

и продолжает давать объективные научные результаты. Цель словесной интерпретации произведения изобразительного искусства состоит не в каком-либо субъективном и произвольном толковании, а в таком раскрытии его объективной сущности, которое максимально, наивозможнейше приблизилось бы к этой сущности. В последнее время в искусствоведческой литературе усилился некоторый скептицизм в отношении возможностей научного анализа; вслед за представителями иконологического направления его предлагают заменить «опытом интерпретации», тем самым подчеркивая субъективность восприятия и понимания художественного шедевра людьми разных эпох. Такой путь вызывает большие сомнения. Да, каждая эпоха способна открывать в произведении искусства новые аспекты, но научное исследование стремится к постижению того объективного смысла, над которым не властны позднейшие перемены во вкусах и понятиях.

Важна еще одна сторона поставленного здесь вопроса. Исследователь искусства ищет предельной адекватности своего «перевода», но пользуется поэтическими тропами, вводя в научное рассуждение художественно-творческий элемент, соответствующий специфике самого предмета. В подобной методике кроется определенная опасность: специалист рискует впасть в то, что его коллеги, мыслящие более рационально, называли бы дурной литературщиной. Подмена научного анализа придуманными словесными эффектами, к сожалению, встречается в искусствоведении и наносит ему большой вред. Ложность таких приемов не всегда легко определить, а авторитет науки об искусстве они подрывают очень сильно.

Таким образом, субъективные увлечения «интерпретатора» могут возбуждаться не только особенностями художественного вкуса той или иной эпохи, но и самим объектом исследования, специфика которого воздействует на характер и содержание научного суждения. Главная трудность искусствознания, может быть, именно и состоит в тяжелой необходимости умерять поэтическое вдохновение, рождающееся в общении с шедевром, сдерживать чувство ради наивозможнейшей определенности дефиниций. Невольно вспоминается при этом, что пушкинская формула «поверить алгеброй гармонию» вложена в уста Сальери и что ей предшествует покаянное признание того же персонажа: «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп». Кто же захочет уподобиться Сальери? И кто захочет верить, что можно сосчитать на компьютере и обозначить в какой-либо абстрагированной форме чувственную сущность художественного произведения? А ведь главное в нем как раз и может быть заключено в эмоциональном нюансе, в том, что еще теоретики XVII в. называли «неуловимым» («je ne sais quoi»).

Обозначив общие трудности проблемы, перейдем к конкретному материалу XVII столетия. Как видно из заглавия данной статьи, для обозначения взаимных связей между видами художественного творчества автором выбрано слово «содружество» вместо привычного термина «синтез искусств». Понятие синтеза имеет более узкое значение, может быть применено к отношению живописи, скульптуры и архитектуры или, скажем, театра и музыки, а для нашей темы явно непригодно.

Что же касается связи между литературой и живописью, законен вопрос, в какой мере такая связь осознавалась теоретической мыслью прошлого, и в частности XVII в., являющегося предметом нашего интереса. Ответ может быть только положительным: да, осознавалась, хотя, как правило, в общефилософском плане, — на основе теории подражания. Представления XVII в. о соотношении названных видов искусства восходили к античности и эпохе Возрождения. Роль первоисточника принадлежала известной формуле Горация из «Послания к Пизонам» — «*Ut pictura poesis*», «Поэзия, подобная живописи»; хорошо помнили и формулу, дошедшую от древних времен (Симонид?) через Плутарха: живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись. Названные определения вошли в состав ренессансной теории искусства.