

Е. О. ВАГАНОВА

ВИЗАНТИЙСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬ ГРЕКО

(Обзор литературы и постановка проблемы)

В XVI столетии, в эпоху сложения и укрепления национальных государств, в Европе усиливаются политико-дипломатические, экономические, культурно-идеологические контакты. Для этого времени особенно характерно появление многочисленных «интернациональных» деятелей культуры и искусства. Нередко меняя покровителей и место работы, являясь, таким образом, распространителями тех или иных художественных направлений, вкусов, требований, они осуществляли в своем лице непосредственные культурные контакты между европейскими государствами.

Определенный оттенок «интернационализма» в смысле зависимости от искусства передовых стран прежде всего присущ провинциальным и отсталым художественным школам Западной Европы. Показательна в этом отношении история испанской школы, лишь с конца XV в. вступившей на путь преодоления обусловленной реконкистой известной культурно-художественной изоляции и отсталости. В XVI в. Испания знакомилась с культурой Европы прежде всего путем становящегося все более обязательным обучения испанцев за границей (преимущественно в Италии) и благодаря хлынувшему в страну с середины столетия, в связи со строительством Эскориала, потоку иностранных мастеров. Многие из них, долгое время работая в Испании, обогащали и расширяли границы ее искусства, нередко сами испытывали сильное влияние последнего, однако их творчество лежало все-таки за пределами национальной художественной школы. Другие же «иностранцы попадали под такое глубокое воздействие местной культуры, что их творения кажутся порою более испанскими, чем работы самих испанцев»¹. Среди таких мастеров выделяются два живописца, очень различные по своим художественным устремлениям, темпераменту, по масштабам дарования, по той роли, которую они сыграли в развитии испанского искусства, — Педро де Кампанья и Эль Греко. Их объединяют, однако, напряженные попытки выразить в образной форме кризисность и порою трагедийность современной им действительности, а также известный «интернационализм» художественной биографии и творчества.

Уроженец Брюсселя, выросший на традициях ранненидерландской живописи и усвоивший затем в Италии принципы высокого Возрождения и маньеризма, Педро де Кампанья, и греческий иконописец с Крита, получивший прекрасное обучение в лучших мастерских Венеции, Доменикос Теотокопулос, по прозвищу Эль Греко, заняли ведущее место в пестрой картине испанской живописи XVI в. В Испании оба мастера попали под воздействие не столько чисто художественных национальных традиций (хотя это тоже имело место), сколько общей идеологической атмосферы, духовной жизни испанского общества. В произведениях Кампаньи и Греко

¹ J. Harvey. The Cathedrals of Spain. London, 1957, p. 8.

всегда выражена национальная специфика духовного мира и героев-испанцев, почувствовать которую особенно остро живописцы, возможно, смогли именно с позиции иностранца, а следовательно, в определенной степени постороннего наблюдателя.

Если имя Педро де Кампаньи, вернувшегося в 1562 г. после 25-летнего пребывания в Испании в Брюссель, фигурирует в трудах по истории и испанского, и нидерландского искусства, то вопрос о принадлежности Греко к какой-либо художественной школе решается, как правило, более однозначно. Эволюция творчества Греко определяется этапами его жизненного пути. Молодость на родном острове Крите обусловила появление иконописных работ; годы, проведенные затем в Венеции, нашли отражение в ренессансно-венецианских произведениях; с приездом в Испанию мастер бурно эволюционирует в направлении маньеризма с типично испанской мистической окраской. Большинство исследователей, несмотря на переоценку некоторыми из них значения критского или итальянского периодов в сложении творческого кредо мастера, относит Греко к художественной школе Испании². Однако искусство Греко перерастает рамки испанской школы, представляя собой в общеевропейском масштабе одну из вершин маньеризма — кризисного художественного направления XVI в., сущностью которого можно считать разложение ренессансного стиля³. Эль Греко, чье творчество является синтезом традиций трех великих культур — византийской, итальянской, испанской⁴, стал одной из самых «интернациональных», ключевых и глубоко индивидуальных фигур европейского маньеризма. Необычное профессиональное владение одновременно иконописными приемами и изобразительным языком Ренессанса, сложность и «интернационализм» творческой биографии обусловили определенную художественную изоляцию мастера и сугубо субъективный характер его искусства. Типично маньеристическая черта — субъективизм эмоционально-психологической окрашенности творчества и подчеркнутая индивидуальность самой художественной манеры — нашла в произведениях Греко столь яркое проявление, что превратилась в их исключительное свойство⁵. Цель данной статьи — попытаться установить сущность и «меру» этой «исключительности», поставив в общих чертах одну из важнейших проблем в искусстве Эль Греко: значения и степени воздействия на формирование своеобразного стиля живописца византийских иконописных приемов и традиций.

