



УДК 7.035.3+ 7.041.7

ПОЭТИКА ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ПУССЕНА И К. ЛОРРЕНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Т.В. ПОРТНОВА

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Объектом изучения в статье выступают живописные и графические работы французских художников XVII века Никола Пуссена (1594–1665) и Клода Лоррена (1600–1682), созданные в период с 1620-х по 1660-е годы и содержащие сцены танца, хороводов, вакханалий либо парных танцевальных взаимодействий. Тематика танца рассматривается в ракурсе иконографии, художественных схем, пластического языка и смыслового наполнения произведений в их сравнительном аспекте. Цель исследования состоит в выявлении сходства и различия в трактовке танцевального мотива в картинах этих художников, а также определении места танцевальных сцен в стилистической системе французского классицизма XVII века. Использование автором формально-стилистического анализа, иконологического и сравнительно-исторического метода дало возможность сопоставить художественные системы двух мастеров в контексте одного стиля. Сравнительный семантический, композиционный и колористический анализ танцевальных сцен позволил раскрыть видимые различия внутри стиля французского классицизма. Индивидуальные искания живописцев в образной интерпретации танца включены в проведенный опрос и представлены результатами анкетирования специалистов изобразительного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Н. Пуссен, К. Лоррен, танец в изобразительном искусстве, иконография танца, живопись французского классицизма.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DANCE POETICS IN THE WORKS OF N. POUSSIN AND C. LORRAIN: COMPARATIVE ANALYSIS

T.V. PORTNOVA

Kosygin State University, 115035, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. The article focuses on paintings and graphic works by 17th-century French artists Nicolas Poussin (1594–1665) and Claude Lorrain (1600–1682), created between the 1620s and 1660s and featuring scenes of dance, round dances, bacchanalia, or paired dance interactions. The theme of dance is examined from the perspective of iconography, artistic schemes, plastic language, and the semantic content of artistic works in their comparative aspect. The purpose of the study is to identify similarities and differences in the interpretation of the dance motif by N. Poussin and Claude Lorrain, as well as to determine the place of dance scenes in the stylistic system of 17th-century French classicism. The author's use of formal-stylistic analysis, iconological and comparative-historical methods in combination made it possible to compare the artistic systems of the two masters within the context of a single style. A comparative semantic, compositional, and coloristic analysis of the dance scenes revealed visible differences within French classicism, but both approaches proved to be equal and complementary. The artists' individual quests for figurative interpretation of dance are included in the survey and represented by the results of expert questionnaires.

KEYWORDS: N. Poussin, C. Lorrain, dance in art, dance iconography, French Classicist Painting.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares the absence of conflict of interests.



В истории западноевропейской живописи XVII столетия фигуры Никола Пуссена и Клода Лоррена стоят особняком. Оба француза, которые большую часть жизни провели в Риме, считаются основоположниками классицистического направления. Их наследие изучено достаточно подробно, однако один сюжет – танец – долгое время оставался на периферии внимания исследователей. Между тем обращение к танцевальным мотивам открывает неожиданные грани творчества каждого мастера. Почему они занимают столь видное место в их работах 1630-х – 1640-х гг.? Какие смыслы вкладывались в пластику движущегося тела? Эти вопросы определили научный ракурс и ключевые задачи предлагаемой статьи.

Актуальность работы продиктована не только констатацией данной лакуны в искусствоведческой литературе, но и возросшим в последние годы интересом к телесности и жесту в изобразительном искусстве Нового времени. Тематическая выставка «Пуссен и танец», прошедшая в 2021 году в лондонской Национальной галерее и музее Гетти, показала, что публика и специалисты ждали такого взгляда на художника-классициста [7]. Однако сравнительного исследования того, как Н. Пуссен и К. Лоррен изображали танец, до сих пор не предпринималось.

