# СОДЕРЖАНИЕ

# Введение …………………………………………………….. 3

Глава I. Жизнь и творчество живописца ………………….. 5

1. Раннее творчество Пуссена ……………………………... 5

2. Пик гения: гармония между разумом и чувством …….. 9

3. Кризис творчества художника ………………………… 11

Глава II. Влияние Пуссена на развитие искусства ……… 16

Заключение ………………………………………………... 18

Примечания ………………………………………………... 21

Список источников ……………………………………….. 22

Список литературы ……………………………………….. 23

# ВВЕДЕНИЕ

Со второй четверти 17 века классицизм приобретает ведущее значение во французской живописи. Творчество его крупнейшего представителя Николы Пуссена – вершина французского искусства 17 столетия. Поэтому для того, чтобы понять классицизм в целом, необходимо изучить творчество Пуссена.

Отсюда цель работы – исследовать творчество этого художника.

Задачи:

а) проследить по этапам развитие живописного метода Пуссена;

б) изучить его биографию;

в) познакомиться с его произведениями;

г) выяснить, какую он сыграл роль в истории искусства.

Работа построена по проблемно-хронологическому принципу: одна глава посвящена изучению творчества живописца, вторая – его влиянию на развитие искусства. Первая глава разделена еще на три параграфа по хронологии этапов:

1. до 1635-х годов: период становления художественного метода Пуссена;
2. 1635 – 1640-е: достижение гармонии между разумом и чувством;
3. 1640 – 1665-е: кризис творчества художника.

В работе были использованы такие книги.

Книга Ю. Золотова «Пуссен»[[1]](#endnote-1) содержит не только полную биографию художника, но также анализ его работ, рассматриваются влияние на него тех или них мастеров, его место в истории искусства. Рассматривается образная система живописца, его сюжеты, дается общая характеристика классицизма.

Достоинством книги В. Н. Вольской «Пуссен»[[2]](#endnote-2) является то, что автор анализирует творчество художника в неотрывном контексте с общей ситуацией тогда во Франции и Италии, в его тесной связи с другими представителями классицизма – в литературе, философии.

В книге А. С. Гликмана «Никола Пуссен»[[3]](#endnote-3) особенно интересно то, что автор тщательно анализирует место Пуссена в искусстве Франции и Европы, его влияние на развитие искусства в 17 – 18 веках.

Определенные сведения можно почерпнуть из такой книги как «Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков».[[4]](#endnote-4) Достоинство этой книги в том, что она кратко обрисовывает основные вехи жизни художника и достаточно четко делит на периоды его искусство.

# Глава I. Жизнь и творчество живописца

# РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО ЖИВОПИСЦА

Пуссен родился в 1594 году вблизи города Андели в Нормандии в семье небогатого военного. О юношеских годах Пуссена и его раннем творчестве известно очень мало. Возможно, его первым учителем был посетивший в это время город странствующий художник Кантен Варен, встреча с которым имела решающее значение для определения художественного признания юноши. Вслед за Вареном Пуссен тайно от родителей покидает Андели и уезжает в Париж. Но эта поездка не приносит ему удачи. Лишь спустя год он вторично попадает в столицу и проводит там несколько лет.[[5]](#endnote-5)

Уже в юношеские годы Пуссен обнаруживает большую целеустремленность и неутомимую жажду знания. Он изучает математику, анатомию. Античную литературу, знакомится по гравюрам с произведениями Рафаэля и Джулио Романо.

В Париже Пуссен встречается с модным итальянским поэтом кавалером Марино и иллюстрирует его поэму «Адонис».

В 1624 году художник уезжает в Италию и поселяется в Риме. Тут Пуссен зарисовывал и обмерял античные статуи, продолжал свои занятия наукой, литературой, изучал трактаты Альберти, Леонардо да Винчи и Дюрера. Он иллюстрировал один из списков трактата Леонардо, который в настоящее время находится в Эрмитаже.

Творческие искания Пуссена в 1620-е годы были очень сложными. Мастер шел долгим путем к созданию своего художественного метода. Античное искусство и художники эпохи Возрождения были для него высшими образцами. Среди современных ему болонских мастеров он ценил наиболее строгого из них – Доменикино. Относясь отрицательно к Караваджо, Пуссен все же остался безучастным к его искусству.