Именно в «византинизме» Греко А.-Л. Майер видит его основное отличие от культурного мира Западной Европы⁶. Естественно поэтому, что в попытках постичь специфику индивидуально художественного почерка Греко многие ученые обращаются к интересующему нас вопросу. Особенно бурная дискуссия развернулась в 20-х—30-х годах XX в., когда на страницах искусствоведческой периодики появился ряд статей, посвященных специально данной проблеме⁷. В ее разрешении быстро наметились две основные тенденции. Представители одной из них склонны вся-

² Эта точка зрения господствует в монографиях о Греко, начиная с первого труда М. Коссио и кончая последней работой Х. Гудиоля: М. Коссио. *El Greco*. Madrid, 1908; J. Gudiol. *Doménikos Theotokópoulos El Greco*. 1541—1614. Barcelona, 1971.

³ Б. Р. Виппер. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века*. М., 1956; И. А. Смирнова. *Искусство маньеризма*. — «Всеобщая история искусств», т. III. М., 1962; Е. И. Ротенберг. *Искусство Италии XVI века*. М., 1967.

⁴ Т. П. Кантерева. Эль Греко. М., 1965, стр. 19.

⁵ Акцентируя эту особенность творческого почерка Греко, некоторые исследователи рассматривают его искусство как сугубо индивидуальную, «внеациональную» интерпретацию эстетических идеалов маньеризма. См. H. Wethey. *El Greco and his school*, v. 1—2. Princeton, 1962.

⁶ A. L. Mayer. *El Greco an Oriental Artist*. — «The Art Bulletin», 1929, p. 146—152.

⁷ Например: R. Byron. *Greco, the Epilogue to Byzantine Culture*. — «The Burlington Magazine», 1929, v. 55, p. 173; F. Rutter. *El Greco*. — «The Burlington Magazine», 1932, v. 60, p. 274 и т. д.

чески преувеличивать роль иконописно-византийского фактора в формировании художественного видения Греко⁸. Сущность «теории византизма» (названной так Т. П. Кантерева)⁹ выражена уже в характеристиках Эль Греко как «последнего гениального представителя православного искусства на Западе», «последнего западного выразителя византийской художественной формы», фигурирующих в работах Р. Байрона, Д. Талбота Райса, П. Швайнфурта — особенно активных «византинистов»¹⁰. Новой вспышке этой концепции способствовало открытие в 1937 г. Р. Паллуккини полиптиха из Модены — самого иконописного по своему характеру произведения Греко, которое итальянский ученый опубликовал в нескольких исследованиях¹¹. Посвятив работу выявлению роли критского и итальянского периодов деятельности Греко в сложении его творческого кредо, Х. Камон Аскар также акцентирует значение критского наследия¹². Проблема отношения художника к византийской культуре вызвала, естественно, большой интерес среди греческих искусствоведов, о последовательном присоединении которых к «теории византизма» мы можем судить, к сожалению, лишь на основании историографических обзоров¹³. В последние два десятилетия число безоговорочных апологетов византийского начала в творчестве Эль Греко резко сократилось. Исключением является американский исследователь П. Келемен, в чьей интерпретации мастер предстает перед нами греческим живописцем, до конца жизни в Испании психологически и профессионально сохранявшим верность родине¹⁴.

Уже в 20-е годы нашего столетия А.-Л. Майер проявил другой, более осторожный и дифференцированный подход к проблеме византийских влияний: считая их фактором, придающим искусству мастера сугубо индивидуальную окраску. А.-Л. Майер не видит в этих влияниях главного стержня творческой эволюции Греко¹⁵. Несколько позже против «теории византизма» выступил Х. Керер, который, тщательно прослеживая иконописные (прежде всего — иконографические) реминисценции в поздних работах художника, справедливо ставит его, вслед за М. Дворжаком, в ряд западноевропейских маньеристов¹⁶.

Для наших дней характерен всесторонний и комплексный подход к оценке художественного наследия Эль Греко. Превалирует мнение о нем как о маньеристе, наиболее ясно сформулированное, пожалуй, Х. Уэзи¹⁷. Большинство современных испанистов, органически включая Греко в историю испанской культуры, необходимое внимание уделяют его связям с византийским искусством, выявляют важную, но не доминирующую роль иконописи в формировании живописца-маньериста¹⁸. На фоне монографических исследований о Греко в известной степени выделяется

⁸ См. следующие капитальные труды: *J. F. Willumsen. La jeunesse du peintre El Greco*, v. 1—2. Paris, 1927; *F. Rutter. El Greco*. London, 1930; *R. Byron, D. Talbot Rice. The Birth of Western Painting*. London, 1930.

⁹ Т. П. Кантерева. Указ. соч., стр. 20.

¹⁰ *R. Byron. Op. cit.*, p. 173; *Ph. Schweinfurth. Greco und die italo-kretische Schule*. — *Bz.*, 1929/30, S. 612.

¹¹ Одно из них: *R. Pallucchini. Un politico del Greco della R. Galleria Estense di Modena*. — «Bolletino del Ministero della Educazione nazionale», 1937, march, p. 389—392.