Отдельно к творчеству художников обращались многие поколения историков искусства. Фундаментальные каталоги живописи Н. Лоррена составил М. Рётлисбергер [15]. Каталог выставки «Клод Лоррен: зачарованный пейзаж» 2011 года под редакцией М. Зоннабенда, Дж. Уайтли и П. Рюмелина систематизировал позднейшие изыскания [17]. Н. Пуссену посвящены монографии Е. Кроппер [11], М. Китсона [12], Дж. Унглауба [20]. В этих и других трудах танец рассматривается лишь эпизодически [3], [10], [16]. Есть немногочисленные статьи, анализирующие отдельные произведения художников [19]. Специально к теме танца в наследии Н. Пуссена обращались Э. Бини и Ф. Уитлам-Купер: их каталог 2021 года стал первым целостным исследованием на данную тему [8; 18].

В российской науке следует выделить работы Л.И. Акимовой [1], Е.Н. Шпинарской [6], Т.А. Морозовой [5], где авторы прослеживают античные истоки танцевального мотива у Н. Пуссена, анализируют античный танец в живописи французского классицизма в целом.

А.В. Золотова [4] предлагает сопоставление творчества живописцев как демонстрацию двух полюсов классицизма. Между тем, никто из вышеуказанных авторов не проводил системного сравнения танцевальных сюжетов у Н. Пуссена и К. Лоррена. Таким образом, степень разработанности темы можно оценить как фрагментарную. Данная работа призвана восполнить этот пробел.

Цель исследования – выявить сходства и различия в трактовке танцевального мотива у Н. Пуссена и К. Лоррена, а также определить место танцевальных сцен в стилистической системе французского классицизма XVII века. Это обусловило решение следующих задач: систематизировать круг произведений обоих художников, содержащих изображения танцующих фигур; определить основные иконографические источники этих мотивов; провести формально-стилистический анализ; выполнить сравнение композиционных, колористических и пластических решений; обозначить семантические различия; представить и интерпретировать результаты анкетирования экспертов.

Автором настоящей статьи впервые осуществлено сравнительное исследование репрезентации танца в творчестве двух ключевых фигур французского классицизма на основе доступного корпуса живописных и графических произведений. В научный оборот вводится и адаптируется для русскоязычной аудитории материал выставки 2021–2022 гг. и сопровождающего каталога, который ещё не получил детального обзора со стороны российского искусствоведческого сообщества. В ходе изучения работ художников предложена классификация танцевальных сцен по трём параметрам: иконографический тип, композиционная роль и семантическая нагрузка.

Методология исследования включает комплексный подход. Формально-стилистический анализ позволил описать особенности рисунка, цвета и ритма. Иконологический метод (на базе идей Э. Панофского) помог дешифровать скрытые аллегорические значения. Сравнительно-исторический метод дал возможность сопоставить художественные системы Н. Пуссена и К. Лоррена в русле развития классицизма. Контекстуальный анализ выявил роль античных влияний и теоретических воззрений (в частности, теории модусов Н. Пуссена). Кроме того, были задействованы методы



компаративного и стилового анализа танцевальных мотивов, которые выступают ярким маркером различий между «героическим» классицизмом Н. Пуссена-мыслителя и «лирическим» пейзажем К. Лоррена.

Помимо традиционных методов, для верификации выводов автором использован социологический инструментарий: проведено анкетирование 25 экспертов – сотрудников музеев, преподавателей вузов и независимых исследователей (для обработки полученных сведений использованы простейшие количественные процедуры). Включение данных опроса специалистов изобразительного искусства помогло зафиксировать актуальное состояние современного профессионального дискурса, что повышает объективность результатов исследования.

Танец в интерпретации Н. Пуссена и К. Лоррена

Н. Пуссен начал вводить танцующие фигуры в свои композиции в конце 1620-х годов. Пик приходится на 1630-е, когда одна за другой появляются «Вакханалия перед гермой» (1632–1633, Национальная галерея, Лондон), «Триумф Пана» (1636), «Триумф Вакха» (1635–1636). Ф. Уитлам-Купер точно подметила: «Линия танцующих фигур впервые возникает в рисунке конца 1620х годов, а затем становится предметом ряда картин и рисунков на протяжении середины 1630-х» [22, с. 324]. Самый знаменитый образец – «Танец под музыку времени» (1634–1636, собрание Уоллеса, Лондон). На нём четыре женские фигуры, символизирующие Бедность, Труд, Богатство и Наслаждение, движутся по кругу под игру старца Хроноса. Как пишет Дж. Белл, это «большое дышащее полотно – более четырёх с половиной футов в ширину» [9, с. 13].

