

XVII в. настолько уверены в родстве между поэзией и живописью, что, например, Пуссен с легкостью переименовывал применительно к живописи теоретические суждения о других видах искусств.

До нас дошел поучительный рассказ о взаимоотношениях поэта и живописца в начале XVII столетия. Итальянец Дж. П. Беллори, составитель биографий современных художников, описывает, как Марино приютил молодого Пуссена «в своем доме для того, чтобы тот рисовал, и умело и деятельно помогая ему преуспеть в сочинении сюжетов и передаче эмоций, одобрял его одержимость музами не меньшую, чем увлеченность поэтов подражанием». И далее Беллори говорит о Пуссене: «Из этих рисунков вполне явствует, насколько это было для него плодотворно, насколько обогатилась его память хорошими примерами Рафаэля и Джулио и, наконец, насколько под воздействием Марино он проникся поэтическим настроением, которое во всем соответствовало краскам живописи и которое он впоследствии всегда наилучшим образом использовал в своих произведениях» [7, с. 410—411].

За Пиренеями Лопе де Вега сравнивал Марино, «великого живописца слуха», с Рубенсом — «великим поэтом зрения». Идея контакта и содружества живописи и литературы, таким образом, звучала тогда вполне определенно. Не случайно в самой живописи Пуссена возникла тема апологии поэзии («Вдохновение эпического поэта» (Париж, Лувр) и другие произведения). Чтобы подтвердить устойчивость интереса к аналогиям поэзии и живописи во французской теории искусства, сошлемся еще на трактат Ла Менардьера, опубликованный в 1639 г. [5, с. 313]. И здесь мы находим слова о «говорящей живописи».

Связи между искусствами в XVII столетии проявлялись отнюдь не единообразно. Их характер менялся в зависимости от национальных или местных условий. Совсем не обязательным, например, было главенство архитектуры над скульптурой и живописью. В Голландии этого не могло быть по крайней мере по двум причинам: бюргеры не строили дворцов и, следовательно, не было нужды в их пышном убранстве, а протестантская религия препятствовала появлению монументальной живописи и монументальной скульптуры в храмах. Безусловное преобладание станковой живописи и тех ее жанров, которые могли выразить всеобщий интерес к частной жизни, предопределяло и специфику контактов с литературой на уровне конкретно-бытовых мотивов, оказывающих влияние даже на трактовку религиозных сюжетов. В Италии сложилась совершенно иная система соподчинения искусств, охотно уступающих друг другу часть своих возможностей в порыве чувственного слияния и взаимопроникновения. Эта эмоциональная патетика сказывалась в литературе. Напротив, во Франции различные виды искусств берегли свою самостоятельность, а их внутреннее родство определялось не соподчинением, а общностью основополагающих принципов.

Ряд подобных характеристик можно было бы продолжить, но и приведенные примеры со всей очевидностью демонстрируют специфичность взаимодействия видов искусств в XVII столетии.

Теперь, после необходимого уточнения позиций, можно перейти к проблемам комплексного изучения литературы и живописи. Разумеется, рамки статьи позволяют лишь наметить основные типы возможных соотношений и контактов.

Наиболее наглядны перспективы сопоставительного изучения названных видов искусств в сфере *иконографии*. То, что историк искусства воспринимает как иконографический вариант, для художника XVII в. означало поиски нового сюжетного решения и называлось *инвенцией* (лат. *inventio*, итал. *invenzione* и т. д.). Одной из высших возможных похвал по адресу молодого художника звучал тогда эпитет «*inventif*» — «изобретателен» [8, с. 71—72]. Напомним об общепринятом разграничении понятий инвенции и кончеттизма (поиски необычайного, сложность