой грусти торжественность⁸⁵; в третьем — эгегическое раздумье; в четвертом — умиротворение и покой.

Зато, будучи понятыми именно в качестве *композиционно-стилистических* признаков, свойства дорийского лада, и особенно «уравновешенность», «устойчивость» и «строгость»⁸⁶, оказываются *стабилизирующими факторами всякой работы живописца*⁸⁷. От «уравновешенности» недалеко до «умеренности», а оттуда — до меры, то есть, в онтологическом аспекте, до *модуса как способа упорядоченного бытия* некоей вещи. Следовательно, дорийский как таковой ближе других ладов подходит к воплощению *родового, онтологического значения* понятия модуса. Неудивительно поэтому, что в греческой музыке дорийский лад имел определенные привилегии в сравнении с иными ладами и даже иногда выступал для них своего рода *эстетико-культурной мерой* (то есть *модусом* в общелогическом значении), «заставляя» их корректировать свой изначальный этос. Как замечает А. Ф. Лосев, следует «принять во внимание, что только дорийский лад обладал абсолютной устойчивостью, все же прочие лады так или иначе ориентировались на него и даже порою меняли свой “этнос” в результате реального к нему приближения <...>» [24, 660; курсив мой. — Е. Р.]. Приходится констатировать, что и в творческой практике Пуссена дорийский становится *эталоном композиционного порядка, идеальным модусом как образом бытия художественного целого*, на который «равняются» иные лады, приближаясь к совершенному «устроению» дорийского⁸⁸.

Причем «строгость» дорийского в рассматриваемом контексте вполне может быть осмыслена как *структурность* и *конструктивная упорядоченность* художественного целого⁸⁹, которые достигаются, в первую очередь, умелым вы-

⁸⁴ Напомним, что во всех этих случаях есть веские основания говорить о других модусах.

⁸⁵ «Парнас» был данью памяти Джамбаттисте Марино; поэт представлен на картине «в облике увенчанного лаврами <...> Гомера» [19, 11].

⁸⁶ См. [24, 653–654].

⁸⁷ Такова даже последняя из завершенных работ мастера — «Зима» (1660–1664, Лувр), в которой тема Всемирного потопа находит на удивление сдержанное воплощение. Ожидаемая многофигурная композиция ради достижения метричности и уравновешенности преобразована в драматичный пейзаж с редко встречающимися (причем расположенными очень ритмично) фигурами гибнущих людей. См. также [12, 79]. Согласно Кларку, в «Зиме» «художник придал романтическому сюжету логику и последовательность своих лучших классических композиций, не жертвуя при этом драматической силой» [17, 162].

Живописная программа Пуссена здесь особенно ярко демонстрирует преобразование этоса фригийского модуса под воздействием категории *ordre*: достаточно сравнить эту работу с ранним «Избиением младенцев».

⁸⁸ Хотя, конечно, навряд ли Пуссен был настолько сведущ в древнегреческой музыкальной теории.

⁸⁹ Она заявляет о себе даже в тех ранних работах, где чувствуется след ревнивого изучения Караваджо. Так, по наблюдению Б. Виппера, в «Мучении святого Эразма» натуралистический сюжет «Пуссен стремится облагородить *величавостью* композиции и светлой красочной *гармонией*» [6, 480; курсив мой. — Е. Р.].

страиванием композиционного баланса, расчетом *метрической и ритмической организации* картинного пространства и, как следствие, — внутренней *соразмерностью композиции*.

Проблема ритма и метра в живописи — одна из самых сложных и еще не разработанных, и было бы чересчур самонадеянно пытаться ее не то чтобы разрешить, но даже корректно поставить в рамках статьи. Однако невозможно вести дальнейшие рассуждения без того, чтобы обрисовать некоторые частные моменты данной проблемы или, во всяком случае, обозначить ракурс их рассмотрения, — ведь не подлежит сомнению, насколько важна в искусстве Пуссена внутренняя структурность полотна и принципы ее достижения. Более того, именно специфическая метроритмическая структура регулярного изобразительного поля⁹⁰ у Пуссена является залогом уравновешенности и геометрически выраженного состояния композиционной статики и покоя — то есть, обобщая, тех качеств, которые имманентны дорийскому модусу и которые гарантируют его главенство в искусстве французского живописца.

Прежде всего, руководствуясь этимологией и смысловой эволюцией слова «метр» (греч. μέτρον — мера, размер), можно трактовать метр в живописи двояко: 1) как систему организации картинного пространства, подчиненную определенному числовому модулю; 2) как систему организации картинного пространства, связанную со зрительной акцентуацией определенных его областей и наделением последних сильной композиционной позицией. Упорядоченное чередование сильных и слабых позиций знаков в изобразительном поле, координируемое определенным числом (мерой), и составит метрику картинного пространства⁹¹. Причем если во временных искусствах акцентуация имманентна самой их природе (во всяком случае, в европейской культурной традиции), поскольку связана в языке со смыслоразличительным и логическим, а в музыке с времяизмерительным аспектом⁹², — то в живописи затруднительно однозначно определить критерии сильного и слабого положения знака в изобразительном поле.

⁹⁰ Термин С. Даниэля (см. [11, 74–76]). Под регулярным полем понимается «плоская поверхность, однородная, непрозрачная, относительно гладкая, симметричная — в общем случае прямоугольная» [там же, 74].

⁹¹ Вопрос в том, что в изобразительном искусстве абсолютно регулярный метр (наподобие такового в искусствах временных, например в поэзии и музыке), за редким исключением (вроде абстрактной живописи), не будет давать приемлемого художественного результата. Поэтому полное совпадение границ меры-модуля и границ изобразительного знака в сильной позиции почти не встречается.

⁹² Большинство европейских языков имеет в плане фонетики ударно-безударную систему. На рубеже XVI–XVII веков в профессиональной музыке окончательно формируется отражающая феномен акцентуации (а не только синхронизации голосов по вертикали) тактовая система.