У К. Лоррена танец всегда подчинён пейзажу. В.К. Герц ещё в 1957 году обратила внимание на картину «Пейзаж с танцующими», размещённую в Эрмитаже, и одноимённый офорт [3]. Фигуры не образуют замкнутого кольца, а рассыпаны по склонам, у водных потоков, между стволами деревьев. По наблюдению Е.Н. Шпинарской, танец здесь служит «оживлением идеализированного природного пространства» [6, с. 115]. Солидарное мнение высказывает и Б. Ласковски, называя К. Лоррена «мастером идеального пейзажа, где человек – лишь эхо гармонии природы» [13, с. 105].

Различия творческих методов двух мастеров видны уже на уровне композиции. Так, Н. Пуссен строит танец по законам исторической картины. Например, в «Вакханалии перед гермой» танцоры образуют кольцо, которое становится композиционным центром. Этот приём восходит к античным рельефам – так называемым

Параметр	Н. Пуссен	К. Лоррен
Доминирующий жанр	Историческая картина, вакханалия	Идеальный пейзаж
Роль танца в композиции	Центральное событие	Элемент среднего/дальнего плана
Характер движения	Замкнутое кольцо, симметрия	Свободная асимметричная группировка
Передача пластики	Скульптурно, опора на античные рельефы	Живописно, с учётом световоздушной среды
Семантика	Аллегория времени, судьбы, добродетели	Выражение радости, единства с природой

Таблица 1. Сравнение ключевых параметров танцевальных сцен художников

Borghese Dancers, которые художник мог видеть в Риме. Ф. Уитлам-Купер в статье «Анимация фриза» детально показывает, как Н. Пуссен переносил пластику мраморных оригиналов на холст [22].

У К. Лоррена, напротив, танцующие фигуры рассредоточены. Они не доминируют, а вписаны в воздушную перспективу («Пейзаж с танцующими крестьянами», «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром», «Пейзаж с танцами сатиров и нимф», «Бракосочетание Исаака и Ревекки» «Пейзаж с танцующими фигурами (Сельский праздник)» и др.). Как свидетельствует Р. Ранд, автор много рисовал с натуры, «от неформальных набросков деревьев, рек и руин до формальных презентационных рисунков» [14, с. 150]. Для наглядности сведём ключевые параметры воедино (Таблица 1).

Частота появления танцевальных сюжетов у Н. Пуссена резко падает после 1640 года. В поздний период они встречаются лишь в серии «Времена года» (1660–1664) как часть пасторальных сцен. У К. Лоррена, напротив, танец присутствует на протяжении всего творчества, но никогда не становится главной темой.

Приведём составленную нами диаграмму распределения произведений с танцем по десятилетиям (на основе данных каталогов М. Рётлисбергера [15] и Е. Бини

и Ф. Уитлам-Купер [8]), на которой становится видно, что пик активности Н. Пуссена приходится на 1630-е, тогда как К. Лоррен интенсивнее всего обращается к танцу в 1640-е (Диаграмма).

Пуссен:

1630–1639:		(12)
1640–1649:		(5)
1650–1659:		(2)
1660–1669:		(2)

Лоррен:

1630–1639:		(3)
1640–1649:		(8)
1650–1659:		(5)
1660–1669:		(3)

Диаграмма. Количество произведений с танцевальными сценами у Н. Пуссена и К. Лоррена

Для сопоставления художественных систем мастеров, воплощающих разные модусы танца, обратимся к анализу двух репрезентативных работ. Картина Н. Пуссена «Вакханалия перед гермой» (1632–1633) изображает хоровод из четырёх нимф, двух фавнов и нескольких сильванов. Тела выписаны так, что напоминают мраморную рельефную ленту. Всё движение строго организовано, каждая поза выверена. У К. Лоррена в «Пейзаже с нимфой и танцующим сатиром» (1641, Музей искусств Толедо) царит совершенно иная атмосфера. Игривый сатир уговаривает нимфу пуститься с ним в пляс, рядом играет флейтист [21]. Фигуры лишены скованности, они словно подсвечены мягким солнечным светом, разливающимся по всему пространству полотна. Здесь нет строгой архитектоники, движение передано через живую, импровизационную свободу поз. Цветовая гамма работ также существенно различается. Если для Н. Пуссена характерны насыщенные тёплые тона – охра, киноварь, золотистый, то К. Лоррен предпочитает использовать более холодные, серебристые оттенки, добиваясь эффекта воздушной перспективы.

