

рода. Принято думать, что его стиль сформировался не на национальной основе, не в первый парижский период 1612—1623 гг., а гораздо позже и к тому же в Италии под влиянием болонцев. Но хотя от первых парижских лет до нас дошли только рисунки для поэта Марино, их стилистический анализ неопровержимо показывает, что Малерб был не одинок. Строгий композиционный ритм групп и фигур, развернутых на переднем плане в барельефном построении, симметрия и уравновешенность — все это принципы того же классицизма. Если вспомнить, что еще в 1618 г. Рене Декарт писал в «Компендиуме музыки» о ясности и пропорциональности прекрасного произведения искусства, закономерность возникновения классицизма именно в начале XVII столетия становится очевидной.

От иконографического и стилистического анализа мы восходим к *образной* структуре искусства, с чем и связан последний круг стоящих здесь вопросов. Образная структура выступает в качестве результата творческого процесса, и вместе с тем в ней выражается его субъективный фактор — творческое самосознание художника. Поэтому в названную сферу исследования может быть включена совокупность письменных источников: эпистолярное наследие художников, мемуары, художественные трактаты и т. п. В письменных источниках, отражающих общественную мысль эпохи, литература и искусство взаимодействуют между собою.

При изучении данной сферы контакта приходится принимать во внимание, что в таких источниках прямога высказываний чередовалась с фигурами умолчаний или аллюзиями; характерна формула французского вольнодумца Габриеля Нодде: «*Intus ut libet, foris ut moris est*» — «Мыслить свободно, но в общении следовать общепринятому» [13, с. 485]. Многие из названных источников перенасыщены отвлеченными рассуждениями, среди которых теряются живые свидетельства о художественных реальностях. Недаром тот же Пуссен с горечью замечал: «У нас есть некий N..., который пишет о творчестве современных живописцев и их жизни. Его стиль выпретен, не наделен ни тонкостью, ни смыслом. Он подходит к искусству живописи как человек, не владеющий ни ее теорией, ни ее практикой» [8, с. 461].

Между художественной теорией XVII в. и действительной творческой жизнью существовал немалый разрыв. Терминология трактатов и лексика мастерских не совпадали ни по звучанию, ни по значению. К сожалению, пишущие об искусстве часто не считаются с этим, казалось бы, вполне очевидным фактом. Так, например, слова «идея» и «мысль» в устах художников XVII в. — вовсе не философские категории; они означают начальный эскиз, первый набросок произведения. В подобном случае лучше остерегаться прямых аналогий с литературой, как и с философией.

Письменных источников разного рода, помогающих хотя бы отчасти представить себе образное мышление художников, от XVII в. до нашего времени дошло немало. Пусть не все из них можно безоговорочно включить в сферу литературы как вида искусства, но в любом случае их содержание составляет возможный объект плодотворного исследования связей между литературой и живописью. Это верно еще и потому, что в подобных источниках высказываются суждения о различных искусствах, часто основанные на их сопоставлении.

Следует только обязательно принимать в расчет многообразие позиций, которые выявляются в памятниках общественной мысли. Причем позиций не только различных, но часто полярных, впрямую сталкивающихся в творческой практике. Было бы ошибкой не видеть острых противоречий в сложном конгломерате взаимодействующих между собою политических, религиозных, художественных, философских воззрений времени. Столь же ошибочно было бы устанавливать иерархию равноправных форм общественного сознания. Кстати сказать, новейшее время убедительно показало методологическую и практическую несостоятельность иерархических структур в сфере общественной мысли.