

Мария Демидова

«Танец человеческой жизни»: «Гипнэротомехия Полифила» и другие источники замысла картины Никола Пуссена

Картина Никола Пуссена «Танец под музыку Времени» (ок. 1638 года; Лондон, Галерея Уоллес) достаточно часто становилась предметом интерпретаций. Однако некоторые аспекты ее иконографической программы, на которые указывалось еще в XVII столетии, до сих пор остаются непроясненными. В статье приводятся наиболее известные толкования этой работы французского живописца. Среди источников, к которым мог обращаться Пуссен, хотелось бы указать и на «Гипнэротомехию Полифила» Франческо Колонны. Один из образов романа, как нам кажется, сыграл существенную роль в формировании живописного замысла рассматриваемого произведения.

Ключевые слова:

Никола Пуссен, Джулио Роспильози, «Гипнэротомехия Полифила» Франческо Колонны, «Иконология» Чезаре Рипы, «Картины Филострата» Блеза де Виженера, Колесо Фортуны, аллегии Времени года.

Знаменитый британский историк искусства Энтони Блант в довоенной статье, посвященной судьбам романа «Гипнэротомехия Полифила» во французском искусстве XVII века [6, p. 135], отрицал наличие аллюзий на это произведение в картинах Никола Пуссена, несмотря на иные мнения своих коллег по цеху — Рене Шнейдера (1920) и Эрвина Панофского (1936)¹. Мнение Бланта основывалось на его постулате о различных аспектах классицистической культуры во Франции XVII века, которую он разделял на аристократическую и буржуазную; именно с последней он связывал традицию строгого морализирующего классицизма, к которой причислял и своего любимого художника [6, pp. 134–137]. Влияние «Гипнэротомехии» он видел прежде всего в так называемой прециозной литературе (*Les Precieux*)², например, в архитектурных описаниях в романе Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669); в алхимических трактатах; а также как средство аргументации в споре о Древних и Новых³. В изобразительном искусстве Блант отметил посвященную «Гипнэротомехии» серию картин Эсташа Лесюёра (начата в 1636 году), которая должна была послужить отправной точкой для последующего создания гобеленов, и круглую колоннаду в садах Версаля (1684–1687) Жюль Ардуэна-Мансара, напоминавшую колоннаду из первого сада Элевтерилены и в то же время перистиль на острове Кифера. Из восьми картин Лесюёра сохранилось лишь четыре — «Полифил и Полия

- 1 Э. Блант ссылается на статью Рене Шнейдера «Заметки о влиянии "Сна Полифила" на искусство» (1920) [19] и на статью Эрвина Панофского «Et in Arcadia ego. Представление о быстротечности времени от Пуссена до Ватто» (1936) [15, p. 241, note 1].
- 2 Литературное направление, возникшее во Франции в начале XVII века и просуществовавшее до 1660-х годов. Основными центрами прециозной литературы были аристократические салоны (наиболее известные — маркизы де Рамбуйе и Маделены де Сюдери). Одним из первых произведений считается роман Оноре д'Юрфе «Астрей» (1607). Дань прециозной литературе отдал Корнель в своей комедии «Мелита» (1629) и Лафонтен в поэме «Сон в Во» (1659), а также в романе «Любовь Амура и Психеи» (1669).
- 3 С большим почтением о романе Франческо Колонны отзывались президент Академии архитектуры Ф. Блондель и секретарь той же Академии Ж. Ф. Фелисьен (сын Андре Фелисьена).

присутствуют при триумфе Вакха» (Музей Тесс, Ле Ман); «Полифил перед королевой Элевтериидой» (Музей изящных искусств, Руан); «Полифил в купальне с нимфами» (Музей Маньен, Дижон; ил. 1); «Нимфа Филтрония встречает Полифила» (Галерея Епископской резиденции, Зальцбург). В отношении этой серии британский ученый отмечал, с одной стороны, иллюстративный характер живописи, а с другой — не соответствующий описаниям романа излишне помпезный архитектурный антураж [6, pp. 129–132].

Одной из главных целей, которую Энтони Блант поставил в этой статье, было показать, что в XVII веке произведение Франческо Колонны не было забыто во Франции. Действительно, интерес к «Гипнэротомехии Полифила», зародившийся во французском королевстве почти с момента появления романа, не исчезал на протяжении нескольких веков. Но совершенно очевидно, что в эпоху Сеиченто «Гипнэротомехия» не была забыта также и в самой Италии. Самым ярким тому примером является воздвигнутый Джованни Лоренцо Бернини в 1667 году монумент перед храмом Санта Мария sopra Минерва — слон, несущий на своей спине обелиск. Памятник воспроизводит одно из самых знаменитых изображений из романа Франческо Колонны. Известно, что у папы Александра VII, во время понтификата которого произошло названное событие, был свой экземпляр «Гипнэротомехии». В нем на странице с гравюрой, изображающей слона с обелиском, понтифик сделал заметку о том, что изображение имеет отношение к тайне Воскресения [17, p. 38]. Оставляя за рамками данной статьи объяснения этого сопоставления, отметим лишь, что даже такое непосредственное воспроизведение образа из «Гипнэротомехии» было не просто данью памяти известному произведению, но было наполнено сложной символикой.

Через тридцать лет после выхода упомянутой статьи Энтони Блант в капитальном труде, посвященном Пуссену, несколько смягчил свое мнение об отсутствии воздействия влияния «Гипнэротомехии» на творчество художника [4, p. 143]⁴. Намек на это содержится и в комментарии

4 Среди источников, повлиявших на сложение замысла картины Пуссена «Триумф Пана» (1635–1636, Национальная галерея, Лондон), Энтони Блант называет, правда, с некоторыми оговорками, гравюру «Поклонение Приапу» из «Гипнэротомехии Полифила».

5 Картина датируется приблизительно 1630-ми годами, когда Джулио Роспильози еще не был кардиналом, но, вероятно, такой титул стал для Бланта устойчивым определением для этого заказчика.



1. Эшташ Лескюёр. *Полифил в купальне с нимфами*. Между 1636–1644
Холст, масло. 94 × 156
Музей Маньен, Дижон

к исчезнувшей работе Пуссена «Бегство в Египет», известной теперь только по гравюре [4, p. 154]. (Ил. 2.) Этот заказ художник, вероятно, получил от своего покровителя, прелата Джулио Роспильози. Слева на заднем плане композиции, занимая весьма существенное место, изображен слон, что представляется весьма необычной иконографической деталью. Фигура слона не могла служить аллюзией на Африку, так как в представлениях XVII века это животное устойчиво ассоциировалось с Индией. Энтони Блант дает следующее объяснение: «В случае с «Бегством в Египет» это изображение было наделено символическим смыслом, так как слон у многих древних авторов считался набожным животным, и с этим же значением использовался Бернини и другими художниками семнадцатого века. Такое его использование соответствовало интересу кардинала Роспильози к аллегориям» [4, p. 154]⁵. И хотя комментарий британского ученого имеет несколько расплывчатый и неопределенный характер, он устанавливает связь между



2. Анонимный мастер. *Отдых на пути в Египет*. Без даты
Гравюра по пропавшей картине
Н. Пуссена

сооружением Бернини, появившимся уже во второй половине века, и изображением на пропавшей картине Пуссена, а значит, и факт аллюзии на роман Франческо Колонны. Возможно, что замысел Джулио Роспильози явился более ранним воплощением устойчивых ассоциаций и идей, существовавших в римских богословских кругах.