С. Даниэль отмечает: «Изучение метрики картины аналогично анализу поэтического текста: это, прежде всего, уяснение взаимоотношений идеальной метрики (порядок сильных и слабых позиций знака в регулярном поле изображения) и реализации (всегда неполной) такого порядка. <...> непосредственное отношение к этой проблеме имеют исследования “божественной пропорции”, или “золотого сечения”, универсалий пространственно-временной ориентации, влияния космологических моделей (начиная с “мирового древа”) на скрытую геометрию картины и т. п. <...> Достаточно одного примера — так называемой теории модусов Пуссена <...>» [13, 243].

Впрочем, тот же С. Даниэль оперирует понятием «гравитационной структуры изображения» [11, 76]⁹³. Она представляет собой разделение регулярного изобразительного поля по принципу точной билатеральной симметрии вертикалью и горизонталью (крест-накрест, на четыре части). Передвигая затем горизонталь и вертикаль друг относительно друга, исследователь отмечает в получаемых комбинациях изменение соотношения «перцептивных сил — *движущих сил восприятия*» [там же]. Особое значение для восприятия имеют также диагонали прямоугольника, образующие вкуче с вертикалями и горизонталями, скажем так, «карту силовых линий» изобразительного поля. Стоит обратить внимание на то, что, как представляется, эта модель действует уже на прекомпозиционном этапе. Речь не идет пока о собственно художественном образе и его составляющих, а лишь о матрице, на основе которой его можно создать.

Причем «...перемена места линий вносит конфликтный оттенок в их взаимоотношение с полем. <...> Это означает, что изобразительное поле представляет собой структуру неравнозначных мест» [там же]. Данный вывод позволяет определить критерии сильных и слабых позиций знака в рассматриваемой модели. Очевидно, самая сильная позиция связана с актуализацией базисных линий изобразительного поля, подчеркивающих зрительный центр и, соответственно, «гравитационный центр» композиции. Менее сильные, но все же достаточно весомые позиции знака приходятся на любые вертикали и горизонталы, причем их смещение относительно композиционного центра рождает структуру, с одной стороны, динамичную (так как нарушается строгая зеркальная симметрия), а с другой — вполне стабильную и устойчивую (поскольку прямой угол, образуемый пересечением рассматриваемых линий, — один из самых устойчивых геометрических элементов)⁹⁴.

В процессе создания художественного произведения как такового совершается переход от прекомпозиционного плана невидимой структурной основы — к плану видимому, собственно композиционному. При этом действие «силовых линий» изобразительного поля не уменьшается, а корректируется распределением выразительных средств: балансом теплых и холодных тонов, цветовыми рифмами, светотеневой конфигурацией и т. д. Вносит свою лепту и предметный аспект композиции: соотношение видимых объемов, их форма, расположение их согласно пространственным планам, корреляция крупных, смысловнесущих объектов — и деталей. Сама структура картинного пространства (плоскостного двумерного или иллюзорного трехмерного): более или менее явно выраженное деление на планы; количество центров и, соответственно, точек схода; степень и вид ракурсных сокращений предметов — сильно влияет на конструктивный облик полотна.

Накладываясь на силовые линии «гравитационной структуры изображения», все эти факторы (наподобие фактора массы в теории относительности) «искривляют», видоизменяют исходную прекомпозиционную матрицу. Тем самым

⁹³ Исследователь рассматривает такую структуру только по отношению к прямоугольному формату и не затрагивает овальный формат и тондо.

⁹⁴ Ясно, что положение знака на одной из зрительных диагоналей — залог его акцентуации взглядом зрителя. Однако сами по себе зрительные диагонали невозможно переместить; это константные элементы изобразительного поля. Неравнозначность диагоналей и различия в их семантике и выразительности, мимо которых не проходит ни один из исследователей, занимающихся проблемами зрительного восприятия, связаны с воздействием факторов левого и правого и их смысловой несимметричностью. См. [1, 42–44].

весомость позиции знака в изобразительном поле оказывается в зависимости от четырех компонентов: 1) первичной структуры регулярного изобразительного поля; 2) системы равновесия выразительных средств; 3) артикуляции предметного аспекта произведения; 4) многоцентровости картинного пространства и взаимной корреляции нескольких центров.

Вся эта длительная преамбула была необходима для того, чтобы констатировать удивительно *последовательное действие в искусстве Пуссена композиционной модели, основанной на структурной сетке вертикалей и горизонталей*. Причем все четыре отмеченных выше фактора замечательно согласуются в его картинах, действуя однонаправленно⁹⁵. Это тем более важно, что далеко не каждый мастер заинтересован в подчеркивании вертикально-горизонтального остова. Современники Пуссена, яркие представители барочной эстетики (тот же Рубенс, например, или Сальватор Роза), для которых *динамика и движение* были куда более привлекательны, чем *равновесие и покой*, всячески избегали конструктивной сетки с прямым углом в качестве координатора структурных связей и вуалировали эту сетку за счет усиления динамизирующих факторов (резкие ракурсы, множество точек схода, асимметрия, неравновесное распределение света и тени и т. д.). Пуссен же, напротив, реализовал всеми доступными способами вертикально-горизонтальную метрику картинного пространства. Его пространство не подвержено беспокойным флуктуациям и деформациям, а «гравитационная структура изображения» предельно стабильна и уравновешена.

Можно понять убежденность Кеннета Кларка, когда он говорит о вере Пуссена в силу прямого угла: «...Пуссен считал, что основа пейзажной живописи — это гармоничный баланс горизонтальных и вертикальных элементов композиции» [17, 155–156]. И хотя, как точно замечает ученый, природа не предлагает живописцу никаких готовых вертикалей, французского мастера это обстоятельство нисколько не смущало. Он «в наиболее схематичные свои композиции любил вводить архитектуру <...>» [там же, 157], причем располагал строения фронтально⁹⁶, без ракурсных сокращений или с легкими сокращениями, что усиливало эффект доминирования прямых углов⁹⁷. Вертикали, акцентируемые посредством внедрения архитектурных элементов, сочетаются с данными природой горизонталями, формируя «тектоническую карту» ландшафта, упорядоченность которого превосходит мыслимое в реальности. Эта карта, если ее абстрагировать от конкретных объектов, формирует удивительно *пропорциональную* структуру. Последняя опирается на *принцип симметрии — статической зеркальной* (уравновешиваемые фрагменты полотна равновелики по масштабу) или *динамической* (кратное увеличение или уменьшение частей полотна согласно некоему модулю)⁹⁸.