Очевидно, что обращение к танцевальным мотивам у обоих живописцев опирается на разные традиции. Н. Пуссен черпает вдохновение в античной пластике: рельефах, саркофагах, вазописи. Особую роль играют так называемые *Borghese Dancers* – мраморный рельеф. Можно говорить о том, что античная культура, с которой он вплотную познакомился в Риме (первый итальянский период, 1624–1640) стала для французского автора «грамматикой искусства». Как справедливо заключает Ф. Уитлам-Купер, художник не просто копировал позы,

но перенимал сам принцип разворачивания движения по горизонтали, превращая живописное полотно в подобие фриза [22, с. 324].

Т.А. Морозова подчёркивает значение античного рельефа для обоих мастеров [5, с. 102]. К. Лоррен, будучи пейзажистом, чаще опирается на натурные наблюдения и гравюрные образцы. Его танцующие фигуры – часть природной среды, а не самостоятельный пластический мотив. Тем не менее и он цитирует античные схемы, однако органично вписывает их в величественный пейзаж, подчиняя общему световоздушному единству.

Структурно танец у Н. Пуссена подчинён законам исторической картины. Хоровод в «Вакханалии перед гермой» образует правильный круг, который становится композиционным центром. Фигуры расположены фронтально, их позы читаются как рельеф. Движение закольцовано, что создаёт эффект «кинетической бесконечности», отмеченный Дж. Беллом [9, с. 13]. В работе «Танец под музыку времени» круг символизирует вечное возвращение: Хронос, играя на лире, задаёт ритм, а четыре аллегорические фигуры движутся по часовой стрелке. Пластика тел скульптурна, линии чётки, силуэты ясны. У К. Лоррена композиция полотна «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром» строится по законам природной среды. Танцующие фигуры не образуют замкнутой группы, они рассредоточены в пространстве. Их движение асимметрично, подчинено диагоналям и планам. Пластика живописна: контуры смягчены, формы моделированы светом и воздухом благодаря рисованию с натуры, что позволяло художнику добиваться максимальной естественности поз. Если у Н. Пуссена танец – выражение архитектоники, то у К. Лоррена – это «живое» дыхание природы.

Танец у Н. Пуссена всегда несёт аллегорическую нагрузку. В его картине «Танец под музыку времени» он символизирует круговорот жизни, судьбу, чередование бедности и труда, богатства и наслаждения. В «Вакханалиях» танец связан с плодородием, природными силами, дионисийским началом. У К. Лоррена семантика иного порядка. Его танец – это выражение земной радости, гедонистического приятия мира, гармоничного единства человека и природы. Он не дидактичен, но экзистенциален: в нём звучит простая радость бытия.

Подчеркнём, что танцевальные сцены в целом занимают важное место в стилистической системе французского классицизма XVII века. У Н. Пуссена они становятся инструментом для разработки композиционных схем, передачи времени и движения, воплощения аллегорических программ. Танец у него – часть «героического»



классицизма, ориентированного на разум, порядок и меру. В творчестве К. Лоррана танец – элемент «лирического» классицизма, где главенствуют чувство, свет и природа. Как справедливо отмечает А.В. Золотова, эти художники олицетворяют два полюса стиля эпохи [4, с. 50]. Однако оба авторских подхода не противоречат друг другу, а дополняют общую картину, демонстрируя внутреннее разнообразие большой классицистической традиции.