Искусствоведы традиционно отмечают подчеркнутую метафорический характер живописи Пуссена, позволявший ему органически соединять морализирующий аспект с поэтической интерпретацией. Современники мастера, говоря о глубокой содержательности и неслучайном характере его композиций, сравнивали их с формами риторического искусства. Андре Фелибьен, придворный историк Людовика XIV



3. Никола Пуссен. *Парнас*. 1630–1631
Холст, масло. 145 × 197
Прадо, Мадрид

и автор биографий французских художников, уподоблял структуру картин Пуссена речи высокообразованного оратора по тому, как в ней продумана каждая часть и каждой придана нужная протяженность, нигде нет хаоса и переизбытка [9, р. 32]. Бернини в разговоре с Полем Фреаром де Шантелу назвал картину Пуссена «Соборование» «прекрасной проповедью, которую слушают с чрезвычайно большим вниманием и после которой выходят молча, но она остается внутри» [9, р. 29]⁶. Любая поза, любой жест героев пуссеновских произведений, как отметил

6. Перевод отрывка приводится по кн.: [1, с. 145].

Марк Фумаролли, специалист по культуре XVII века, порождает целый ряд ассоциаций, обогащающих восприятие. Так, например, в картине «Сбор манны небесной» (1637–1639, Лувр, Париж) жест Моисея вызывает воспоминание о Платоне из «Афинской школы» Рафаэля, что, в свою очередь, дает просвещенному зрителю отсылку к произведению Филона Александрийского «Жизнь Моисея» (*De Vita Mosis*), в котором автор стремился соединить учение ветхозаветного пророка с философскими представлениями древнегреческого мудреца [9, pp. 36–37].

Аллюзии Пуссена на «Гипнэротоматию Полифила» также могли носить скрытый характер. Хотя, как нам кажется, в ряде случаев в творчестве Пуссена есть и вполне близкие интерпретации образов из романа Колонны. Энтони Блант приводит мнение Рене Шнейдера, которое он сам, правда, считает неверным, о том, что «Спящая нимфа, обнаруженная сатирами» (около 1626, Национальная галерея, Лондон) и аналогичная картина из частного собрания, вероятно, были написаны под воздействием образа нимфы источника (ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ) из романа Франческо Колонны [6, p. 135]⁷. Со своей стороны, отметим, что на полотне «Парнас» (1630–1631, Прадо, Мадрид; ил. 3), в целом вызывающем в памяти ватиканскую фреску Рафаэля, также присутствует образ нимфы источника. Проникновение его в это произведение связано с известной ренессансной традицией, положенной еще Браманте во двореике древностей Юлия II, устраивать фонтаны со статуями возлежащих нимф во владениях римских гуманистов в начале XVI века⁸. «Триумф Флоры» (1627, Лувр, Париж) и более поздний «Триумф Вакха» (1635–1636, Музей искусства Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити), несмотря на разницу в их интерпретациях, напоминают о триумфах любви из первой части романа Франческо Колонны. В «Царстве Флоры» (1631, Картина галерея, Дрезден), вероятно, содержится намек на сады острова Киферы. Но в настоящей статье мы хотели бы сосредоточиться на анализе лишь одного произведения Пуссена — «Танец под музыку Времени» (ок. 1634–1636; Собрание Уоллес, Лондон; ил. 5).

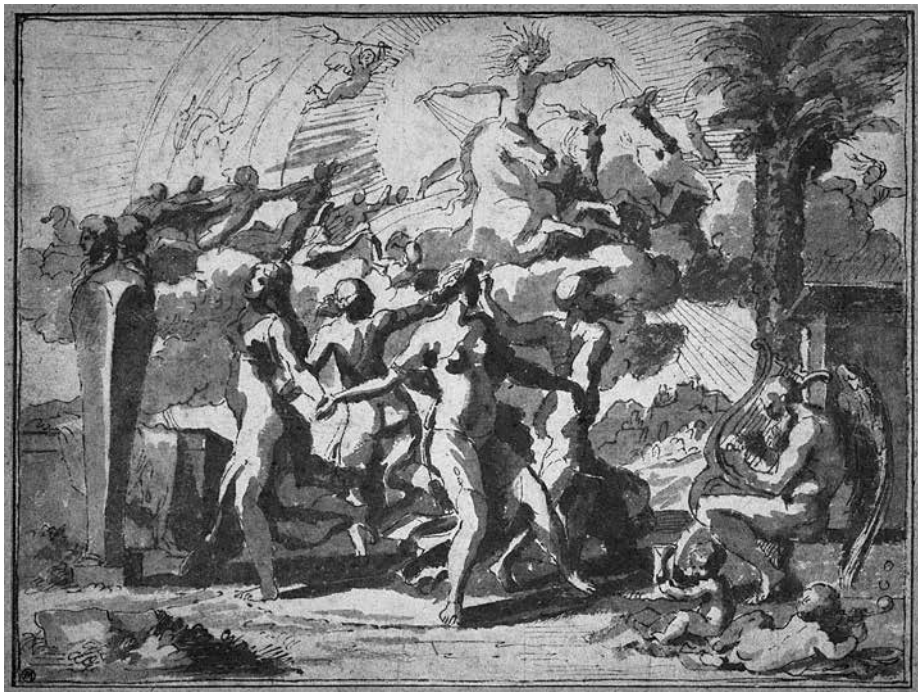
7 Хотя Энтони Блант ссылается на уже упомянутую статью Шнейдера, там этой информации нет [19]. Возможно, что это мнение было получено в частной беседе со Шнейдером.

8 Гуманисты связали образ нимфы из романа Франческо Колонны с музами, владеющими Кастальским ключом и источником Гиппоклены. Фонтан с нимфой был во владениях Анджелло Колодичи на холме Пинчо. Затем подобный фонтан был повторен на римской вилле кардинала Иоганна Горитца [14, p. 362].

На картине изображен хоровод из четырех фигур; лица героев обращены вовне, так что, несмотря на соединяющие их руки, они почти не видят друг друга. У левого края композиции — герма двуликого Януса, у подножия которой сидит путто, пускающий мыльные пузыри; у правого края — аллегория Времени в достаточно необычном облике — играющий на арфе крылатый старик, рядом с ним на земле расположился еще один путто, держащий в руке песочные часы. Над этой происходящей на земле сценой показана пролетающая колесница Аполлона, перед ней — разбрасывающая цветы Аврора; сопровождают колесницу ведущие хоровод легкие фигурки Часов. Первый план композиции отгорожен кулисами из архитектурных фрагментов, на втором — представлен простирающийся вдаль пейзаж с силуэтами тонких деревьев, блестящим полотнищем широкой реки, кромкой высоких гор. Отдельного внимания заслуживает решение световоздушной среды: на картине представлен рассвет, ночной мрак только начинает рассеиваться, верх темных облаков озарен золотым сиянием колесницы Аполлона, яркие световые блики ложатся на лица и одежды героев, фиолетовые тени окрашивают видимый справа фрагмент пьедестала.

Наиболее раннее из дошедших до нас названий этого произведения — «Танец человеческой жизни» (*Il Ballo della Vita humana*) — принадлежит знаменитому биографу итальянских художников, антиквару и живописцу Джованни Пьетро Беллори. Впоследствии картина не раз меняла свои «имена»: «Танец Часов» (*The Dance of the Hours*) в коллекции кардинала Феш (1806); «Этапы человеческой жизни» (*Les saisons de la vie*) в книге Гинана Лаурейнса «Картина Рима к концу 1814 года» (1816)⁹; «Танец Времен года» (*The Dance of the Seasons*) в коллекции маркиза Хетворда (1845). Это последнее название было сохранено, когда произведение попало в собрание сэра Ричарда Уоллеса (1870), однако в каталоге коллекции 1909 года оно называлось уже иначе — «Танец Времен года под музыку Времени» (*The Dance of the Seasons to the Music of Time*). Наконец, в каталоге 1913 года картина Пуссена получает название, которое сохранено до сих пор — «Танец под музыку Времени» (*The Dance to the Music of Time*). Все эти, может быть, не слишком значительные

9 Гинан Лаурейнс — псевдоним бельгийского писателя Жана-Баттиста Рейнолдса. Предложенное им название картины сложилось под влиянием интерпретации, данной картине французским историком искусства П.-М. Голт де Сен-Жермен в его книге «Жизнь Никола Пуссена» (1806).