⁹⁵ Даже многоцентровость композиций Пуссена (одноцентровые структуры слишком жестки; об этом вскользь упоминает Кларк: [17, 157]) не нарушает общего впечатления, поскольку центры (точки схода) пропорционально скоординированы между собой.

⁹⁶ «...главная ось композиции параллельна плоскости изображения, и именно в этом причина фронтальности пуссеновского пейзажа <...>» [17, 157].

⁹⁷ «Существенной чертой композиции Пуссена является то, что вертикали и горизонталы непременно должны сойтись под прямым углом; <...> если любая идущая вверх линия слегка отклоняется от вертикали, можно не сомневаться <...>, что линия, слегка отклонившаяся от горизонтали, образует с ней прямой угол» [17, 157].

⁹⁸ О видах симметрии см. превосходное исследование Германа Вейля ([3], в частности, о зеркальной симметрии: [там же, 35–67], о переносной и поворотной: [там же, 68–106], об орнаментальной: [там же, 107–137]). Также см. [7, 93–105].

X

В первом случае (*статическая симметрия*) различные прямоугольные строения или иные тектонически регулярные объекты правильной формы (например, конусовидная гора в «Пейзаже с Полифемом»), чаще всего подчеркивают композиционный центр картины, будучи помещены на главной вертикали (делящей картину ровно пополам) и на горизонтали, соответствующей линии горизонта. (Упомянутые вертикаль и горизонталь при этом также делят само здание или природный объект пополам.) Таковы, скажем, портики на среднем плане в картинах «Св. Иоанн на острове Патмос» (1644, Институт искусств, Чикаго) и «Святое семейство в Египте» (1655, Эрмитаж). Таким образом, хотя в живописи строгая симметрия нивелировала бы очарование художественного образа (в отличие от искусства орнамента)⁹⁹, ее элементы позволяют достичь идеального внутреннего композиционного равновесия.

Одна из излюбленных форм проявления статической симметрии в искусстве Пуссена — треугольная (либо пирамидальная) конструкция (наподобие той, которую предлагает С. Даниэль, анализируя «Пейзаж с Полифемом», см. [12, 76]¹⁰⁰), выступающая имплицитной геометрической основой таких, например, полотен, как уже упоминавшиеся версии «Ринальдо и Армиды» (ил. 4, 5). Причем на одной из сторон треугольника располагается вектор, совпадающий с направлением взгляда Армиды (это закономерно, ведь ее взгляд, отражающий превращение ненависти в любовь, — важнейший смыслообразующий фактор в обеих работах)¹⁰¹.

В продуманности и гармоничности метрической структуры полотен таится секрет естественности и легкости их восприятия. Известно, что Пуссен начинал создавать полотно с пейзажа¹⁰², прорабатывая дальний план и намечая общую структуру композиции, продумывая равновесие групп персонажей. Для этого он пользовался особой стереометрической моделью будущей картины: ящиком, напоминающим сцену, где располагались восковые фигурки в тканях (см. [10, 57; 12, 101–102]). Передвигая фигурки, Пуссен добивался наилучшей композиционной схемы. Эрвин Панофский упоминает об «обычной для Пуссена тенденции *уравновешивать* и в определенной степени *смягчать* вторые варианты своих работ, написанных на тот же сюжет <...>» [28, 349; курсив мой. — Е. Р.]. Иными словами, мастер искал наиболее сбалансированный, гармоничный вариант композиции, в котором группы персонажей создавали структуру, тяготеющую зачастую к зеркальной симметрии. В этом отношении и вправду красноречиво сопоставление двух пуссеновских версий темы «Et in Arcadia ego», которое дает Панофский (см. [там же, 347–348]).

Второй случай (*динамическая симметрия*) более специфичен, поскольку данный вид симметрии таит в себе потенциальную возможность неравновесности

⁹⁹ Некоторые авторы убеждены, что симметрия в чистом виде противоречит закономерностям художественного целого в живописи. См. [2, 56].

¹⁰⁰ Представляется, что этот принцип организации композиции Пуссен вполне мог воспринять от мастеров итальянского Ренессанса. Известно, насколько для полотен последних были характерны подобные пирамидальные структуры. См. [2, 57].

¹⁰¹ Вполне возможно, что треугольные конструкции связаны с мастерской актуализацией диагоналей, которые дополняют вертикально-горизонтальную матрицу пуссеновских работ.

¹⁰² Даже когда Пуссен имел дело с жанром пейзажа как таковым, он умел снабдить «логической формой» <...> беспорядочность естественного ландшафта» [17, 155].

или равновесия очень неустойчивого, векторно направленного, стремящегося обернуться движением. Одна из самых замечательных пропорций, которая идеально сочетает равновесность с динамикой роста и о свойствах которой нет нужды распространяться, — это любимая многими мастерами пропорция золотого сечения. Она зачастую составляет основу композиционного метра пуссеновских полотен; есть основания говорить о сознательном применении мастером принципа золотого сечения¹⁰³. Ведь известно, что еще в ранние годы Пуссен заинтересовался математикой¹⁰⁴. «Он стремился отыскать секрет точно рассчитанных пропорций, которые лежали в основе прекрасных творений великих художников прошлого» [27, 7], — замечает один из исследователей. В «Правилах для руководства ума» Декарт декларирует: «К области математики относятся только те науки, в которых рассматривается либо порядок, либо мера, и совершенно несущественно, будут ли это числа, фигуры, звезды, звуки или что-нибудь другое, в чем отыскивается эта мера» (цит. по: [16, 136]); таким образом, и живописи оказываются распаханты врата в сферу математики.

Анализ композиций мастера (ил. 6, 7, 8, 9¹⁰⁵) показывает, что даже элементарное (первичное) членение картинного пространства в отношении золотого сечения дает убедительный результат¹⁰⁶ (не говоря уже о более «изысканной» пропорции; см. ил. 10). Сегменты полотна получены посредством последовательного деления каждой стороны картинной плоскости с помощью чисел из прогрессии золотого сечения и затем — соединения полученных точек на противоположащих сторонах. Практически в каждом из сегментов заключена смыслообразующая часть композиции: либо фигура, либо деталь интерьера или важный элемент пейзажа¹⁰⁷.