Таким образом, анализ танцевальных сцен позволяет уточнить наши представления о французском классицизме как о сложном и многогранном явлении. Количественный анализ показывает, что у Н. Пуссена пик танцевальных сцен приходится на 1630-е годы (12 произведений), тогда как у К. Лоррена – на 1640-е (8 работ). Разные периоды активности объясняются индивидуальными творческими задачами, которые ставили перед собой художники: Н. Пуссен в 1630-е активно изучал античность и разрабатывал ведущие для него композиционные схемы, К. Лоррен именно в 1640-е достиг зрелости в жанре идеального пейзажа. Первичный анализ графического наследия этих авторов также подтверждает индивидуальность пластического мышления. Рисунки Н. Пуссена с танцующими фигурами очевидно демонстрируют поиск пластического мотива при строгом композиционном каркасе, тогда как работы К. Лоррена фиксируют природу и свет с лёгким контурированием тел. В этом смысле танец у К. Пуссена – лаборатория формы, в противовес К. Лоррену, у которого он выступает элементом атмосферы.

Для получения независимой экспертной оценки мы провели анкетирование 25 искусствоведов, среди которых были сотрудники Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Эрмитажа, преподаватели Московского государственного университета и Высшей школы экономики, а также зарубежные коллеги (Таблица 2).

Результаты опроса в целом подтвердили наш тезис, что в профессиональной среде укоренилось представление о Н. Пуссене как о художнике-мыслителе, а о К. Лоррене – как о лирике и певце безмятежного счастья. В связи с этим небезынтересным будет соотнести также иные позиции, ставшие общепринятыми в искусствоведческой среде, которые соприкасаются с обозначенным ракурсом данного исследования, а именно выявить внимание исследователей к трактовке танцевального мотива как композиционного средства, наделяемого определённой семантической функцией.

Мы разделяем ключевую мысль Э. Бини

Вопрос	Н. Пуссен, %	К. Лоррен, %	Не определились, %
У кого танец более эмоционален?	32	60	8
У кого танец более интеллектуален, аллегоричен?	88	8	4
Чьи фигуры пластически совершеннее?	72	20	8
У кого танец лучше вписан в общую композицию?	40	48	12
Значимость тематики танца для творчества художника	56	32	12

Таблица 2. Результаты опроса искусствоведов

и Ф. Уитлам-Купер, вынесенную в заглавие их каталога «Пуссен и танец»: именно в танцевальных сюжетах живописец оттачивал свою композиционную систему, учился управлять движением множества фигур в пределах единого ритмического поля. Как пишут авторы, «танцующие фигуры стали для Пуссена лабораторией, где он испытывал возможности живописи передавать время» [8, с. 42]. С этим нельзя не согласиться – ранние вакханалии 1630-х гг. действительно выстроены как хореографические партитуры, где каждая фигура подчинена общей музыке линий.

Весьма справедливо и замечание Дж. Белла из рецензии для «The New York Review of Books»: картины Пуссена с танцами обладают «кинетической бесконечностью» [9, с. 13]. Критик имеет в виду, что при всей статичности живописной поверхности движение у Н. Пуссена не останавливается – оно закольцовано и подразумевает продолжение. Например, в «Танце под музыку времени» мы не можем точно сказать, где начало хоровода и где конец. Этот эффект достигается за счёт круговой композиции.

Автор также поддерживает вывод Т.А. Морозовой о значении античного рельефа для обоих мастеров [5, с. 102]. Действительно, художники в своих



танцевальных сценах прямо цитируют композиционные схемы римских саркофагов и греческих ваз. Однако, как будет показано далее, цели и способы подобного цитирования принципиально разнятся.

Стоит поддержать наблюдение Ф. Уитлам-Купер об «анимации фриза» [22, с. 324]. Исследовательница убедительно показывает, что Н. Пуссен переносил принципы античного рельефа – не просто внешние позы, но сам способ разворачивания нарратива по горизонтали. Действительно, многие вакхические картины мастера можно мысленно «свернуть» в непрерывную ленту, подобную мраморному фризу.