4. Никола Пуссен. *Танец под музыку Времени*. Эскиз. До 1640
Бумага, бистр, перо с отмычками кистью. 14,8 × 19,9
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

перемены, отражают существующую неопределенность в понимании смысла произведения.

Сюжет, по свидетельству того же Джованни Пьетро Беллори, был предложен прелатом Джулио Роспильози, будущим папой Климентом IX. При этом, сообщает Беллори, прелат предложил сюжеты и для двух других «моральных поэзий». Помимо «Танца» в эту группу входили «Время, спасающее Истину» и «Аркадские пастухи»¹⁰. Роспильози не был назван заказчиком картин, но два из трех произведений впоследствии оказались в его коллекции («Танец под музыку Времени» и «Время, спасающее Истину») [3, p. 15].



5. Никола Пуссен. *Танец под музыку Времени*. До 1640
Холст, масло. 82,5 × 104
Собрание Уоллес, Лондон

Джулио Роспильози (кардинал с 1657 года, с 1667 года — папа Климент IX), потомок дворянской семьи из Пистойи, свое начальное образование получил в иезуитском колледже, затем изучал литературу, теологию и философию в Пизанском университете. В середине 1620-х годов, после нескольких лет преподавания философии в том же университете,

10 Первое произведение, одноименное композиции, впоследствии выполненной для кардинала Ришелье, утрачено и известно лишь по гравюре Этьена Боде и Жана Дюге (1667–1669). Второе — это более поздний вариант «Аркадских пастухов», который находится в Лувре.

он оказался в Риме в свите кардинала Франческо Барберини, принимал участие в дипломатических миссиях последнего в Испании и Франции. Помимо своей дипломатической деятельности Джулио Роспильози прославился и как драматург — он писал либретто для опер, которые ставились в театре Палаццо Барберини. Темы многих своих произведений Роспильози заимствовал из раннехристианской истории. В светских операх, среди которых наиболее знаменита «Страждущий да надеется» (*Chi soffre spera*, 1637–1639), главный акцент Роспильози делал на моральном наставлении. Вероятнее всего, Никола Пуссен и Джулио Роспильози встретились при дворе Франческо Барберини в конце 1620-х годов¹¹. В этот круг конечно же входил и секретарь кардинала — Кассиано даль Поццо. Приблизительно в это же время Пуссен становится активным членом интеллектуального сообщества последнего, которое было занято как естественно-научными, так и археологическими изысканиями. Несмотря на то что Пуссен называл себя «учеником в своем искусстве при доме и музее Кавальера даль Поццо» [4, р. 101], художник был ценен за свой высокий интеллектуализм и широкий круг интересов. В конце 1630-х годов Джулио Роспильози становится покровителем Пуссена. По свидетельству живописца Джузеппе Пассери, Климент IX впоследствии высказывал сожаления относительно того, что Пуссен не дожил до времени его понтификата, из-за чего он не смог вознаградить художника должным образом.

Картина «Танец под музыку времени» описана в двух биографических источниках XVII века — это уже упомянутое сочинение «Жизни современных художников, скульпторов и архитекторов» Джованни Пьетро Беллори (*Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, 1672) и также «Беседы о судьбах и произведениях самых исключительных художников» Андре Фелибена (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, 1688). Оба биографа лично знали Никола Пуссена, и тем ценнее предоставленные ими сведения¹².

11 Предположительно, именно для Джулио Роспильози написан «Путто с рогом изобилия» (Галерея Паллавиничи, Рим) и «Парнас» (Прадо, Мадрид). Впоследствии по последней картине была сделана гравюра с посвятителной надписью Джулио Роспильози.

12 Пересказы описаний Беллори и Фелибена содержатся почти в каждом исследовании, посвященном этому произведению Пуссена. В книге Ричарда Бересфорда в разделе *Critical Fortune* приводятся краткие отрывки из «Биографий» Беллори и Фелибена [3, pp. 64–73], а также многих других исследований.

Беллори описывает картину как хоровод четырех женщин, которые представляют времена года и в то же время олицетворяют Нищету, Труд, Богатство и Роскошь. Андре Фелибен дает объяснение, которое несколько отличается от итальянского варианта. «Четыре героини», согласно его толкованию, представляют Нищету, Труд, Богатство и Удовольствие; их танец «имеет некоторое отношение к четырем временам года и четырем возрастам человека». Несмотря на небольшие различия, совпадение обеих интерпретаций заключается в указании на две темы — времена года и аллегорические фигуры, означающие счастливые и тяжелые этапы человеческой жизни. Впоследствии в искусствоведческих исследованиях эти две линии плохо состыковывались и часто даже взаимоисключались.

Считается, что сюжет картины «Танец под музыку времени» связан с «миром поэтической философии» Джулио Роспильози и больше «не находит параллелей в творчестве живописца» [3, р. 21]. Действительно, опера «Человеческая жизнь» (*Vita humana*, 1656), написанная на либретто Джулио Роспильози, в которой главными героями являются аллегии — Человеческая жизнь, Удовольствие и Разум, Грех и Невинность, — неизбежно вызывает ассоциации с картиной Пуссена. Представление начиналось с появления в полном мраке фигуры Авроры, которая разбрасывала цветы, за богиней утренней зари следовал Аполлон, после чего весь театр наполнялся светом [3, р. 29]. Это описание, несомненно, также созвучно пуссеновскому произведению. Однако вряд ли такой заказчик, как Джулио Роспильози, мог расценивать Пуссена лишь как послушного исполнителя своей воли, поэтому логично предположить их взаимное участие в продумывании программы картины.

Как известно, для XVII века основным источником при создании аллегорических изображений была «Иконология» Чезаре Рипы¹³, поэтому атрибуты четырех персонажей Пуссена вполне логично сверить именно с этим компендиумом. В облике героев картины нет ничего, что указывало бы на атрибуты Времен года у Рипы, зато исследователями найдены некоторые совпадения с характеристиками вышеназванных аллегорий, отражающих человеческие состояния. В одном из вариантов аллегория Нищеты у Рипы должна лежать на подстилке из сухих ветвей, поэтому предполагается, что фигура в венке из сухих листьев

13 Первое издание — 1593 год.



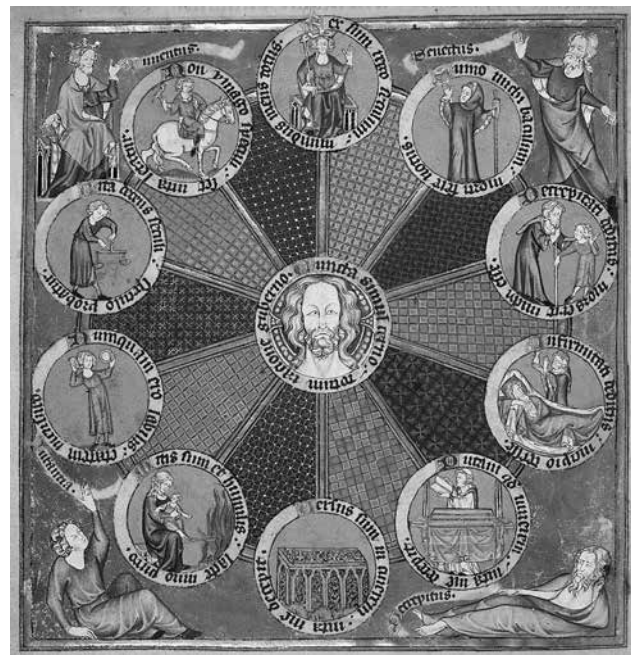
6. Танец времен года и часов
Гравюра из французского перевода
«Картин Филострата»
Блеза де Виженера [20, р. 552]

может быть именно ее воплощением. Героиня с обнаженными плечами ассоциируется с описанием аллегии Летнего Труда у Рипы. Женщина, в прическу которой вплетены жемчужные нити, похожа на аллегию Богатства. Наибольшую трудность представляла аллегория Роскоши, которой просто нет в справочнике итальянского иконографа. Э. Панофский предположил, что Беллори под аллегорией Роскоши имел в виду Гордыню¹⁴, ибо в представлениях XVI–XVII столетий эти понятия были взаимосвязаны [15, р. 241]. Однако и в этом случае, как заметил Э. Блант, описание Рипы не совпадало с изображением на картине Пуссена [5, р. 847]. Трактровка Фелибьена, на которую впервые, как на наиболее правильную, указал Э. Блант в 1972 году, позволяла решить проблему с последней аллегорией¹⁵. В трактате Рипы один из вариантов аллегии Удовольствие представлял ее в виде семнадцатилетнего юноши, чья голова украшена венком из роз [18, р. 471]. Другие атрибуты аллегии, как и в трех предшествующих случаях, в картине были опущены.