В обоих случаях — и при статической, и при динамической симметрии — композиционными *модулями*, то есть *метрически значимыми компонентами*

¹⁰³ По мнению Кеннета Кларка, Пуссен был убежден, «что размещение горизонталей и вертикалей и их ритмическая связь друг с другом могут иметь тот же эффект, что и ритмичность пролетов или другие гармонические приемы в архитектуре»; поэтому художник «располагал их [горизонталю и вертикали. — Е. Р.] в соответствии с так называемым золотым сечением» [17, 156].

¹⁰⁴ Вполне возможно, эта заинтересованность проявилась еще до первой поездки в Рим, то есть до 1624 года. С. Даниэль отмечает: «Большую роль в формировании Пуссена сыграл математик Куртуа. <...> ...Куртуа просвещает молодого живописца в области математики, занимается с ним перспективой» [12, 26]. Александр Куртуа был придворным камердинером Марии Медичи.

В Риме художник продолжил занятия в отмеченном направлении.

¹⁰⁵ Рассматриваются уже упомянутый «Триумф Вакха» и «Святое семейство в Египте» (1655, Эрмитаж), а также оба полотна «Ринальдо и Армида» (лондонское и московское). «Ф» — литера, которой принято обозначать коэффициент золотого сечения (в честь древнегреческого скульптора и архитектора V в. до н. э., строителя Парфенона — Фидия). На рисунках буквой «Ф» обозначены сегменты, соответствующие большей части отрезка, поделенного в отношении золотого сечения; символом Φ^2 — сегменты, соответствующие меньшей части данного отрезка ($\Phi + \Phi^2 = 1$).

¹⁰⁶ Задача приводимых анализов состоит не в том, чтобы дать единственно верную и неоспоримую геометрическую интерпретацию полотен Пуссена, а в том, чтобы показать возможность, *логичность и убедительность* подобного прочтения, иначе говоря — его непротиворечивость по отношению к родовым свойствам пуссеновского искусства.

¹⁰⁷ Заметим кстати, что зрительные диагонали проходят через ряд указанных сегментов. Впрочем, это особенность геометрии любого прямоугольника, не зависящая от воли художника.

полотна на предметном уровне нередко выступают всё те же архитектурные детали, которые, по наблюдению Кларка, служат «ключом <...> к системе пропорций, на которой строится композиция <...>» [17, 157]. Действительно, скажем, в эрмитажном полотне «Святое семейство в Египте» антикизирующее строение слева занимает почти ровно половину всей высоты холста, а соотношение высоты этого здания с высотой центрального четырехколонного сооружения очень близко коэффициенту золотого сечения.

Таким образом, налицо артикуляция пространства согласно мере, устанавливаемой его *пропорционально значимыми частями*. Согласно исследованиям Р. Арнхейма, «*подразделение зрительно воспринимаемой модели на <...> элементарные единицы является одним из самых существенных средств композиции в визуальных видах искусства* и имеет место на различных уровнях, которые в каждом произведении искусства создают определенную иерархию» [1, 77; курсив мой. — Е. Р.]. Первоначальное соотношение частей «устанавливает основные характерные черты художественного произведения. Крупные части снова подразделяют на более мелкие» [там же]. Далее, по мысли Арнхейма, художник должен согласовать способ деления на части, их количество и характер связи между ними с тем художественным смыслом, который необходимо выразить в создаваемом произведении. Судя по всему, для Пуссена критерием таких подразделений картинного пространства служит акцентуация присущей ему *пропорциональной структуры*¹⁰⁸.

Означенный способ композиционного членения и достигаемая в результате уравновешенность, а также внутренняя тяга к симметрии (в любых ее видах) — настоящий триумф *ordre* и триумф *эстетики пропорциональности*. Реализуя диалектику единства и многообразия, пропорциональность выступает *родовым качеством, гарантом единства и гармоничности* пуссеновской композиции — и при этом продуцирует *многообразие* метрических решений. Пуссен оказывается истинным классицистом, словно бы выполняющим рекомендации, сформулированные впоследствии Буало:

«Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить
И, подчинив слова своей бесспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части»

[32, 20–21].

XI

Логично предположить, что специфика отмеченного «искусного сочетания частей» и конкретное воплощение родового качества пропорциональности находится в зависимости от модуса, актуализованного в том или ином полотне. С. Даниэль, ссылаясь на К. Бадта, замечает: «Выбор модуса есть ограничение определенной нормой, метрикой. Это ограничение обуславливает пространственную форму изображения (тип формата) и, далее, способ композиционного членения, порядок сильных и слабых позиций знака в изобразительном поле» [10, 41]; см. также [39, 274–275]. Однако, на наш взгляд, корреляция определенного

¹⁰⁸ Неудивительно поэтому, что Пуссен визуально выделяет элементы архитектуры, подчеркивая их белизну или, наоборот, погружая в глубокую тень.

модуса с выбранной метрической структурой возможна лишь постольку, поскольку в игру вступает, наряду с метром, *ритм*.

Если метр диктует условия, при которых пуссеновская композиция обретает качество стабильности, — то ритм, в соответствии с этимологией этого слова¹⁰⁹, создает *подвижную, вариативную* структуру, вносящую коррективы в метрику. Если метр практически во всех полотнах Пуссена можно охарактеризовать как неспешный, уравновешенный, основанный на вертикально-горизонтальной тектонике — в общем, как «дорийский», — то на его фоне именно ритм выявляет специфику иных модусов, их характерность. Ритм в большей мере, чем метр, *задействует время зрителя*: метрическую основу можно «схватить» одномоментно, даже при беглом взгляде на картину; тонкости же ритмической нюансировки, чередования регулярных и нерегулярных ритмических фрагментов полотна требуют достаточно продолжительного созерцания. «...*Ритм есть переносная симметрия времени*, — подчеркивает А. Волошинов. — Пространственные ритмы воспринимаются нами через временные: глаз обегает равные пространственные единицы за равные интервалы времени, и в нашем сознании пространственные ритмы преобразуются во временные» [7, 111]. Поэтому ритм вносит в картинное пространство динамику, в противоположность акцентирующему статику метру.