Также мы принимаем положение А.В. Золотовой о том, что Н. Пуссен и К. Лоррен олицетворяют «два полюса французского классицизма» [4, с. 50]. Искусствовед справедливо замечает, что в работах Н. Пуссена даже пейзаж всегда антропоцентричен, тогда как у К. Лоррена человек подчиняется «дыханию» ландшафта, выступая лишь одной из деталей мироздания. Действительно, у Н. Пуссена танец является фокусом зрительского внимания, а потому он выдвинут на первый план. Для К. Лоррена танцующие лишь стаффаж, и поиск фигур, скрытых в пространстве полотна, составляет часть эстетического удовольствия.

При этом можно встретить всё ещё фигурирующие в популярной литературе мнения, будто К. Лоррен был всего лишь «пейзажистом Пуссена», а его танцующие фигуры – слабое подражание старшему современнику. Эта точка зрения была впервые высказана ещё в XIX веке и изредка проскальзывает в современных изданиях. Наш анализ опровергает её: К. Лоррен не подражает – он предлагает альтернативу. В то время как Н. Пуссен выстраивает танец как замкнутую скульптурную группу, К. Лоррен рассредоточивает танцоров в природной среде. Сравним «Вакханалию перед гермой» и «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром». У Н. Пуссена танцующие фигуры занимают почти всё пространство холста, доминируя в «сюжете», у К. Лоррена они занимают едва ли десятую часть площади, остальное – небо, листва, дальние холмы. В этом видится сознательная жанровая установка. К. Лоррен пишет не танцевальное действо, а среду. Поэтому сравнивать их по критериям «пластического совершенства» будет некорректно – перед каждым стоит своя задача.

Что же касается современных западноевропейских рецепций относительно материала выставки «Пуссен и танец» 2021–2022 гг. и сопровождающего её каталога, то спорными представляются поверхностные суждения некоторых рецензентов (в частности, анонимного

обозревателя “The Art Newspaper”), которые заявили, что экспозиция «не способна преобразовать чье-либо представление о Пуссене» [2, с. 24]. Достаточно взглянуть на ранние рисунки с танцующими, чтобы увидеть художника, «одержимого» движением, – а не только холодным разумом. Поздняя академическая традиция создала образ Н. Пуссена как «живописца-философа», однако его работы 1630-х гг. выдают автора, который любил и тонко чувствовал танец. Выставка как раз продемонстрировала эту, ранее скрытую грань.

Мы не разделяем также мнение, высказанное М. Китсоном [12, с. 87] и поддержанное некоторыми другими искусствоведами, будто танец у К. Лоррена лишён какой-либо аллегорической глубины и служит лишь декоративным заполнением переднего плана. Художник действительно не использует сложных иносказаний в духе Н. Пуссена. Но и у него танец несёт глубокий смысл – а именно смысл земной радости, гедонистического приятия мира. В XVII веке, пронизанном религиозными войнами и аскетическими настроениями, такая простая радость была не менее значимым жестом, чем пуссеновская аллегория судьбы. Просто эта семантика иного порядка – не эмблематическая, а экзистенциальная и игнорировать её нельзя.

Наконец, не совсем правомерно звучит тезис, который встречается в ранних работах о К. Лоррене (например, у М. Рётлисбергера [15, с. 203]): будто танцующие фигуры живописца всегда вторичны по отношению к его же архитектурным руинам. По данным нашего количественного анализа, в картинах, где присутствует танец, зритель в среднем тратит 23 % времени фиксации на танцующие группы (по результатам неопубликованного эксперимента с использованием айтрекинга, проведённого на группе из 10 испытуемых). Это значительный показатель. Отсюда танец у К. Лоррена не просто заполняет пустоту – он притягивает взгляд почти так же сильно, как и его знаменитые портики. Следовательно, говорить здесь о второстепенности не совсем корректно.

Проведённое исследование позволяет утверждать следующее: танец в творчестве Н. Пуссена и К. Лоррена – не случайный мотив, а значимая тема, отражающая фундаментальные черты их метода. У Н. Пуссена танец всегда несёт аллегорический подтекст, связанный с временем, судьбой или добродетелью. Композиция зафиксированного движения строго выверена, подчинена законам симметрии и равновесия. У К. Лоррена танец, напротив, лишён дидактики, он передаёт радость земного бытия, фигуры не доминируют, а сливаются



с природой. Процентное соотношение показывает, что Н. Пуссен активнее использовал танец в 1630-е (12 произведений), тогда как Лоррен – в 1640-е (8 картин). Опрос экспертов подтвердил, что 88 % специалистов считают Н. Пуссена более интеллектуальным, тогда как для 60 % – К. Лоррен воплощает эмоциональную составляющую.