Тема Времен года, указанная обоими биографами, находит подтверждение в еще одном источнике — это французский перевод «Картин» Филострата, сделанный Блезом де Виженом в конце XVI века¹⁶. В издании 1614 года — есть гравюра поразительным образом близкая композиции Пуссена, она относится к «картине» «Часы и Времена года» [3, р. 29]¹⁷. На ней представлен веселый хоровод из четырех Времен года, а над ним на небе кружится другой хоровод из крылатых Часов. (Ил. 6.) Под гравюрой стихотворение:

Часы и дни
Заставляют двигаться вперед наши годы,
И если даже мы любим время,
Оно сокращает наши годы.

- 14 На подготовительном рисунке к этой картине (ил. 4) на голове героини сидит павлин, что является одним из атрибутов Гордыни [18, р. 563]. Вероятно, именно это побудило Панофского к такой идентификации четвертой фигуры. Однако эта деталь не находит отражения в конечном произведении.
- 15 Выбор в пользу трактовки Фелибьена сделал и гравер Бернар Пикар в начале XIX столетия. Однако в надписи под своей гравюрой, сделанной по картине Пуссена, он проигнорировал тему Времен года и возрастов человека.
- 16 Перевод был сопровожден собственным комментарием Виженера.
- 17 На эту гравюру как на один из возможных источников указывает Ричард Бересфорд [3, с. 28–29], однако он совершенно не анализирует текстовое описание «картины», которое, на наш взгляд, тоже играет существенную роль.



7. Колесо десяти возрастов человека
Псалтирь Робера де Лиля. До 1339
Миниатюра на пергаменте
Британская библиотека, Лондон
Ms. Arundel 83, fol. 126 v.

Времена года танцуют,
И мы вступаем в ритм этого танца.
Но мы понимаем, что их вращение
Приближает конец наших дней.
Для чего же тогда благостность
Спокойного и приветливого моря,
Если мы встретим смерть,
Когда окажемся в гавани? [20, p. 552]

В сопроводительном тексте содержится наставление и утешение: танец Времен года должен, «прежде всего, научить нас, что начало должно смотреть на конец, а конец — соответствовать и соотноситься

с началом». И хотя человек «происходит от земли», необходимо, чтобы «все размышления и чаяния поднимались к небу», «ибо там его настоящая обитель и последнее пристанище» [20, p. 553]. Зная любовь Джулио Роспильози к моральным наставлениям, можно было бы предположить, что именно этот источник лежит в основе замысла. Об этом издании мог знать как Пуссен, так и сам Джулио Роспильози, известный своими франкофильскими настроениями. Но как в этом случае тема Времен года сочеталась с аллегориями Нищеты, Труда, Богатства и Удовольствия?

Э. Панофский предположил, что источником композиции «Танец под музыку времени» был известный античный и средневековый сюжет — Колесо Фортуны [15, p. 241]¹⁸. В описании Беллори и Фелибьена можно найти некоторое соответствие этой трактовке: у Беллори — «четыре женщины <...> взявшись за руки находятся в вечном танце, меняя человеческие судьбы» (*Quattro donne <...> si danno le mani in giro e danzano perpetuamente, variando la sorta degli huomini*); у Фелибьена — аллегии своим кружением отмечают «постоянное изменение, которое случается в жизни и в судьбах людей» (*le changement continuel qui arrive dans la vie et dans la fortune des hommes*) [3, c. 71].

Сюжет Колеса Фортуны, распространенный в Средние века, фактически исчез из арсенала изобразительных искусств в эпоху Возрождения, хотя и продолжал существовать в области литературы. Э. Панофский указывает на два произведения — комедию «Фатальная судьба» Минфанта, которую в письме к Маргарите Наваррской (октябрь 1521 года) цитирует Клеман Маро, и на пьесу Джона Мартона «Бич актера» (1599). В обоих произведениях показано, как благополучные состояния человеческой жизни сменяются несчастными, а обратный путь может быть проделан только благодаря смирению и терпению. Панофский проводит параллель между этой фабулой и изображением на картине из собрания Уоллес: «...Пуссен представляет цикл как танец прекрасных женских фигур, которые, хотя и фатально зависимы от неумолимых законов универсального времени, все же могут свободно двигаться и ритмично сочетаться в танце, таким образом производя на нас впечатление самодостаточных персонажей; пока активное человеческое

18 Русский перевод статьи Э. Панофского «Et in Arcadia ego. Представление о быстротечности времени от Пуссена до Ватто» в сборнике его текстов «Смысл и толкование изобразительного искусства» (СПб.: Академический проект, 1999) не является полным, поэтому мы будем обращаться к оригиналу статьи.

усилие не начинает воздействовать на то, что Клеман Маро назвал «бесконечной цепью наших деяний» <...>, и Пуссен не вводит фигуру Труда, автономное и активное человеческое существо, которое является средством превратить Бедность в Богатство» [15, р. 242]. Э. Блант принял интерпретацию Панофского с поправкой на то, что правильная идентификация аллегорий принадлежит не Беллори, но Фелибьену, т. е. аллегии, начиная с правой фигуры на первом плане и далее по часовой стрелке, представляют Богатство, Удовольствие, Нищету и Труд. Таким образом, вращение Колеса Фортуны приобретает морализирующую логику: «Нищета превращается в Богатство через Труд, Богатство ведет к Удовольствию, которое вновь может привести к Нищете, если предаваться ему чрезмерно» [5, р. 847]. Подобное толкование отрицает поэтическое начало в картине, сводя все к весьма упрощенным представлениям о праведности.

Кроме того, интерпретация Э. Панофского, хотя и увязывала между собой аллегорические фигуры, фактически без внимания оставляла тему Времен года. Э. Блант считал, что эта тематика была указана ошибочно [5, р. 848]. Такое решение со стороны английского искусствоведа понятно: исследователей всегда озадачивало, как распределить между персонажами времена года и сочетать их при этом с названными аллегориями¹⁹. Так, например, фигура Труда (согласно описанию Рипы — Летнего Труда) вряд ли могла быть идентифицирована с Летом, для олицетворения которого, скорее, подходит фигура Богатства. Если фигура Богатства — это Лето, а кружение хоровода происходит по часовой стрелке, то где же Весна?

Сам Э. Панофский охарактеризовал картину Пуссена как отражение его противоречивого видения человеческой жизни «свободной, хотя и связанной узами фатума; величественной, хотя и печальной; нетленной, хотя и изменчивой» [15, р. 242]. Панофский видит в этом лишь «обычное ответвление аллегорической традиции», которое было

19 Английский поэт-романтик Томас Мур считал, что фигура с венком на голове олицетворяет Славу и Осень, фигура, которая традиционно идентифицировалась как Труд, была им интерпретирована как Нищета и Зима; Богатство — как Изобилие и Лето; лишь за Удовольствием оставлена прежняя интерпретация, и оно, согласно Муру, одновременно является Весной. Но если следовать такой трактовке, то ход времен года, в какую сторону ни двигался бы хоровод, явным образом нарушался [3, с. 53].