«...Диалектика ритма есть диалектика соблюдения и нарушения нормы. Метрическое задание реализуется в живом многообразии ритмических форм, оттенков, градаций» [10, 41], — констатирует С. Даниэль. Действительно, если в «спокойно звучащих» модусах (дорийском и лидийском) метр и ритм находятся в согласии, то в модусах «диссонантных», «напряженных» или «бурных» (фригийском и ионийском) они противоборствуют. Так, картины, которые можно охарактеризовать как выполненные в дорийском модусе, обычно имеют крупное метрическое членение, а ритм фигур (их, как правило, немного) неспешен. Напротив, работы, выполненные в ионийском или фригийском модусе, буквально пронизаны очень быстрым, напряженным ритмом чередования многочисленных и разнообразных фигур в неустойчивых позах. Их борьба создает сложную ритмическую структуру, охватывающую большую часть картинной плоскости (тогда как в более спокойных композициях ритм оказывается дискретным, и пространственные паузы между группами фигур позволяют глазу отдохнуть)¹¹⁰. В то же время динамичный ритм фигур «контрапунктирует» остающемуся неспешным метру, выявляющему тектонику полотна «в крупном плане». Например, в «Похищении сабинянок» (1633–1634, Лувр) или «Разрушении храма» (1635, Венский художественно-исторический музей)¹¹¹ архитектурный ансамбль стабилизирует

¹⁰⁹ Лат. *rhythmus*, древнегреч. ῥυθμός, от древнегреч. ῥέω — «теку».

¹¹⁰ Вполне возможно, что в этой закономерности слышны отголоски аристотелианства. Как мыслил сам Стагирит, «одни ритмы имеют более спокойный характер, другие — подвижный; из этих последних в одних ритмах движения более грубые, в других — более благородные» (цит. по: [23, 627]). Интересно, что Аристотель связывает душевные состояния реципиента с особенностями ритма и мелодии, а значит, этос лада во многом реализуется благодаря ритмическому облику звучащей музыки. «Ритм и мелодия содержат в себе больше всего приближающееся к реальной действительности отображение гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим умом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение. Привычка же испытывать горестное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой» (цит. по: [там же, 648]).

¹¹¹ Оба этих полотна «звучат» во фригийском ладе.

композицию, составляя конструктивную основу для активного движения персонажей. Их ритмика разнообразит метрику *на ином иерархическом уровне*¹¹², подчиняясь метру и его сильным позициям (которые можно уподобить сильным долям в музыке). Метр становится фактором визуального объединения фигур в ритмические комплексы, способствует возникновению ритмических «фраз» и «мотивов» посредством их группировки вокруг метрически сильных позиций изобразительного поля (эти сильные позиции в обеих картинах маркированы архитектурными деталями¹¹³).

Но исследователи недаром говорят не просто о взаимодействии, а именно о *диалектике* метра и ритма: ритмическая канва, накладываясь на первичную метрическую структуру, видоизменяет последнюю, подчеркивая (или, наоборот, ослабляя) метрически акцентные позиции и воздействуя на метрически не артикулированные участки полотна. Разумеется, ритм проявляется в разных ипостасях, в зависимости от тех выразительных средств, которые вступают в прихотливую игру, затеваемую такой структурообразующей силой, как переносная симметрия. Регулярную пространственную конфигурацию могут создавать повторяющиеся цвета, сходные очертания предметов в разных отделах картины, чередование освещенных и затененных областей. Поэтому есть основания говорить о ритме колористическом, ритме контурных линий и ритме объемов, о светотеневом ритме. В каждом конкретном произведении Пуссена все эти ритмы взаимодействуют и по-своему влияют на метрику, заставляя ощутить всю характерность полотна и во многом определяя его «звучание», его модуль¹¹⁴.

Для утверждения данного тезиса любопытно вернуться к версиям «Ринальдо и Армиды». В московском варианте огромное структурообразующее значение имеют композиционные *рифмы* (ил. 2), в лондонском — композиционные *анти-тезы*, что определяется художественным смыслом каждого полотна. Так, в картине из ГМИИ поза Ринальдо находит зеркальное отражение в позе речного бога; фигура Армиды (особенно положение ее рук) имеет композиционного двойника в фигуре нимфы, держащей под уздцы коня. В лондонской же картине антитезы раскрывают противоречивость внутреннего состояния героини: колористические (синий цвет одеяния Армиды и крыльев путти — алый цвет одежды Ринальдо и пера на шлеме); светотеневые (см. ил. 3); связанные с характером жеста (активность правой, сжимающей оружие, руки Армиды — пассивность левой, расслабленной руки рыцаря; напряженная правая и мягкая левая ладони волшебницы). А следовательно, если в первом случае метрическую симметрию (треугольная конструкция) усиливает симметрия поз персонажей, очертаний их фигур — то в лондонской версии налицо действие принципа *антисимметрии*¹¹⁵,

¹¹² В аспекте предметности метр связан с архитектурными комплексами, а ритм — с персонажами, иногда — с растительным и животным миром.

¹¹³ К таким деталям относятся колонны храма, арки, балочные конструкции и проемы в обеих композициях.

¹¹⁴ К примеру, в «Триумфе Вакха» присутствует два противоположенных ритма фигур: группа персонажей, сопровождающих божество, обладает ритмом, развертывающимся слева направо; эту группу уравнивает группа кентавров, тела которых развернуты в противоположную сторону. При этом голова кентаврессы находится ровно в композиционном центре полотна (ил. 7): таким образом, в данном случае ритм действует заодно с метром, что соответствует общему гармоничному, «ионийскому» звучанию картины.

¹¹⁵ Согласно комментарию А. Волошинова, «понятие антисимметрии было введено А. В. Шубниковым в 1951 г. в его книге «Симметрия и антисимметрия конечных фигур» <...>

конфликтующего с почти идеально симметричной пирамидальной метрической основой композиции. И если рифмы в московской картине усиливают ощущение покоя и «приятности» и выступают аргументом за гиполидийский модус, — то антитезы в лондонском варианте красноречиво свидетельствуют в пользу фригийского.