Сравнительный анализ танцевальных сцен раскрывает глубокие различия, происходившие внутри французского классицизма. Н. Пуссен через танец

утверждает порядок, меру и разум, в то время как К. Лоррен – текучесть, гармонию жизни, мимолётное удовольствие. Оба подхода интересны и равноценны, они не противоречат, а дополняют друг друга. Перспективы дальнейших исследований лежат в расширении круга материалов – включении графики К. Лоррена из собраний Лувра и Британского музея, а также в сопоставлении с танцевальными образами в музыке того времени (балеты при дворе Людовика XIV) и иными образно-пластическими взаимодействиями.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акимова Л.И. Танец жизни (античность и Пуссен) // Проблемы античной культуры. 2005. № 6. С. 88–101.
- 2/ Выставка «Пуссен и танец» в Национальной галерее Лондона // The Art Newspaper Russia. 2021. № 11. С. 24–25.
- 3/ Герц В.К. Картина Клода Лоррена «Пейзаж с танцующими» и его офорт на ту же тему // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1957. № 12. С. 37–39.
- 4/ Золотова А.В. Никола Пуссен и Клод Лоррен: два полюса французского классицизма // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 42–55.
- 5/ Морозова Т.А. Античный танец в живописи французского классицизма XVII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3. С. 98–106.
- 6/ Шпинарская Е.Н. Образ античного мира в картинах Н. Пуссена // Культура и искусство: традиции и современность. 2007. № 4. С. 112–125.
- 7/ Beeny E.A. Dancing with Poussin // Getty Research Journal. 2022. № 15. P. 1–19.
- 8/ Beeny E.A., Whitlum-Cooper F. Poussin and the Dance. Los Angeles: J. Paul Getty Museum; London: National Gallery Company, 2021. 130 p.
- 9/ Bell J. A Kinetic Endlessness // The New York Review of Books. 2022. Vol. 69, No. 2. P. 12–14.
- 10/ Beresford R. A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London: Trustees of the Wallace Collection, 1995. 48 p.
- 11/ Cropper E. The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook. Princeton: Princeton University Press, 1984. 278 p.
- 12/ Kitson M. Studies on Claude and Poussin. London: Pindar Press, 2005. 320 p.
- 13/ Laskowski B. Claude Lorrain: Der Maler der idealen Landschaft. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006. 144 p.
- 14/ Rand R. Claude Lorrain: The Painter as Draftsman. New Haven: Yale University Press, 2006. 246 p.
- 15/ Roethlisberger M. Claude Lorrain: The Paintings. New Haven: Yale University Press, 1961. Vol. 1. 495 p.
- 16/ Rosenberg P. Poussin and Nature: Arcadian Visions / Ed. by P. Rosenberg, K. Christiansen. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. 340 p.
- 17/ Sonnabend M., Whiteley J., Rumberg P. Claude Lorrain: The Enchanted Landscape. Oxford: Ashmolean Museum, 2011. 256 p.
- 18/ Thomas T. Poussin and the Dance. Emily A. Beeny and Francesca Whitlum-Cooper. Exh. Cat. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2021. xiv + 130 pp. \$30 // Renaissance Quarterly. 2023. Vol. 76, No. 1. P. 228–229.
- 19/ Uiguim, H.C.S. O continuum borromeano: a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de Claude Lorrain (1600–1682), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 117 p.
- 20/ Unglaub, J. Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso, Cambridge University Press, Cambridge, 276 p.
- 21/ Verdier, N. "Claude Lorrain: Le Paysage Idéal entre Danse et Musique", Les Cahiers d'Histoire de l'Art, No. 14, pp. 44–58.
- 22/ Whitlum-Cooper, F. "Animating the Frieze: Poussin's Dancing Figures", The Burlington Magazine, vol. 162, No. 1405, pp. 321–335.



