

Нельзя не вспомнить, как Леонардо придал извечной теме новую остроту и парадоксальную форму: «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец может сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод: слепой или немой?» [1, с. 68]. Дальнейший ход рассуждения, в соответствии со взглядами Леонардо, ведет к апологии живописи.

В «Диалоге о живописи», опубликованном в 1557 г., Лодовико Дольче сопоставлял живопись и поэзию следующим образом: «...Живопись есть не что иное, как подражание природе; и тот, кто в своих работах наиболее к ней приближается, — самый совершенный мастер. Это определение ограничено и недостаточно, так как не делает различия между художником и поэтом, ведь поэт тоже старается подражать природе. Поэтому я добавлю, что художник стремится подражать посредством линий и цвета, то есть на доске, стене или холсте, всему, что предстает его взору; поэт же с помощью слов подражает не только тому, что предстает взору, но также тому, что является интеллекту. В этом они различны, но подобны столь многим другим, что их можно назвать как бы братьями». На цитированную тираду, вложенную в уста Аретино, его собеседник Фабрини отвечает: «Это определение доступно и точно; так же верно сходство между поэтом и художником, ибо многие знающие люди называют художника безмолвным поэтом, а поэта — говорящим художником» [2, с. 461; 3, с. 152].

Любопытно, что ответ Фабрини игнорирует различие, о котором говорил Аретино, и тем поднимает искусство живописца до интеллектуального уровня поэзии. Не исключено, что через столетие трактат Дольче привлёк внимание Пуссена: в его знаменитом письме от 1 марта 1665 г. содержится определение живописи, похожее на приведенное здесь первое рассуждение из трактата итальянца. Впрочем, Пуссен никогда не отказал бы искусству живописи в интеллекте.

В канун XVII столетия сравнение возможностей поэзии и живописи приобретает более углубленный характер, и важная роль в этом принадлежала Франческо Патрици. В 1580-е годы в свой перечень свойств поэзии он ввел категорию наглядности. И хотя итальянский теоретик относит ее к разряду второстепенных свойств поэзии (что совершенно справедливо в силу специфики этого вида искусства), он признает за нею удивительные способности: «Ибо благодаря этому свойству словами можно сделать то же, что в живописи — красками, как бы рисуя неотличимо похожие портреты людей и предметов» [2, с. 158]. Дело в том, что Патрици не удовлетворяло, казалось слишком расплывчатым восходящее к Аристотелю понятие подражания. «...Аристотелю следовало понятие подражания, — заявляет итальянский теоретик, — либо описать, либо определить, либо иным образом объяснить, что это такое. Ибо в таком смутном виде, как нам кажется, оно не может быть общим обозначением для столь разных видов искусства, как живопись, скульптура, поэзия и комедия» [2, с. 143].

В том же десятилетии XVI в. тезис, восходящий к Плутарху, нашел отражение в трактате Дж. П. Ломаццо, а несколько позже к сопоставлениям творчества живописца и поэта многократно обращался в своей «Поэтике» Томмазо Кампанелла. И даже по ту сторону Ла-Манша Филипп Сидни в сочинении «Защита поэзии» называет свой предмет «говорящей картиной» [4, с. 164]. Еще один англичанин — драматург Бен Джонсон в «Заметках или наблюдениях», впервые изданных в 1642 г., посвятил сравнению поэзии и живописи главу, начав ее со ссылки на известную формулу Плутарха. Позиция Джонсона похожа на установку Дольче: «...Из них перо более благородно, нежели карандаш, поскольку оно общается не только с чувствами, но и с самим сознанием» [5, с. 180].

Та же тема появляется и в «Благочестивых беседах» поэта Дж. Б. Марино [6, с. 52]. Творчество Марино содержит яркое подтверждение его пристального внимания к искусству живописи: именно картины стали темой его стихотворного сборника «Галерея». В свою очередь художники