ХII

Значит ли сказанное, что тот или иной модус требует продуманного, специфического *соотношения* метрики и ритмики и актуализации разных видов ритма, разных его темпов¹¹⁶? Несомненно, да, хотя Пуссен нигде не дает готовой «инструкции» по данному вопросу. Модус в живописной практике мастера — это не только стиль, манера письма, — но и предельно конкретный *метод пропорциональной организации картинного пространства*, — организации колористической, метрической и ритмической (если рискнуть употреблять слово *Proportio* в общелогическом значении, как синоним понятия «соразмерности», «взвешенного соотношения»¹¹⁷). Сам Пуссен объясняет причины изобилия модусов, апеллируя к категории пропорциональности: «Поскольку модусы древних являли собой соположение нескольких элементов, объединенных в систему, то разнообразие последних порождало определенное различие модусов. В результате мы способны осознать, что каждый из них содержал в себе самом нечто особенное, отличающее его от других, так что все элементы, составлявшие композицию, сочетались в единое целое пропорционально, тем самым вызывая в душах созерцающих различные чувства <...>» [38, 373]).

Восходя от уровня конкретной структуры художественного целого к уровню общелогическому и далее общеэстетическому, можно заметить превращение *принципа пропорциональности* в особую *эстетику пропорциональности*, которую Пуссен проводит с удивительным постоянством. Примером могут служить не только причины разнообразия модусов, но и критерии выработки системы выразительных средств живописи, их умелого сочетания.

Стоит обратить внимание на базисный творческий принцип, постулируемый в «Заметках о живописи»: «Живопись бывает изысканной, когда ее наисложнейшие выразительные средства с наипростейшими посредством переходных соединены в такой манере, чтобы сочетания контуров и цветов были не слишком бледными (*faccamente*) и не слишком резкими, и, таким образом, мы можем говорить о дружественности или раздоре цветов и принадлежащих им контуров» [40, 460]¹¹⁸. Теоретические рекомендации, созвучные пуссеновскому практическому *методу* создания композиции *в целом*, можно найти в знаменитом декартовом трактате «Компендиум музыки» («*Compendium musicae*»), явившемся во многом «путеводной звездой» для эстетической мысли XVII века. В этом трактате одно из важнейших правил сочинения преподнесено в виде эстетической

[7, 103]. «Вообразим <...> волшебное зеркало, которое отражает данное черно-белое изображение, <...> но при этом меняет цвета на противоположные. <...> ...*антисимметрия есть сохранение одного свойства объекта и замена другого свойства на противоположное*» [там же].

¹¹⁶ При конвертации пространственных интервалов во временные в процессе восприятия.

¹¹⁷ Чаще всего пропорция рассматривается с математической точки зрения, как равенство двух бинарных отношений. Пропорция может трактоваться и как соизмеримость частей целого, гарантируемая наличием общего числового модуля.

¹¹⁸ Вариант перевода см. в [26, 278].

максимы: «Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается чувством, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось» [14, 343]. Собственно говоря, в обоих случаях речь идет о *пропорциональном соотношении* сложного и простого, замысловатого и ясного, «враждебного» и «дружественного», сходного и антагонистического¹¹⁹. Эта тонко рассчитанная пропорциональность помогает мастеру «оформить содержание» [26, 278] («formare la materia» [40, 461]¹²⁰), то есть избрать способ компоновки произведения, выработать цветочное решение и т. д. Уже в последние годы жизни Пуссен так обобщил свой художественный опыт: «Новизна в живописи состоит главным образом не в невиданном доселе сюжете, а в хорошем и новом расположении и выразительности (dispositione e espressione), и таким образом сюжет в сущности обыкновенный и старый становится единственным, своеобразным и новым» [40, 462]¹²¹.

Не в умелой ли диспозиции материала, не в имплицитной ли пропорциональности и уравновешенности пуссеновских полотен — секрет их особой *музыкальности*, которую отмечают все как один ученые¹²², — причем музыкальности, понятой как высшая *гармоничность*? Согласно проницательному замечанию С. Даниэля, большинство работ мастера «объединяет стремление воспроизвести изначальную гармонию природы, никем и ничем не нарушенную музыку Вселенной» [12, 77], а «прообразом художественного единства становится *изначальное*

¹¹⁹ О поэтике антитезы и противоположностей как неотъемлемой части феномена *conchetto* см. [21, 110–111].

¹²⁰ Относительно перевода слова *materia* см. выше примеч. 27.

¹²¹ Вариант перевода: [26, 279]. В этом фрагменте явно слышны отголоски риторической традиции.

Далее Пуссен приводит в пример «Причастие святого Иеронима» кисти Доменикино (Доминико Цампьеро), воспитанника болонской школы. Данную картину относят к 1611–1614 годам; ныне она находится в музеях Ватикана. В этой работе Пуссена привлекла, несомненно, почти симметричная диспозиция персонажей, при сохранении динамического напряжения (положение тела Иеронима затрудняет движение взгляда по магистральной зрительной диагонали из нижнего левого в правый верхний угол полотна). К Доменикино, которого называли «Рафаэль сеиченто», Пуссен испытал интерес еще в первый римский период (см. [12, 27–28]) и, вероятно, вдохновился его сбалансированными композициями. Среди мастеров Возрождения Пуссен, как впоследствии Энгр, особенно почитал Рафаэля. Сам Пуссен недаром считал своим шедевром «Суд Соломона» (1649, Лувр) (см. об этом [12, 106]), где напряженное взаимодействие персонажей, выражающих различные душевные состояния, не нарушает почти симметричного расположения фигур и общего композиционного равновесия, призванного подчеркнуть высшую гуманистическую идею, сокрытую в избранном сюжете. Баланс экспрессии (*espressione*) и гармонии композиционного порядка (*dispositione*) является, в сущности, следствием сложного взаимодействия сюжетного плана и абстрагированных от него композиционно-выразительных средств.

Аналогичное взаимодействие имманентно и лондонской версии «Ринальдо и Армиды».