На протяжении 1620-х годов Пуссен, уже вступив на путь классицизма, часто резко выходил за его рамки. Такие его картины, как «Избиение младенцев» (Шантильи), «Мученичество св. Эразма» (1628, Ватиканская пинакотека) отмечены чертами близости к караваджизму и барокко. Известной сниженностью образов, преувеличенно драматической трактовкой ситуации. Необычно для Пуссена по своей обостренной экспрессии в передаче чувства душераздирающей скорби эрмитажное «Снятие со креста» (ок. 1630). Драматизм ситуации здесь усилен эмоциональной трактовкой пейзажа: действие развертывается на фоне грозового неба с отблесками красной зловещей зари. [[6]](#endnote-6)

Иной подход характеризует его работы, выполненные в духе классицизма.

Культ разума – одно из основных качеств классицизма, и поэтому ни у одного из великих мастеров 17 века рациональное начало не играет такой существенной роли, как у Пуссена. Сам мастер говорил, что восприятие художественного произведения требует сосредоточенного обдумывания и напряженной работы мысли. рационализм сказывается не только в целеустремленном следовании Пуссена этическому и художественному идеалу, но и в созданной им изобразительной системе.

Он построил теорию так называемых модусов, которой старался следовать в своем творчестве.

Под модусом Пуссен подразумевал своего рода образный ключ, сумму приемов образно-эмоциональной характеристики и композиционо-живописного решения, наиболее соответствовавших выражению определенной темы.

Этим модусам Пуссен дал названия, идущие от греческих наименований различных ладов музыкального стороя. Так, например, тема нравственного подвига воплощается художником в строгих суровых формах, объедененных Пуссеном в понятие «дорийского лада», темы драматического характера – в соответствующих им формах «фригийского лада», темы радостные и идиллические – в формах «ионийского» и «лидийского» ладов.

Сильной стороной произведений Пуссена являются достигнутые в результате этих художественных приемов отчетливо выраженная идея, ясная логика, высокая степень завершенности замысла. Но в то же время подчинение искусства определенным стабильным нормам, внесение в него рационалистических моментов представляли также большую опасность, так как это могло привести к возобладанию незыблемой догмы, омертвлению живого творческого процесса. Тименно к этому пришли все академисты, следовавшие лишь внешним приемам Пусссена. Впоследствии эта опасность встала перед самим Пуссеном.[[7]](#endnote-7)

Одним из характерных образцов идейно-художественной программы класицизма может служить пуссеновская композиция «Смерть Германика» (1626 – 1627, Миннеаполис, Институт искусств), изображающая на смертном одре мужественного и благородного римского полководца, отравленного по приказу подозрительного и завистливого императора Тиберия.

Очень плодотворным для творчества Пуссена было увлечение искусством Тициана во второй половине 1620-х годов. Обращение к тициановской традиции способствовало раскрытию наиболее живых сторон дарования Пуссена. Велика была роль колоризма Тициана и в развитии живописного дарования Пуссена.

В 1625 – 1627 годах Пуссен пишет картину «Ринальдо и Армина» по сюжету поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», где эпизод из леганды о средневековом рыцарстве трактован скорее как мотив античной мифологии. Пуссен воскрешает мир античных мифов и в других полотнах 1620 – 1630-х годов: «Аполлон и Дафна» (Мюнхен, Пинакотека», «Вакханалии» в Лувре и Лондонской Национальной галерее, «Царство Флоры» (Дрезден, Галерея). Здесь он изображает свой идеал – человека, живущего единой счастливой жизнью с природой.

Никогда впоследствии в творчестве Пуссена не появляются такие безмятежные сцены, такие прелестные женские образы. Именно в 1620-е годы был создан один из самых пленительных образов Пуссена – «Спящая Венера» образ богини полон естественности и какой-то особой интимности чувства, кажется выхваченным прямо из жизни.

Драматической теме любви амазонки Эрминии к рыцарю-крестоносцу Танкреду посвящено полотно «Танкред и Эрминия» (1630-е годы), показывающее душевную приподнятость образа героини.[[8]](#endnote-8)

Итак, в первый, ранний свой период творчества уже четко определились основные черты творческого метода Николы Пуссена. Но эти классицистические черты еще очень живые, полны идеалистичной гармонии. Пуссен еще молод и у него выходят радостные, утопичные полотна, пленительные женские образы. Картины этого периода в меньшей степени связаны с разумом, чем последующие, в них больше уделяется места чувству.

