

остроумного замысла); кончеттизм — важная особенность творческого метода XVII в., но останавливаться здесь на его характеристике не представляется возможным. Конечно, инвенция получала свои импульсы и от природы (впечатление), и от художнического воображения, и от так называемой иконосферы, т. е. от окружающих художника произведений искусства. Все это сложным образом переплеталось в процессе реализации замысла. Для нашей же темы особенно важна проблема *литературного сюжетного источника*.

XVII век придавал большое значение эрудиции живописца; в академиях преподавались история литературы и мифология; но познаниям в этой сфере воздавались хвалы и независимо от академической системы. Замысел картины проверялся чтением исходного текста либо беседой с эрудитом. Так, учитель Веласкеса Франсиско Пачеко рекомендовал живописцам добывать нужные сведения «путем распроса ученых или из книг» [9, с. 98]. Священное писание, церковное предание («Золотая легенда» Якопо да Варачце и т. п.) сохраняли значение авторитетных источников, дополняясь новыми компендиумами типа «Церковных анналов» Барониуса или сочинений, из которых Бернини извлек сюжет «Экстаза св. Терезы». Своеобразие религиозной иконографии XVII в. — не только в культе святых, экстазов, мученичеств и реликвий. Неизмеримо важнее обращение к духовно-нравственной стороне сюжета, осмысляемого в свете драматических противоречий реального бытия. Новизну инвенции XVII в. легко понять из сопоставления трактовки истории Давида и Саула в гравюре Луки Лейденского с ее трогательной непосредственностью и, с другой стороны, — в картине Рембрандта («Давид и Саул», Гаага, Мауритсхейс), для которого библейский рассказ — повод к раздумьям над коллизиями мятущегося человеческого духа.

Не менее показательны контакты живописи и литературы XVII столетия в сфере прямого выражения реальности. Так, «Хромоножка» Риберы естественно ассоциируется с персонажами плутовских романов. И хотя возможностями живописи не соизмеримы с повествовательно-временными потенциями романа, широкий круг социальных типов и ситуаций дает ценный материал для плодотворных сравнений. Насколько перспективна отмеченная тенденция, можно судить по тому факту, что в начале следующего столетия Уильям Хогарт частично компенсирует временные ограничения живописи и гравюры за счет сюжетных циклов, позволяющих развернуть повествование. Цикл «Карьера распутницы» явится своеобразным аналогом роману Дефо «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс».

То обстоятельство, что живопись вынуждена сжимать фабулу в одно кульминационное мгновение, представленное на картине, делает более реальными сопоставления этого вида пластических искусств с драматургией, в которой решающая роль принадлежит мизансцене, а также с поэзией, где эмоциональная канва доминирует над временными, фабульными аспектами структуры. Не случайно многие сюжеты живописи XVII в. извлечены из поэтических произведений (в частности, поэм Ариосто и Тассо), а содружество поэта и живописца стало в эту пору распространенным явлением.

Не менее характерен для эпохи интерес художников к театру. Композиция алтарного образа Караваджо «Призвание Матфея» (Рим, капелла Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези) построена по законам сцены: вновь вошедшие лица придают резкий поворот сюжету. Гравюрный цикл Жака Калло «Balli» убедительно воссоздает экспрессивность актерского диалога. Ранний Франс Халс обогащает круг своих изображительных мотивов впечатлениями от спектаклей. Вполне закономерно, что XVII в. внес принципиальные новшества в область театральной декорации. Но, может быть, важнее всего драматургичность воплощения нравственных коллизий в картинах XVII столетия. Таковы шедевры Рембрандта