¹²² [8, 167; 15, 232; 6, 481]. «...Метрическая схема обнаруживает себя в том или ином конкретном проявлении; актуализацией метра выступает ритм. Используя эту терминологию, мы намерены еще раз подчеркнуть зависимость теории и практики Пуссена от музыки и поэзии» [10, 41]. Читатель, наверное, заметил, что при разговоре о ритмике пуссеновских картин невозможно было удержаться от метафор вроде «мотив», «фраза» и подобных.

единство Вселенной, природный Космос» [там же, 78]¹²³. И в этом аспекте особенно естественным представляется преобладание в творениях Пуссена либо *этоса* и *выразительных характеристик*, либо хотя бы *структурных черт* дорийского модуся — модуся, имманентного Вселенной, отражающего функционирование космического *порядка*, а следовательно, *более других ладов* связанного с категорией *ordo* (лат.), которая и в классицизме XVII века занимала ведущие позиции, пусть и на иных основаниях, чем в античности. Стоит ли напоминать, что «космос у Платона и пифагорейцев (а значит, и до последних неоплатоников, то есть на протяжении более тысячи лет) был настроен в *дорийском ладе*. Эти небесные сферы издавали величественную, крепкую, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, погашенную, задумчивую и печальную музыку» [24, 661]¹²⁴. Удивительным образом приведенная характеристика точно соответствует как эмоционально-психологической, так и структурно-композиционной *доминанте* художественного мира Пуссена, актуализующей такие категории, как *ordo*, *rhythmus*, *proportio*, которые в свою очередь восходят к родовой категории числа (*numero*).

И если, согласно Царлино, «...предметом музыки является звучащее число»¹²⁵ [35, 446], то с не меньшим основанием можно заключить, что предметом живописи классицизма является число визуализированное. Ведь в пределах идущей еще от античности традиции число трактуется очень широко, как общий онтологический принцип бытия, апеллирующий к категориям меры, порядка и гармонии. В тех же царлиновских «Установлениях гармонии», которые Пуссен, надо полагать, хорошо знал (коль скоро их цитировал), музыка традиционно понимается как математическая дисциплина, более того — как «некоторый закон и правило умеренности»¹²⁶ [35, 437], которое присутствует во всех истинных науках: в грамматике, ораторском искусстве, поэзии, архитектуре¹²⁷. Ничто не мешает далее продолжить этот ряд сообразно художественной практике уже XVII века и включить в него живопись. Ведь, по мысли самого Царлино, музыка есть «такой род познания, который так или иначе связан со всеми видами искусства и науки» [37, 159]. «...Действительно верно, — заключает Царлино, — что всякая хорошая вещь построена по законам, подобным музыкальным, а музыка, помимо того, что радует дух, еще и обращает человека к созерцанию небесного и имеет свойство делать совершенным всё, с чем она соприкасается»¹²⁸. Скорее всего, эти соображения о музыке, изложенные Царлино, были близки Пуссену,

¹²³ XVII век актуализовал многие представления, идущие от античности через Средневековье, в частности идею о том, что «все этажи мировой иерархии выстроены по одним законам, выраженным в числе» [21, 120]. Была также востребована и идея о мировой гармонии и музыке Универсума (*musica mundana*). См. [там же, 122–124].

¹²⁴ См. также [25, 387, 398, 400, 402, 405, 408].

¹²⁵ «...che il Soggetto della Musica è il Numero sonoro» [41, 29].

¹²⁶ «...la Musica esser una certo legge e regola di modestia» [41, 7].

¹²⁷ См. [35, 433–434]. Не говоря уже об арифметике, геометрии и астрономии.

¹²⁸ «Certa cosa è adunque, che non si ritrova alcuna cosa buona, che non habbia musicale dispositione; e la Musica veramente, oltre che rallegra l'animo, riduce anche l'huomo alla contemplatione delle cose celesti; e hàt al proprietà, che ogni cosa a cui si aggiunge fa perfetta <...>» [41, 6].

иначе он не выбрал бы именно его трактат для доказательства важнейших положений своей эстетики в письме Шантелу¹²⁹.

Близки ли они нам — людям совсем другой культуры восприятия, — не так уж принципиально; но они должны быть нами поняты, пусть в процессе понимания и не избежать истолкования. Радость от эстетического созерцания и духовное обогащение реципиента — следствие постижения и *обретения* художественного смысла. И во многих случаях, если мы хотим полноценного общения с произведением искусства, обычного — пусть и богатого — опыта художественного видения мира оказывается недостаточно. Становится необходимым пробуждение культурной памяти и наших способностей восхождения к высшему смыслу, настолько же сокрытому материальной составляющей произведения, насколько же и явленному в ней. Искусство Пуссена демонстрирует образец именно такого творчества, властно повелевающего зрителю превзойти самого себя¹³⁰. Диалог с произведением оборачивается в данном случае *предстоянием*, а чувственное удовольствие от созерцания прекрасного полотна — *интеллектуальной интуицией* в декартовом значении¹³¹.

Именно музыкальность, понятая как числовая структурность и упорядоченность, позволяет принципу классицистического единства в многообразии возобладать над принципом барочного многообразия в единстве, хотя, несомненно, барокко и классицизм — две ветви одного дерева. А в *действии* категории структурности и упорядоченности объединяются в феномене модуса как *порядка* актуального, наличного *бытия* некоторой вещи — или даже художественного мира. Впрочем, вряд ли отвечает исторической правде вывод, что Пуссен *некритически* заимствовал у греческих философов или ренессансных ученых те или иные теоретические положения и категории, в том числе и категорию модуса: как правило, мастер *вначале сам* формулировал идеи, которые *впоследствии* находил в чужих сочинениях, причем *разных* эпох (см. [15, 214]). А значит, справедливее говорить о том, что творческая практика и эстетические идеалы мастера-классициста в определенный момент его пути оказались созвучны древним истокам самого классицистического мышления. И тогда в отношении творчества Пуссена становится справедливой, превращаясь в максимум Горациева сентенция — но без иронии Горация —

Est modus in rebus.

¹²⁹ Как отмечает С. Даниэль, «родственным живописцу оказывается представление Царлино о художнике как “uomo universale”: согласно ему, композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике (искусстве доказательства), истории, риторике» [10, 40].