**Пик гения: гармония между разумом и чувством**

В дальнейшем эмоциональный момент в творчестве Пуссена оказывается в большей мере связанным с организующим началом разума. в произведениях середины 1630-х годов художник достигает гармонического равновесия между разумом и чувством. Ведущее значение приобретает образ героического, совершенного человека как воплощение нравственного величия и духовной силы.

Пример глубоко философского раскрытия темы в творчестве Пуссена дают два варианта композиции «Аркадские пастухи» (между 1632 и 1635, Чезуорт, собрание герцога Девонширского и 1650, Лувр). Пуссен в идиллическом сюжете - мифе об Аркадии, стране безмятежного счастья – выразил глубокую идею быстротечности жизни и неизбежности смерти. В более раннем варианте сильнее выражено смятение пастухов, которые, неожиданно увидев гробницу в надписью: «И я был в Аркадии…», словно внезапно предстали перед лицом смерти, в более позднем они спокойны, воспринимая смерть как естественную закономерность.

Луврская картина «Вдохновение поэта» – пример того, как отвлеченная идея воплощается Пуссеном в глубоких, обладающих большой силой воздействия образах. В отличие от распространенных в 17 веке аллегорических композиций, образы которых объединены внешне-риторически, для этого полотна характерно внутреннее объединение образов общим строем чувств, идеей возвышенной красоты творчества.[[9]](#endnote-9)

В процессе становления художественного и композиционного замысла живописных работ Пуссена большое значение имели его замечательные рисунки. Эти наброски сепией, выполненные с исключительной широтой и смелостью, основанные на сопоставлении пятен света и тени, играют подготовительную роль в превращении идеи произведения в законченное живописное целое. Живые и динамичные, они как бы отражают все богатство творческого воображения художника в его поисках композиционного ритма и эмоционального ключа, соответствующих идейному замыслу.[[10]](#endnote-10)

Это сравнительно маленький период творчества Пуссена, его пик. Он создает в эти годы блистательные шедевры, в которых разум и чувство, между которыми в классицизме всегда идет борьба, находятся в гармонии. Это гармоническое равновесие позволяет художнику показать человека как воплощение нравственного величия и духовной силы.

# Кризис творчества художника

В последующие годы гармоническое единство лучших произведений 1630-х годов постепенно утрачивается. В живописи Пуссена нарастают черты абстрактности и рассудочности. Назревающий кризис творчества резко усиливается во время его поездки во Францию.

Слава Пуссена доходит до французского двора. Получив приглашение вернуться во Францию, Пуссен всячески оттягивает поездку. Лишь холодно-повелительное личное письмо короля Людовика XIII заставляет его подчиниться. Осенью 1640 года Пуссен уезжает в Париж. Поездка во Францию приносит художнику много горького разочарования.

Его искусство встречает яростное сопротивление работавших при дворе представителей декоративного барочного направления во главе с Симоном Вуэ. Сеть грязных интриг и доносов «этих животных» (так называл их художник в своих письмах) опутывает Пуссена, человека безупречной репутации. Вся атмосфера придворной жизни внушает ему брезгливое отвращение. Художнику, по его словам, необходимо вырваться из петли, которую он надел себе на шею, чтобы вновь в тиши своей мастерской заняться настоящим искусством, ибо, «если я останусь в этой стране, - пишет он, мне придется превратиться в пачкуна, подобно другим, находящимся здесь». Королевскому двору не удается привлечь к себе великого художника. Осенью 1642 года Пуссен под предлогом болезни жены уезжает обратно в Италию, на этот раз навсегда.[[11]](#endnote-11)

Творчество Пуссена в 1640-е годы отмечено чертами глубокого кризиса. Этот кризис объясняется не столько указанными фактами биографии художника, сколько прежде всего внутренней противоречивостью самого классицизма. Живая действительность того времени далеко не соответствовала идеалам разумности и гражданственной добродетели. Положительная этическая программа классицизма начала утрачивать свою почву.