REFERENCES

- 1/ Akimova, L.I. (2005), "Dance of life (Antiquity and Poussin)", *Problemy antichnoi kul'tury* [Problems of Ancient Culture], No. 6, pp. 88–101. (In Russ.)
- 2/ Vystavka "Poussin i tanets" v Natsional'noi galeree Londona [Exhibition "Poussin and Dance" at the National Gallery, London] (2021), *The Art Newspaper Russia*, No. 11, pp. 24–25. (In Russ.)
- 3/ Gerts, V.K. (1957), "Claude Lorrain's painting "Landscape with Dancers" and his etching on the same theme", *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Hermitage Publications], No. 12, pp. 37–39. (In Russ.)
- 4/ Zolotova, A.V. (2018), "Nicolas Poussin and Claude Lorrain: two poles of French classicism", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 15* [Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Art History], *Iskusstvovedenie*, No. 3, pp. 42–55. (In Russ.)
- 5/ Morozova, T.A. (2020), "Ancient dance in the painting of French classicism of the 17th century", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Vestnik of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 3, pp. 98–106. (In Russ.)
- 6/ Shpinarskaya, E.N. (2007), "The image of the ancient world in Poussin's paintings", *Kul'tura i iskusstvo: traditsii i sovremennost'* [Culture and Art: Traditions and Modernity], No. 4, pp. 112–125. (In Russ.)
- 7/ Beeny, E.A. (2022), "Dancing with Poussin", *Getty Research Journal*, No. 15, pp. 1–19. (In Eng.)
- 8/ Beeny, E.A. and Whitlum-Cooper, F. (2021), *Poussin and the Dance*, J. Paul Getty Museum, National Gallery Company, Los Angeles, London, 130 p. (In Eng.)
- 9/ Bell, J. (2022), "A Kinetic Endlessness", *The New York Review of Books*, vol. 69, no. 2, pp. 12–14. (In Eng.)
- 10/ Beresford, R. (1995), *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*, Trustees of the Wallace Collection, London, 48 p. (In Eng.)
- 11/ Cropper, E. (1984), *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton, 278 p. (In Eng.)
- 12/ Kitson, M. (2005), *Studies on Claude and Poussin*, Pindar Press, London, 320 p. (In Eng.)
- 13/ Laskowski, B. (2006), *Claude Lorrain: Der Maler der idealen Landschaft*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 144 p. (In German.)
- 14/ Rand, R. (2006), *Claude Lorrain: The Painter as Draftsman*, Yale University Press, New Haven, 246 p. (In Eng.)
- 15/ Roethlisberger, M. (1961), *Claude Lorrain: The Paintings*, vol. 1, Yale University Press, New Haven, 495 p. (In Eng.)
- 16/ Rosenberg, P. (ed.) (2008), *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, Metropolitan Museum of Art, New York, 340 p. (In Eng.)
- 17/ Sonnabend, M., Whiteley, J. and Rumberg, P. (2011), *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*, Ashmolean Museum, Oxford, 256 p. (In Eng.)
- 18/ Thomas, T. (2023), "Poussin and the Dance. Emily A. Beeny and Francesca Whitlum-Cooper. Exh. Cat. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2021. xiv + 130 pp. \$30", *Renaissance Quarterly*, vol. 76, no. 1, pp. 228–229. (In Eng.)
- 19/ Uiguim, H.C.S. (2024), *O continuum borromeano: a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de Claude Lorrain (1600–1682)*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 117 p. (In Portug.)
- 20/ Unglaub, J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge University Press, Cambridge, 276 p. (In Eng.)
- 21/ Verdier, N. (2016), "Claude Lorrain: Le Paysage Idéal entre Danse et Musique", *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, no. 14, pp. 44–58. (In French.)
- 22/ Whitlum-Cooper, F. (2020), "Animating the Frieze: Poussin's Dancing Figures", *The Burlington Magazine*, vol. 162, no. 1405, pp. 321–335. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: infotatiana-p@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Tatiana V. Portnova, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Art History, Kosygin State University of Russia (Moscow)

E-mail: infotatiana-p@mail.ru