¹³⁰ Примечательно, что С. Даниэль актуализует бахтиновское понятие надресата, описывая идеальный процесс созерцания «Пейзажа с Полифемом». См. [12, 143].

¹³¹ «Под интуицией я понимаю не веру в шаткое свидетельство чувств и не обманчивое суждение беспорядочного воображения, но понятие ясного и внимательного ума, настолько простое и отчетливое, что оно не оставляет никакого сомнения в том, что мы мыслим, или, что одно и то же, прочное понятие ясного и внимательного ума, порождаемое лишь естественным светом разума...» (цит. по: [16, 138]).

Список использованной литературы:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ., вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Архитектура-С, 2012. 392 с.
2. *Бесчастнов Н. П., Кулаков В. Я., Стор И. Н., Авдеев Ю. С., Гусейнов Г. М., Дыминский В. Б., Шеболдаев А. С.* Живопись: учебное пособие. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2010. 223 с. (Изобразительное искусство)
3. *Вейль Г.* Симметрия / пер. с англ. Б. В. Бирюкова и Ю. А. Данилова под ред. Б. А. Розенфельда. М.: Наука, 1968. 192 с.
4. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского, вступ. ст. Р. Пельше. М.: Издательство В. Шевчук, 2002. 290 с.
5. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / 3-е изд. М.: Издательство В. Шевчук, 2010. 368 с.
6. *Виппер Б. Р.* Западноевропейское искусство первой трети XVII века // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве / вступ. ст. Т. Н. Ливановой. М.: Искусство, 1970. С. 451–508.
7. *Волошинов А. В.* Математика и искусство / 2-е изд., дораб. и доп. М.: Просвещение, 2000. 399 с.
8. *Вольская В. Н.* Пуссен: Его творческий путь, метод и теория искусства. М.: Издательство ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1946. 191 с.
9. *Глядешкина З. И.* Гармония мира как принцип музыки согласно “L’harmonie universelle” (1636) Марена Мерсенна // Глядешкина З. И. Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI–XVIII веков. Т. IV. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 642 с.
10. *Даниэль С. М.* Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с. (Новая история искусства)
11. *Даниэль С. М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
12. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
13. *Даниэль С. М.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 302 с.
14. *Декарт Р.* Компендиум музыки [фрагменты] / пер. с лат. Л. А. Фрейберг // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова; под ред. Н. Г. Шахназаровой. М.: Музыка, 1971. С. 342–351. (Памятники музыкально-эстетической мысли)
15. *Золотов Ю.* Пуссен. М.: Искусство, 1988. 376 с.
16. *Клайн М.* Математика: поиск истины / пер. Ю. А. Данилова. М.: РИМИС, 2007. 398 с.
17. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с. (Художник и знаток)
18. *Колмогорова Н. В.* Проблемы формы во французской музыке: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1998. 256 с.
19. *Королева С.* Никола Пуссен / текст под ред. М. Гордеевой. М.: ЗАО Издательский дом «Комсомольская правда», 2010. 48 с. (Великие художники. Том 54)
20. *Кучиньская А., Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко // История эстетической мысли: в 6 т. Т. II: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII веков / под ред. В. В. Бычкова. М.: Искусство, 1985. С. 228–246.

21. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
22. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. III: Высокая классика. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 624 с. (Вершины человеческой мысли)
23. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. IV: Аристотель и поздняя классика. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 880 с. (Вершины человеческой мысли).
24. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. V: Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 960 с. (Вершины человеческой мысли)
25. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. VIII: Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. Кн. I. Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 832 с. (Вершины человеческой мысли)
26. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. Т. III: XVII–XVIII века / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1967. 503 с.
27. *Нерсесов Н.* Никола Пуссен // Никола Пуссен / сост. и вступ. статья Н. Нерсесова. М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1961. С. 1–18.
28. *Панофский Э.* Et in Arcadia Ego: Пуссен и эгегическая традиция // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 333–362.
29. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. 432 с. (Художник и знаток)
30. Письма Пуссена / Никола Пуссен; перевод Д. Г. Аркиной. М.; Л.: Искусство, 1939. 208 с.
31. *Рейнгардт Л. Я., Жмакина В. Н.* Классицизм // История эстетической мысли: в 6 т. Т. II: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII веков / под ред. В. В. Бычкова. М.: Искусство, 1985. С. 246–261.
32. *Сигал Н. А.* «Поэтическое искусство» Буало // Буало Н. Поэтическое искусство / пер. с франц. Э. Л. Линецкой, вступ. ст. Н. А. Сигала. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–40.
33. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика: в 2 ч. Ч. I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.
34. *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М.: МГК, 2002. С. 32–53.
35. *Царлино Дж.* Установление гармонии [фрагменты] / пер. с итал. О. П. Римского-Корсакова // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 423–510. (Памятники музыкально-эстетической мысли)
36. *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.: Наука, 1973. 256 с.
37. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту: история музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 351 с.
38. Archives de l'art français, recueil de documents inédits, publiés par la société de l'histoire de l'art français. Nouvelle période. Paris: Jean Schemit, Libraire de la société de l'histoire de l'art français, 52, Rue Laffitte, 1907–. Т. V: Correspondance de Nicolas Poussin / publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny. Paris: Jean Schemit, 1911. 524 p. https://archive.org/stream/archivesdelartfr05pousuoft/archivesdelartfr05pousuoft_djvu.txt

39. *Badt K.* Die Kunst des Nicolas Poussin: in 2 Bde. Köln: DuMont Schauberg, 1969. Bd. I: 635 S.
40. *Bellori G. P.* Osservazioni¹³² di Nicolò Pussino sopra la Pittura // Bellori G. P. Le vite de pittori, scultori et architetti moderni. Parte prima / all'illustr. ed eccellent. signore G. Battista Colbert. Roma: Per il Success. al Mascardi, Con licenza de' Superiori, 1672. P. 460–462.
41. *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nelleggerle si potrà chiaramente vedere. Venetia: Appresso Francesco Senese, al segno della Pace, 1562. 347 p.

¹³² Сохранена орфография первоисточника (аналогично — в описании трактата Царлино).