Работая в Париже, Пуссен не смог совершенно отрешиться от поставленных перед ним как придворным художником задач. Произведения парижского периода носят холодный, официальный характер, в них ощутимо выражены направленные на достижение внешнего эффекта черты искусства барокко («Время спасает Истину от Зависти и Раздора», 1642, Лилль, Музей; «Чудо св. Франциска Ксаверия», 1642, Лувр). Именно такого рода работы впоследствии воспринимали как образцы художники академического лагеря во главе с Шарлем Лебреном.[[12]](#endnote-12)

Но даже в тех произведениях, в которых мастер придерживался классицистической художественной доктрины, он уже не достигал прежней глубины и жизненности образов. Свойственные этой системе рационализм, нормативность, преобладание отвлеченной идеи над чувством, стремление к идеальности получают у него односторонне преувеличенное выражение.

Примером может служить «Великодушие Сципиона» (1643). Изображая римского полководца Сципиона Африкнского, отказавшегося от своих прав на пленную карфагенскую принцессу и возвращающего ее жениху, художник прославляет добродетель мудрого военачальника. Но в данном случае тема торжества нравственного долга получила холодное, риторическое воплощение, образы лишились жизненности и одухотворенности, жесты условны, глубина мысли сменилась надуманностью. Фигуры кажутся застывшими, колорит – пестрый, с преобладанием холодных локальных красок, живописная манера отличается неприятной зализанностью. Сходными чертами характеризуются созданные в 1644 – 1648 годах картины из второго цикла «Семи таинств».[[13]](#endnote-13)

Кризис классицистического метода сказался прежде всего на сюжетных композициях Пуссена. Уже с конца 1640-х годов высшие достижения художника проявляются в других жанрах – в портрете и в пейзаже.

К 1650 году относится одно из самых замечательных произведений Пуссена – его знаменитый луврский «Автопортрет», значительно превосходящий произведения французских портретистов и принадлежит к лучшим портретам европейского искусства 17 века. Художник для Пуссена – это прежде всего мыслитель. В эпоху, когда в портрете подчеркивались черты внешней представительности, когда значительность образа определялась социальной дистанцией, отделяющей модель от простых смертных, Пуссен видит ценность человека в силе его интеллекта, в творческой мощи.

Увлечение Пуссена пейзажем связано с изменением его мировосприятия. Несомненно, что Пуссен утратил то цельное представление о человеке, которое было характерно для его произведений 1620 – 1630-го годов. Попытки воплотить это представление в сюжетных композициях 1640-х годов приводили к неудачам. Образная система Пуссена с конца 1640-х годов строится уже на других принципах. В произведениях этого времени в центре внимания художника оказывается образ природы. Для Пуссена природа – олицетворение высшей гармонии бытия. Человек утратил в ней свое главенствующее положение. Он воспринимается только как одно из многих порождений природы, законам которой он вынужден подчиниться.[[14]](#endnote-14)

Прогуливаясь в окрестностях Рима, художник с присущей ему пытливостью изучал ландшафты римской Кампаньи. Его непосредственные впечатления переданы в чудесных пейзажных рисунках с натуры, отличающихся необычайной свежестью восприятия и тонким лиризмом.

Живописные пейзажи Пуссена не обладают в такой степени чувством непосредственности, какое присуще его рисункам. В его живописных работах сильнее выражено идеальное, обобщающее начало, и природа в них предстает как носительница совершенной красоты и величия. Пуссеновские пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира.

Насыщенные большим идейным и эмоциональным содержанием пейзажи Пуссена принадлежат к высшим достижениям распространенного в 17 веке так называемого героического пейзажа.

Это такие работы как «Пейзаж с Полифемом» (1649; Эрмитаж), «Пейзаж с Геркулесом» (1649) и др.[[15]](#endnote-15)

В поздние годы даже тематические картины Пуссен воплощает в пейзажных формах. Такова его картина «Похороны Фокиона» (после 1648, Лувр). Прекрасный пейзаж с особенной остротой заставляет почувствовать трагическую идею этого произведения – тему одиночества человека, его бессилия и бренности перед лицом вечной природы. Даже смерть героя не может омрачить ее равнодушной красоты. Если предшествующие пейзажи утверждали единство природы и человека, то в этом полотне появляется идея противопоставления героя и окружающего его мира, которая олицетворяет характерный для этой эпохи конфликт человека и действительности.