20 Картину, известную нам как «Аркадские пастухи» или *Et in Arcadia ego*, Беллори называет *La Felicità soggetta alla Morte* («Счастье, подвластное Смерти»).

подсказано художнику прелатом Джулио Роспильози [15, р. 243]. Трудно согласиться с этой обобщенной формулировкой, в то время как две другие «моральные поэзии» имеют глубокий и определенный смысл: размышление о конечности земного счастья («Аркадские пастухи»²⁰) и вечность Истины перед лицом Времени («Время, спасающее Истину от козней Зависти и Раздора»).

Некоторое сомнение в интерпретации Панофского вызывает также прямое сопоставление темы Колеса Фортуны и темы хоровода. Хоровод, как и Колесо Фортуны, предполагает круговое движение. Однако в первом случае это движение, несмотря на «неумолимые законы универсального времени», осуществляют сами герои, а во втором — люди оказываются подчиненными внешнему, не зависящему от их воли источнику движения. Так, например, на миниатюре из Псалтири Робера де Лиля (1339) представлено Колесо человеческих возрастов, включающее десять, вместе с находящимся внизу надгробием, этапов жизни. (Ил. 7.) На этом средневековом изображении человеческая жизнь подчиняется ходу времени как чему-то неизбежному.

При сохранении достаточно большого количества вопросов и недоумений создается впечатление, что ключ к пониманию произведения Пуссена еще не найден. Поиск формального мотива хоровода, причем хоровода, «вывернутого наизнанку», приводит нас к гравюре из «Гипнэротомехии Полифила». (Ил. 9.) В одном из примечаний к статье Панофский вскользь упомянул о возможности такого источника — но, похоже, углубление этой темы не заинтересовало его [15, р. 241, note 1]. В дальнейшем эта гравюра вообще не упоминалась исследователями²¹.

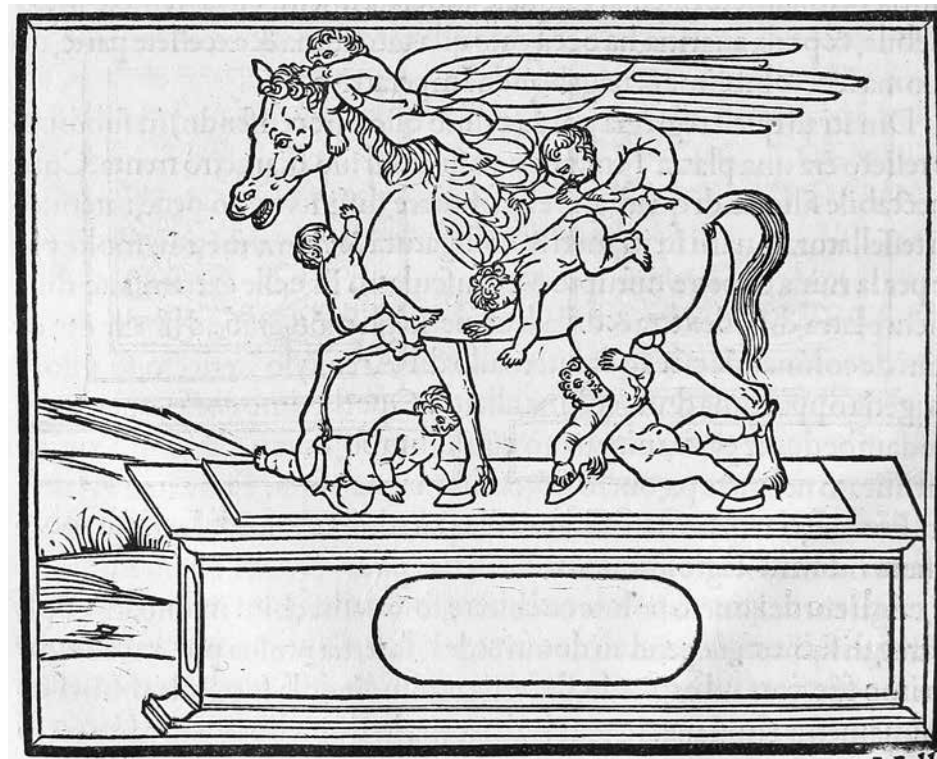
Названная гравюра из романа Франческо Колонны представляет один из рельефов, украшавших постамент статуи крылатого коня. (Ил. 8.) Эту статую Полифил видит наряду с поверженным колоссом и слоном с обелиском в долине с античными руинами, куда попадает в самом начале своего путешествия. Возможно, неопределенные архитектурные фрагменты на произведении Пуссена, что отделяют первый

21 Э. Блант в статье 1937 года упоминает отсылку Панофского к «Гипнэротомехии Полифила», но при этом указывает только на мотив с пусканием мыльных пузырей, который, по его справедливому замечанию, является «общим местом» в трактовке темы Суеты Сует и может быть не связанным с романом Франческо Колонны. Уолтер Фридлендер в статье «Nicolas Poussin die Entwicklung seiner Kunst» (1914) ограничивается тем, что пишет, что сюжет картины относится к «моральным поэмам» и заимствован из «Снов Полифила» [3, р. 67].

план от второго, как раз являются скрытым указанием на описанную в романе Колонны местность.

На рельефе с постамента конной статуи изображен хоровод из семи юношей и семи девушек, у каждой фигуры два лица — одно плачущее, а другое смеющееся. Смеющиеся лица смотрят вперед, плачущие назад, так, что внутри хоровода плачущее лицо оказывается перед смеющимся. Руки танцующих переплетены таким образом, что, несмотря на чередование фигур, юноши держали за руки юношей, девушки — девушек. Под рельефом была краткая надпись: *Tempus* («Время») [7, t. I, p. 34]. Герои Пуссена конечно же имеют только по одному лицу (картина хотя и является аллегорией, но степень ее условности иная, чем в гравюрах «Гипнэротомачии»), однако художник отчасти соблюдает оговоренный в тексте принцип изображения: радостные лица принадлежат фигурам, повернутым в сторону зрителя; печальные, хотя и видны в профиль, относятся к фигурам, ориентированным назад.

Понять это символическое изображение из романа Франческо Колонны вне контекста фактически невозможно. Обратимся к современному комментарию романа. Главная тема произведения, как считают Мино Габриэли и Марко Ариани, — это путь становления личности и борьба с телесными узами, которую ведет главный герой. Полифил проходит через три психозеротических состояния: иррациональная и инфантильная страстность; великодушные любви, которое превращает молодого возлюбленного в человека со способностью разумного и свободного выбора; понимание любви в ее двойственном проявлении — небесном и земном [7, t. II, p. X]. Увиденные Полифилом в самом начале романа гигантские изваяния означают три типичных свойства человеческой души: поверженный колосс — гнев; крылатый конь — вожеление; слон — разум [7, t. II, p. XII]. Под изображением коня также была надпись — «Посвящен двойственным богам» [7, t. I, p. 33]. М. Габриэли и М. Ариани высказывают предположение, что под этим не вполне четким определением подразумевается двуликий Янус [7, t. II, pp. 584–585]. Знаменательно, что герма этого божества находится у левого края картины Пуссена; можно сказать, что с нее начинается прочтение картины. Обращенные в разные стороны лики Януса означают лицемерие прошлого и будущего, это заставляет вспомнить о наставлении, которым Блез де Вижнер сопровождает изображение Времен года: «...начало должно смотреть на конец, а конец — соответствовать и соотноситься с началом».



