

«Эсфирь, Аман и Артаксеркс» и «Возвращение блудного сына». Показателем сам факт живейшего общения художников, поэтов и драматургов в риторических обществах. Наиболее известный пример — контакт Халса и Бредеро. Но он отнюдь не единичен: стихи того же Бредеро вдохновляли живописца и графика Виллема Бейтевеха («Выбор розы», Амстердам, Государственный музей, и т. п.) [10, с. 140].

Особого внимания заслуживает вопрос о *литературной программе*, специально подготовленной для живописца. Разумеется, такие программы составлялись не всегда, но в случае крупного заказа со сложными аллегорическими мотивами в них часто возникала необходимость. Их могли комбинировать и сами художники с помощью пособий и руководств типа «Иконологии» Чезаре Рипы (первое издание вышло в 1593 г.), сборников эмблем и символов Отто ван Вена и других авторов. В данной связи наиболее интересны те случаи, когда авторами программ были современные писатели или поэты. Высказывалось предположение о сотрудничестве между итальянским стихотворцем Франческо Браччолини и живописцем Пьетро да Кортона. Уже цитировалось свидетельство о том, как Дж. Б. Маррино, будучи в Париже, помогал молодому Пуссену в выборе и сюжетной интерпретации эпизодов «Метаморфоз» Овидия. Голландский поэт Йост ван ден Вондел составлял программу восьми композиций для амстердамской ратуши, среди которых была и картина Рембрандта «Клятва Юлия Цивилиса» (Стокгольм, Национальный музей). Сравнительно недавно была обнаружена и опубликована профессором Коллеж де Франс Жаком Тюилье программа рубенсовского цикла «История Марии Медичи» (Париж, Лувр) [11, с. 52—62].

Литературная программа вовсе могла и не быть художественным произведением, плодом поэтического вдохновения. И тогда перед живописцем вставала задача насыщения сухих педантичных предписаний и перечней живым чувством (таков случай Дж. Б. Тьеполо — росписи резиденции в Вюрцбурге). Еще один шаг в таком направлении — и могла возникнуть ситуация конфликта, внутреннего сопротивления художника «социальному заказу», диктующему требования апофеоза, идеализации монарха или вельможи. Впрочем, данный вопрос является слишком общим для обсуждаемой проблемы.

Значительные возможности предоставляет сравнение живописи и литературы в *стилистической сфере*. Но поскольку это область формы, где действуют законы специфического языка каждого вида искусства, исследователь сталкивается с наибольшими трудностями. В сфере стиля далеко не все и поддается сравнению: у каждого вида искусства свой материал и свой круг выразительных средств. Наиболее реально сопоставительное исследование в области структурной организации произведения, т. е. преимущественно в вопросах композиции, соразмерности, ритма. Назовем также диссонансы, антитезы, контрасты, приемы аффектации и т. п.

На известном историческом этапе в пределах определенного региона (национальной школы и др.) могут быть выявлены стилистические аналогии, помогающие установить или уточнить закономерности художественного процесса в целом. Приведем только один поучительный пример. Нет сомнения, что Франсуа Малерб был основоположником классицизма. Но традиция представляет Малерба одиноким провозвестником нового стиля с его внутренней логикой, ясностью и гармонией. Основу такому представлению, наверное, заложила гипнотическая формула Буало: «Но вот пришел Малерб и первым во Франции дал почувствовать в стихах четкий ритм...» — «Enfin Malherbe vint, et, le premier en France, fit sentir dans les vers une juste cadence...» [12, с. 8]. Привычка считать систему Малерба уникальной может повлечь за собой сомнение в ее исторической закономерности. И здесь оказывается плодотворным стилистическое сопоставление искусства поэта с выразительными средствами раннего Пуссена.

О Пуссене тоже сложилось традиционное мнение, но совсем иного