Восприятие мира в его трагической противоречивости нашло отражение в знаменитом пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», выполненном в последние годы его жизни (1660 – 1664, Лувр). Художник ставит и решает в этих произведениях проблему жизни и смерти, природы и человечества.

Трагическая «Зима» была последним произведением художника. Осенью 1665 года Пуссен умирает.[[16]](#endnote-16)

Этот длительный период творчества Пуссена характеризуется общим кризисом его художественного метода. Тематические картины становятся с каждым годом все более рациональными и холодными. Разум доминирует, но тут скрывалась опасность: Пуссен сам вгонял себя в рамки канонов, сам их ужесточал. Его дарование поэтому нашло выход в портретах и пейзажах. Пейзажи Пуссена показывают величие и гармонию природы, ее идеал. Но постепенно он начинает показывать не гармонию человека и природы, а конфликт человека и действительности.

Мы видим, как менялось с годами творчество Николы Пуссена. С каждым годом разум занимает все более сильное положение в его картинах, подавляя чувство. Сначала процесс идет по восходящей линии, и творчество художника достигает пика там, где разум и чувство находятся в гармонии. Но на этом Пуссен не останавливается, и продолжает ужесточать свой художественный метод, уделяя все большее место разуму. Это приводит к кризису творчества. Тематические картины застывают в холодной рациональности. Правда, талант мастера находит выход в гениальных портретах и пейзажах.

**Глава II. Влияние Пуссена на развитие искусства.**

Значение искусства Пуссена для своего времени и последующих эпох огромно. Его истинными наследниками были не французские академисты второй половины 17 века, а представители классицизма 18 столетия, сумевшие в формах этого искусства выразить великие идеи своего времени.

«Его творения служили для наиболее благородных умов примерами, коим надо следовать, чтобы подняться на вершины, достигаемые немногими», - сказал о Пуссене Беллори.

Справедливость этой оценки подтверждается воздействием Пуссена на художников как французских, так и иностранных, как своего времени, так и последующих поколений, а также пережившим века интересом к художественному наследию этого замечательного мастера.

Во Франции произведения Пуссена поначалу возбуждали удивление и любопытство. Его первые картины, попавшие в руки парижских коллекционеров, воспринимались как «диковинки, редкости». Но вскоре знатоки и ценители искусства, а затем и художники поняли, какое огромное богатство, какая мощь заключены в его суровом искусстве.

Пуссен восполнил в отечественной живописи отсутствие уроков высокого итальянского Возрождения. Французские мастера, обращавшиеся к опыту итальянской художественной культуры, не вдохновлялись образцами подлинно классического стиля Леонардо и Рафаэля. Художники французского Возрождения заимствовали модные формы итальянского маньеризма, - «манерный» стиль школы Фонтенбло, по существу, был антитезой классического искусства.

Вошедшие в обычай у молодых французских художников 17 века поездки в Рим для завершения художественного образования немногое в этом смысле изменили. Из их числа лишь Пуссен и в какой-то мере Жак Стелла прониклись духом классического искусства. Большинство же остальных либо восприняло принципы декоративного барокко, либо отдало дань караваджизму. Что же касается тех, кто никогда не покидал пределов Франции, то они работали главным образом в традициях Второй школя Фонтенбло, а после возвращения на родину Вуэ усвоили его эклектический стиль, сочетавший элементы болонского академизма и декоративного барокко с венецианской манерой письма.[[17]](#endnote-17)

Итак, если бы не Пуссен, французская школа живописи прошла бы в своем развитии мимо высокой классики Возрождения.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Никола Пуссен – величайший представитель французского классицизма 17 века. Он заложил основы классицистического метода, без Пуссена Франция бы не знала классицизма.

Разум и воля – культ, служителями которого были представители французского классицизма. Для творчества Пуссена любовь играет второстепенную роль. Она уступает место более «возвышенным» чувствам, рождающимся в результате подчинения своих непосредственных переживаний голосу разума.

Как бы глубоки и сильны ни были изображаемые художником чувства, персонажей Пуссена характеризуют спокойствие и сдержанность. Их действия всегда подчинены либо голосу собственного интеллекта, либо велению высшей руководящей воли. Все изображаемые им даже вакхические и эротические эмоции никогда не переступают границу человеческого, границу, начертанную разумом. Взаимоотношения разума и чувства – основная проблема, поставленная в творчестве Пуссена.