8. Крылатый конь с путти
Hypnerotomachia Poliphili. C. b. 4'

Для понимания смысла всей метафоры необходимо обратиться ко второму рельефу постамента и надписи под ним. На второй гравюре представлена вполне безмятежная сцена — юноши собирают цветы для прогуливающих грациозных девушек; однако надпись внизу грозно гласит — *Amissio* («Утрата»). (Ил. 10.) Габриэли и Ариани пришли к выводу, что надписи под рельефами образуют единое словосочетание «утраченное время», и вся композиция в целом означает «утрату жизненного времени в следовании фантазмагориям любовного бorerия, которыми руководит либидо, а не добродетель» [7, t. II, p. 584; курсив по оригиналу]. Плачущие и смеющиеся лица означают чередование радостей и невзгод в судьбе всех влюбленных; переплетенные руки —



9. Хоровод юношей и девушек
Изображение на постаменте статуи
крылатого коня с надписью *Tempus*.
Hypnerotomachia Poliphili. С. b. 5'

символ того, что они пленники своего состояния. Аллегория жизни, заключенная в образе хоровода, охарактеризована современными комментаторами «Гипнэротомехии» как «достойная слез нищета человеческого существования» [7, т. II, р. 586]. В отличие от иллюстрации к Филострату, гравюра из «Гипнэротомехии» указывает не только на постоянное движение времени, но и на то, что путь в этом «жизненном хороводе» предопределен человеческими заблуждениями²².

Именно связью с хороводом из «Гипнэротомехии» можно объяснить тот факт, что одна из аллегорий на картине Пуссена представлена



10. Юноши, собирающие цветы
для девушек. Изображение на
постаменте статуи крылатого коня
с надписью *Amissio*.
Hypnerotomachia Poliphili. С. b. 6

мужской фигурой — ведь в романе Колонны хоровод состоял из фигур юношей и девушек. То, что аллегория Бедности представляет собой юношу, оставили без внимания и Беллори, и Фелибьен, и почти все последующие исследователи²³.

22 Полный перевод «Гипнэротомехии Полифила» на французский язык, осуществленный Клодом Попеленом, появляется в 1883 году. Марсель Пруст, интересовавшийся всеми явлениями в области литературы и искусства, вполне мог быть с ним знаком. Возможно, что название его знаменитой многотомной эпопеи «В поисках утраченного



11. Джулио Романо. *Naedus* («Козленок»). 1527–1528
Фреска Зала Ветров,
Палаццо дель Те, Мантуя

Еще один хоровод, «вывернутый наизнанку» и состоящий как из женских, так и из мужских фигур, можно увидеть в Зале Ветров в Палаццо дель Те — на композиции «Козленок» (*Naedus*). (Ил. 11.) Иконографическая программа всего живописного ансамбля этого дворцового помещения, созданного под руководством Джулио Романо, была подробно интерпретирована Эрнстом Гомбрихом. Вход в зал предваряет латинская надпись: «Ибо неопределенно, какие звезды могут овладеть тобою» [13, p. 222, note 2]. На поверхности зеркального свода символически представлен Олимп, где изображения богов сочетаются со знаками Зодиака; в обрамлении распалубок — в двадцати тондо — композиции, посвященные различным человеческим характерам и связанным с ними занятиям. По мнению Э. Гомбриха, в основе программы могли лежать два позднеантичных труда по астрономии — поэма Манилия и прозаическое сочинение Фирмика Матерна [13, p. 109]. В обоих сочинениях проводилась мысль о том, что воздействие звезд весьма сложно и зависит от того, какие звезды сопровождали основное созвездие в момент рождения человека.

К изображению с хороводом Гомбрих подобрал следующий комментарий из сочинения Фирмика: «В двадцати градусах от созвездия Овна, с северной стороны, встает созвездие Козленок, управляемое Возничим. Те, кто рождается при восхождении этого созвездия, будут обладать обманчивой внешностью, скрывающей их истинный характер <...> По натуре они распушены и похотливы, всегда являясь добычей низменных страстей, поглощены любовным недугом. Они лишены добродетельных порывов, робкие, глупые, невероятно трепещущие перед военными опасностями. Часто они являются жертвами своего

времени» возникло под влиянием названных гравюр со страниц «Гипнэротомехии». Фатальная приверженность человека своим страстям — любви и ревности — заставляет принадлежащих разным поколениям героев Пруста проходить один и тот же круг радостей, страданий и заблуждений. Интересно, что в пятидесятые годы британский романист Энтони Поуэлл начинает свою собственную серию романов, заимствуя название для нее уже непосредственно у произведения Никола Пуссена — «The Dance to the Music of Time». В двенадцати томах писатель рассказывает о жизни английской богемы с 1920-х по 1970-е годы. Ивлин Во писал о несомненном родстве между произведениями Пруста и Поуэлла. Не является ли также заключительная сцена фильма Федерико Феллини «Восемь с половиной» (1963) продолжением все той же темы предопределенного «танца человеческой жизни»?

23 На то, что аллегория Бедности представлена мужской фигурой, указывает Р. Бересфорд: «Тот факт, что Бедность — мужская фигура, а все остальные фигуры — женские, не находит объяснения» [3, p. 24].

порочного вожделения и вынуждены убивать себя, будучи вовлеченными в глупые любовные интриги. Под этим созвездием рождаются также пастухи, чьи свирели играют четыре сладостных лада сельских песен» [13, р. 110]. На фреске изображен хоровод из грубоватых простолюдинов, которые пляшут под бесхитростную музыку, исполняемую тремя пастухами. Учитывая обращения ренессансного мастера к темам из «Гипнэротомехии» и в других произведениях — в Зале Психеи в Палаццо дель Те²⁴ [11, р. 108], а также в Зале Трои в Палаццо Дукале²⁵, — можно с достаточной долей уверенности утверждать, что и тема необычного хоровода была заимствована Джулио Романо из произведения Франческо Колонны.

Сам Э. Гомбрих не называет «Гипнэротомехию» в качестве первоисточника мотива в Зале Ветров, но зато в одном из примечаний, высказывает мнение, что именно хоровод с фрески «Козленок» послужил отправной точкой для «так называемого “Танца под музыку Времени” из галереи Уоллес» [13, р. 223, note 7]. Символически преломленная в романе Франческо Колонны тема беспечного отношения людей к своему жизненному времени получает весьма экспрессивное выражение на своде одного из интерьеров мантуанского дворца, являясь приговором для людей, рожденных под определенным созвездием. В исторической перспективе композиция из Зала Ветров как будто бы занимает роль посредника между гравюрой из «Гипнэротомехии» и картиной Никола Пуссена. Хотя живописец мог не знать этой фрески из Палаццо дель Те и ориентироваться непосредственно на гравюру из романа «Гипнэротомехия». В то же время не исключено, что на произведение Джулио Романо, одного из любимых художников Пуссена, мог указать Джулио Роспильози.

Характер хоровода на картине из собрания Уоллес весьма сильно отличается от неистового кружения персонажей в произведении Джулио Романо. Тема энергичного, экспрессивного танца несколько раз встречается и в творчестве французского живописца. Два произведения с этим мотивом относятся к началу 1630-х годов, когда Никола

24 Э. Гомбрих считал, что история смерти Адониса, описанная в «Гипнэротомехии», представлена на одной из стен Зала Психеи.

25 В Палаццо Дукале в Зале Трои находится необычное изображение троянского коня, который очень похож на «Пегаса» с гравюры из «Гипнэротомехии»: тот же шаг иноходью, мощная пластика, передающая живую телесность, вместо условных форм деревянного сооружения. На это соответствие первым указал Гюстав Попелен, автор французского перевода романа Франческо Колонны [8, р. 45, note 1].