Организующее начало разума всегда торжествует над слепым инстинктом, над хаосом чувств, действий и художественных приемов мастера. В своих произведениях он колеблется от неожиданного и до конца никогда не побежденного преобладания эмоционального момента до сухой, почти отталкивающей рассудочности.

Но на вершинах своего искусства Пуссен находит устойчивое душевное равновесие, совершенную гармонию духа, которая всегда зиждется на победе разумного начала. Однако разум побеждает, но не изгоняет чувство. Значительность положенной в основу идеи, твердость организующего начала лучшие произведения Пуссена сочетают с большой эмоциональной насыщенностью, глубиной и серьезностью чувства. В них никогда не умирает то волнующее, что в произведениях подлинного художника обращается не к рассудку, а к сердцу человека.

Пуссену его идеальный мир дорог в той мере, в какой он как бы возмещает горестное несовершенство реальности (вспомним его восклицание: «Меня страшит жестокость века…»). Искусство французского мастера – напоминание о человечности, которое со временем превращается в требование человечности.

Пуссен настолько упорен в своем стремлении к гармоническому идеалу, настолько бескомпромиссен в утверждении единства эстетического и этического начал, что с годами его идеальный стиль приобретает все большую жесткость. За устойчивостью и спокойствием его выразительной системы таится внутреннее напряжение.

Это стремление к гармоническому идеалу сначала возводит творчество Пуссена на максимальную высоту, где торжество гармонии разума и чувства позволяет художнику создавать величественные образы прекрасного духовно человека.

Но художник не смог удержаться на достигнутой высоте, так как в стремлении к гармоническому идеалу стал ужесточать свою художественную систему, ставить себе рамки. Он не смог удержаться на золотой середине.

Но в период кризиса проявляется и развивается другая сторона его таланта: он начинает писать прекрасные портреты и гениальные пейзажи, где природа выступает в качестве величественного идеала.

В результате творчество Пуссена оказало огромное влияние на развитие французского классицизма и вообще европейского искусства.

Кроме того, его полотнами до сих пор восхищаются миллионы посетителей десятков музеев мировой величины – Эрмитажа, Лувра, Дрезденской и Лондонской Национальной Галерей и других.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. 1 Золотов Ю. Пуссен. М., 1988. [↑](#endnote-ref-1)
2. 2 Вольская В. Н. Пуссен. М., 1946. [↑](#endnote-ref-2)
3. 3 Гликман А. С. Никола Пуссен. Л. – М., 1964. [↑](#endnote-ref-3)
4. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. [↑](#endnote-ref-4)
5. Золотов Ю. Пуссен. М., 1988. С. 24 – 53. [↑](#endnote-ref-5)
6. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. С. 193 – 194. [↑](#endnote-ref-6)
7. Там же. С. 196 – 198. [↑](#endnote-ref-7)
8. Гликман А. С. Никола Пуссен. Л. – М., 1964. С. 14 – 18. [↑](#endnote-ref-8)
9. Там же. С. 32. [↑](#endnote-ref-9)
10. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. С. 197. [↑](#endnote-ref-10)
11. Золотов Ю. Пуссен. М., 1988. С. 230 – 232. [↑](#endnote-ref-11)
12. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. С. 195. [↑](#endnote-ref-12)
13. Там же. С. 193. [↑](#endnote-ref-13)
14. Там же. С. 196. [↑](#endnote-ref-14)
15. Вольская В. Н. Пуссен. М., 1946. С. 44 – 60. [↑](#endnote-ref-15)
16. Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. С. 199 – 200. [↑](#endnote-ref-16)
17. Гликман А. С. Никола Пуссен. Л. – М., 1964. С. 91.

    **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

    Пуссен Н. Вдохновение поэта. // Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

    Пуссен Н. Великодушие Сципиона. // Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

    Пуссен Н. Ринальдо и Армида. // Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

    Пуссен Н. Суд Соломона. // Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

    Пуссен Н. Танкред и Эрминия. // Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

    Пуссен Н. Царство Флоры. // Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963. С. 201.

    **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

    Всеобщая теория искусства. Т. 4. Искусство XVII – XVIII веков. М., 1963.

    Вольская В. Н. Пуссен. М., 1946.

    Гликман А. С. Никола Пуссен.

    Золотов Ю. Пуссен. М., 1988. [↑](#endnote-ref-17)