12. Рельеф Боргезе. II в. н.э.
Мрамор. Лувр, Париж

Пуссен переживал стадию увлечения творчеством Тициана: «Вакханалия перед гермой Пана» (1631–1633, Национальная галерея, Лондон) и «Поклонение золотому тельцу» (1634, Национальная галерея, Лондон). Раскинутые руки танцовщиц в обоих случаях указывают на известный источник — рельеф Боргезе (неоаттический памятник II века н. э., с 1614 года находившийся на вилле Боргезе и, без сомнения, известный Пуссену)²⁶. (Ил. 12.) Но в отличие от мерного движения античных танцовщиц, персонажи на полотнах Пуссена образуют петляющие вереницы, отражающие исступление ритуального языческого действа. Движения персонажей на подготовительном рисунке к картине «Танец под музыку времени» также выглядят динамичнее, чем в конечном произведении²⁷. (Ил. 4.) Но, вероятно, что-то подвигло мастера умерить буйство этого вращения.

Еще одним источником мотива танца четырех героинь с картины Пуссена называют хоровод девяти муз с картины Мантеньи «Парнас»

26 Именно этот рельеф Э. Панофский считал формальным источником «Танца под музыку Времени».

27 Первоначальный рисунок имеет несколько существенных отличий от самой картины. Во-первых, все персонажи являются женщинами, которые кружатся в энергичном танце. Во-вторых, как уже говорилось (см. выше примеч. 14) на голове женщины слева изображен павлин. В-третьих, зодиакальный круг объемлет и небесное, и земное пространство, а не только фигуру Аполлона, как на самой картине.

(1497, Лувр, Париж) [3, р. 43]. Возможно, Пуссен и не был знаком с оригиналом, но он мог знать произведение по имевшейся у него гравюре школы Андреа Мантеньи «Четыре танцующие женщины»²⁸, на которой в зеркальном отражении воспроизведена центральная часть хоровода с картины «Парнас». (Ил. 13.) Неустанное внимание живописца к литературным источникам и содержательной стороне произведений искусства позволяет предположить, что он знал и *cosa antiqua* («античный сюжет»), и *bello significato* («достойный смысл») картины, созданной для Изабеллы д'Эсте²⁹ [10, pp. 82, 217, note 1]. Ее темой, как доказал Э. Гомбрих, является отнюдь не измена Венеры своему законному супругу — Вулкану, но укрощение гнева при помощи любви: от союза Марса и Венеры «родилась Гармония, приведшая все к спокойствию и согласию», — сообщается в аллегорическом относящемся к I веку н. э. толковании на «Одиссею» Гомера [10, р. 83]. Не является ли идея установления гармонии, т. е. закономерного и благого порядка вещей, причиной, приведшей к иному характеру движения танцовщиц в конечном варианте картины «Танец под музыку Времени»? Знаменательно, что старик, олицетворяющий Время, играет на арфе, как и Аполлон в композиции Мантеньи³⁰. Еще одним фактом, указывающим на важность темы господства аполлонической гармонии в этой композиции Пуссена, являются выполненные в 1660-е годы все для того же кардинала Джулио Роспильози по ее мотивам графические работы Клода Лоррена. На его рисунке (Галерея Паллавичини, Рим) и на появившейся вслед гравюре (ил. 14) на фоне обширного пейзажа показана вереница из четырех фигур, которыми предводительствует Мусагет.

Итак, перед исследователем оказывается несколько произведений, повлиявших на замысел Никола Пуссена. В отношении композиционного построения, исходной точкой «Танца под музыку Времени» можно считать гравюру из французского перевода «Картин» Филострата. Мотив «вывернутого наизнанку» хоровода ближе всего к гравюре из «Гипнэротомехии» и к фреске «Козленок» из Зала Ветров в Палаццо дель Те.

28 В посмертной описи имущества Пуссена значилось 32 гравюры Мантеньи. Э. Блант считал, что мотив с названной гравюры школы Мантеньи был использован художником в картине «Поклонение золотому тельцу» [4, р. 131, note 53].

29 Э. Гомбрих начинает свою статью с шутивного замечания, что в переговорах с Джованни Беллини Изабелла д'Эсте определила два своих «минимальных требования» к заказываемым работам — *cosa antica* и *bello significato*.

30 Р. Бересфорд проводит аналогию с образом играющего на арфе Орфея [3, р. 30].

По характеру слаженного и ритмичного движения — наиболее близким аналогом оказываются образы из «Парнаса» Мантеньи. Помимо уже названных источников можно говорить и о некоторых других заимствованиях. Так, фигура Аполлона с широко расставленными руками, вписанная в зодиакальный круг, взята с гравюры Марка Антонио Раймонди по композиции Рафаэля «Суд Париса» [3, р. 43]³¹. В фигурах путти в двух нижних углах Пуссен ориентировался на работы своего друга — фламандского скульптора Франсуа Дюкенуа [3, pp. 41–42]. Творческий метод Пуссена, как было отмечено выше, предполагал суммирование множества впечатлений, как визуальных, так и литературных.

Как же в конечном итоге можно интерпретировать замысел картины «Танец под музыку Времени»? Что лежит в его основе — наставление, констатация фатального удела человека или же поэтическая метафора жизни? Попробуем вернуться к изначальной трактовке замысла как танца Времен года.

Движение хоровода из четырех аллегорических фигур, как нам кажется, соответствует тому же направлению, что имеет хоровод Часов, — он движется слева направо, согласуясь с летящей вперед колесницей Аполлона. В этом случае фигурой, с которой начинается отсчет движения, является девушка с распущенными волосами, находящаяся ближе к левому краю³², — она олицетворяет Весну и одновременно Удовольствие. В описании Рипы подчеркнуто, что тема удовольствия связана с молодостью, с которой обычно и ассоциируется Весна [18, р. 471].

Следующая фигура с изысканно убранными жемчугом волосами, в белых и золотых одеждах — это Лето и Богатство, она соответствует зениту человеческой жизни. Не случайно, что эта фигура расположена на одной оси с фигурой Аполлона. Заметим, что аллегории Богатства и Удовольствия не определяются у Пуссена как пороки, но, скорее, представляют блаженные стороны земного существования человека. Третья фигура, на которой хоровод заворачивается в глубь картины, — это Осень и Труд, правда, согласно описаниям Рипы, она соответствует

31 Такую же трактовку этого мотива встречаем и в «Триумфе Вакха» (1635–1636, Музей искусства Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити).

32 В пользу того, что именно с этой фигуры следует начинать отсчет в движении хоровода, говорит и то, что у левой части композиции находится герма Януса. Это божество, как известно, олицетворяет начало, само его имя происходит от латинского слова *ianua* — «дверь».



13. Школа Андреа Мантеньи (Джованни Антонио да Брешиа?). Четыре танцующие женщины. XV век. Офорт

образу «Летнего Труда». Но вряд ли следовало бы ждать от живописца дословного следования описаниям итальянского иконографа, тем более, что составляющие «Летнего Труда», согласно «Иконологии», — жатва и молотба [18, р. 180] — связаны со сбором урожая и часто ассоциируются именно с осенью. В то же время итальянское слово *fatica* обозначает как «труд», так и «усталость».

Последняя фигура — юноша в венке из сухих листьев — это Зима и Бедность. Нельзя не отметить, что, хотя венок собран из сухих листьев, он неизбежно вызывает ассоциацию с аллегорией Славы³³. В справочнике Рипы существует пять вариантов описаний аллегии Нищеты,

33 Не случайно Томас Мур считал эту фигуру аллегорией Славы. См. выше примеч. 19.



14. Клод Лоррен. Аполлон и Времена года, танцующие под музыку Времени 1662. Офорт

которая всегда предстает в женском обличье. Чаще всего исследователи ссылаются на тот фрагмент, в котором Рипа пересказывает характеристику из сочинения Антона Франческо Дони «Картины» (1564) и где как раз фигурируют сухие ветви [18, р. 484]. Однако существует и другой вариант, связанный с положительной характеристикой этой аллегии. Чезаре Рипа приводит высказывание Григория Назианзина о том, что нищета делает человека трудолюбивым и проницательным; иконограф также пересказывает строку из одной идиллии Феокрита о том, что только нищета способна порождать искусства [18, р. 483]. Поэтому, как нам кажется, последняя аллегория имеет двоякое значение.

В своей картине Никола Пуссен как бы воссоздает закономерный путь развития человеческой жизни: юности свойственны удовольствие и безмятежность; зрелость демонстрирует всю полноту бытия; за ней

следует период осознания человеческого долга и одновременно усталость; в старости, перед лицом вечности, человек часто понимает всю тщету своих амбиций и достижений, осознавая свою малость и «нищету», и в то же время награждается заслуженным венком.

Настроение картины из собрания Уоллес во многом созвучно написанным еще в XIII столетии словам Винсента из Бове: «Как величественна даже самая скромная красота этого мира и как отрадно для oka разума рассматривать не только лады, числа и порядок вещей, столь достойно расписанные для всего, что существует на свете, но и обращение времен, которые непрестанно совершают оборот за оборотом через упадок и возобновление, обозначаемые смертью всего, что посмело родиться. Я будучи грешником, с душою, поработанной плотью, признаюсь, что в духовном умилении подвигаюсь к Творцу и правилам этого мира и преклоняюсь перед Ним с величайшим почтением, когда любуюсь вместе и величием, и красотой, и прочностью Его творения» [2, с. 75]. Торжественный танец героев Пуссена, столь отличающийся от веселого хоровода времен года на гравюре к сочинению Филострата, неистовых ритуальных танцах на ранних произведениях мастера, как будто отражает почтение к существующим законам бытия. Одновременно картина заключает в себе и нечто тревожное. Атмосфера предрассветных сумерек; изможденность фигуры, олицетворяющей Труд, как бы желающей вырваться из хоровода; затененный профиль последней аллегии, из-за чего образ становится почти неуловимым (это и Слава, и Нищета) — все это создает ощущение зыбкости и неустойчивости³⁴. Характер произведения Пуссена амбивалентен: это и приятие универсального порядка вещей, и размышление о том, сможет ли человек успешно пройти по начертанному маршруту.

Благодаря образу из «Гипнэротомехии Полифила» в ткань произведения была деликатно введена моральная аллегория. В отличие от гравюры из французского перевода «Картин Филострата», где смысл становится ясным лишь после прочтения вербального наставления, хоровод из «Гипнэротомехии» был неким «визуальным образом»³⁵, чья се-

34 Тому, что Пуссен предпочел рассвет полдню, есть и другие объяснения: стремление к большей сдержанности в интерпретации своих произведений [3, р. 38], желание указать на кратковременность человеческой жизни — «жизнь человека всего лишь день» [3, р. 52]. Но нам хотелось бы обратить внимание на то, что в компендиуме Рипы «предрассветные сумерки» ассоциируются с «сомнением» [18, р. 125].

мантика, без дополнительных комментариев, была понятна образованному зрителю. Едва уловимое соприкосновение с романом Франческо Колонны напоминало об ответственности человека за свой жизненный путь и заставляло мягко, но убедительно звучать предупреждение — «Не преврати свою жизнь в “утраченное время” и “достойную слез нищету человеческого существования”!»! Широкий диапазон аллюзий, к которым обратился Пуссен, открыл перед художником путь для нюансировки смыслов, что увело произведение от прямолинейности рационального наставления в духе контрреформационного искусства, преобразовав весь замысел в сложное зашифрованное послание. Глядя на одну из картин Пуссена, Бернини так охарактеризовал метод работы живописца — он сказал, «указывая на лоб: “Синьор Пуссен-художник, который работает отсюда”» [1, с. 162].

Обе составляющие замысла картины — констатация неизбежных закономерностей земного бытия и призыв к тому, чтобы человек умело вплел свой жизненный путь в природный круговорот — весьма созвучны стоическим взглядам Пуссена. В одном из писем к Полю Фреару де Шантелу, утешая его в жизненных невзгодах, живописец рассуждает о необходимости добродетели и разума, потому что именно они позволяют человеку возвыситься над теми переменами, которые навлекает на него судьба³⁶.

В противовес мнению Э. Бланта об абсолютной чуждости образов романа Франческо Колонны героическому настрою пуссеновских произведений, сформулированному в статье 1937 года, замысел картины «Танец под музыку Времени» свидетельствует о противоположном. Символические сюжеты из «Гипнэротомехии» подходили отнюдь не только для выстраивания любовных фабул, создания эротических описаний, замысловатых языковых построений и алхимических фантазий. Лежащая в основе романа, но спрятанная за сложными аллегориями тема духовного восхождения человека была понятна интеллектуалам XVII столетия. Изогранный и рационалистический образ из произведения Франческо Колонны кристаллизовался в произведении Пуссена и приобрел поэтическое звучание, притягивающее внимание зрителей, которые могут даже не подозревать о всех его смысловых оттенках.

35 Термин Э. Гомбриха (*visual image*) для характеристики символического языка неоплатоников [12].

36 Отрывки из этого письма приводятся в монографии Э. Бланта [4, р. 167].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1965.
2. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука классика, 2004.
3. Beresford R. A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London: The Trustees of the Wallace Collection, 1995.
4. Blunt A. Nicolas Poussin (1967). London: Pallas Athene Publishing, 1995.
5. Blunt A. Poussin's "Dance to the Music of Time" — revealed // The Burlington Magazine. Vol. 118. No. 885 (Dec., 1976). Pp. 844+847–849.
6. Blunt A. The Hypnerotomachia Poliphili in 17th century France // Journal of the Warburg Institute. Vol. 1. N 2 (Oct. 1937). Pp. 117–137.
7. Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. T. I–II. Milano: Adelphi Edizione, 1998.
8. Colonna F. Le songe de Poliphile/Trad. de G. Popelin. Paris, 1883.
9. Fumaroli M. Muta Eloquentia; la representation de l'éloquence dans l'œuvre de Poussin // Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français (1982). 1984. Pp. 31–48.
10. Gombrich E. H. An Interpretation of Mantegna's "Parnassus" // Gombrich on The Renaissance. Vol. II: Symbolic Images (1972). London: Phaidon, 1985. Pp. 82–84; 217–218.
11. Gombrich E. H. Hypnerotomachiana // Gombrich on The Renaissance. Vol. II: Symbolic Images (1972). London: Phaidon, 1985. Pp. 102–108; 219–222.
12. Gombrich E. H. Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 11. 1948. Pp. 163–192.
13. Gombrich E. H. The Sala dei Venti in the Palazzo del Te // Gombrich on The Renaissance. Vol. II: Symbolic Images (1972). London: Phaidon, 1985. Pp. 109–118; 222–226.
14. MacDougal E. B. The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type // The Art Bulletin. 1975. No. 57. Pp. 357–365.
15. Panofsky E. Et in Arcadia ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau // Philosophy and History. The Ernst Cassirer Festschrift/Ed. by Raymond Klibasky and H. J. Paton (1936). New York: Harper Torchbooks, 1963. Pp. 223–254.

16. Pinson Y. Un langage muet — metaphore et morale dans les éléments architecturaux et scenographiques de Nicolas Poussin // Artibus et Historiae. Vol. 18. No. 36 (1997). Pp. 109–127.
17. Posèq A. W. G. The Physiognomy of Bernini's Elephant // Notes of the History of Art. Vol. 22. No. 3 (Spring 2003). Pp. 35–46.
18. Ripa C. Iconologia/A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli. Torino: Giulio Einaudi editore, 2012.
19. Schneider R. Notes sur l'influence artistique du "Songe de Poliphile" // Études Italiennes. 1920. Vol. 2. Pp. 1–16, 65–73.
20. Vigènere B. de. Les images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les statues de Callistrate. Paris, 1614.