¹² *J. Camón Aznar. Bizancio e Italia en el Greco*. Granada, 1944.

¹³ Исследования греческих специалистов — А. Киру, П. Превелакиса и др. — изданы на недоступном для нас новогреческом языке.

¹⁴ *P. Kelemen. El Greco revisited: Candia. Venice. Toledo*. N. Y., 1961.

¹⁵ *A.-L. Mayer. Domenico Theotocopulis, El Greco*. Munich, 1926.

¹⁶ *M. Dvořac. Über Greco und den Manierismus*. — In: «Kunstgeschichte als Geistgeschichte». Wien, 1924, S. 259—276; *H. Kehler. Greco als Gestalt des Manierismus*. München, 1939.

¹⁷ См. прим. 5.

¹⁸ *J. Babelon. El Greco*. Paris, 1946; *G. Reimann. El Greco*. Leipzig, 1966; *J. Gudiol. Op. cit.*

капитальный труд Х. Камона Аскара, переоценивающего, как уже упоминалось, значение для художника его иконописного прошлого¹⁹.

Проблема отношения Греко к византийской культуре не привлекала еще серьезного внимания русских и советских испанистов. В общих обзорах по истории испанского искусства²⁰, а также в статье М. В. Алпатов и в монографии Т. П. Каптеревой²¹ отмечается определенная преемственная связь творчества Греко с иконописью, но без специального освещения вопроса.

Как справедливо заметил в своей очень содержательной статье Х. Зёнер, необходимо разграничивать два вопроса: о «первоначальном обучении художника» и о «действовавших и позже влияющих»²². Проблема «византизма» Эль Греко обнаруживает два основных родственных, но тем не менее различных аспекта. Один из них связан с первым ученическим этапом деятельности Греко, в течение которого он предстает перед нами мастером, выросшим на традициях иконописи, генетически вышедшим из нее, в значительной мере — еще иконописцем. Другим аспектом можно считать использование зрелым маньеристом Греко некоторых художественных принципов иконописи. В свете двух последовательно поставленных вопросов мы и попытаемся наметить пути разрешения нашей темы.

Жизнь и творчество Доменикоса Теотокопулоса бедны достоверными сведениями. Однако дата и место рождения художника относятся к числу наименее спорных фактов его биографии. Давно установилось мнение о том, что Греко родился в 1541 г. в Кандии, основанное прежде всего на рекомендательном письме кардиналу Алессандро Фарнезе миниатюриста Джулио Кловико (назвавшего своего подопечного «молодым кандийцем»), а также подтвержденное высказыванием самого Греко на инквизиционном суде в Толедо, где он фигурировал в роли переводчика с греческого языка. Указанные факты, думается, не вступают в противоречие с изысканиями А. Каиру, который нашел следы семьи «Теотокис» (по его мнению, «Теотокис» — модификация «Теотокопулос») в Фоделе²³, ибо это местечко находится близ Кандии; возможно, родившись в Фоделе, Греко со свойственной ему гордостью предпочитал считать и называть себя выходцем из столицы Крита — Кандии. Дополнительным косвенным свидетельством в пользу Крита как родины мастера обычно считается письмо Тита, первого епископа острова, помещенное на картине Греко с изображением апостола Павла²⁴. В опубликованных Ф. Сан Романом документах зафиксированы связи Греко с греками; жившими в Толедо²⁵; некоторые из них, как предполагает П. Келемен, были критянами (точно установлено критское происхождение, например, физика и писателя Антонио Салосиноса)²⁶.

Согласно господствовавшему раньше мнению, Греко покинул Крит в начале 1560-х годов. Однако изданные в 1961 г. новые документы²⁷

¹⁹ J. Camón Aznar. *Dominico Greco*, t. 1—2. Madrid, 1950.

²⁰ К. М. Малицкая. *Испанская живопись XVI и XVII веков*. М., 1947; И. М. Левина. *Искусство Испании XVI—XVII веков*. М., 1966.

²¹ М. В. Алпатов. *Живописное мастерство Эль Греко*. — В кн.: М. В. Алпатов. *Этюды по истории западноевропейского искусства*. М., 1963, стр. 223—234; Т. П. Каптерева. *Указ соч.*

²² H. Soehner. *Der Stand der Greco-Forschung*. — «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 1956, Bd. 19, S. 60.

²³ К сожалению, с изысканиями греческого ученого мы вынуждены знакомиться не по его оригинальным работам, а по сообщениям, фигурирующим почти во всей доступной нам литературе.

²⁴ А. Валлантин. *Эль Греко (Доменико Теотокопули)*. М., 1962, стр. 109—110.

²⁵ F. San Román. *De la vida del Greco*. — «*Archivo español de arte y arqueología*», 1927, t. III, p. 144—147.

²⁶ P. Kelemen. *Op. cit.*, p. 90.

²⁷ C. D. Mertzios. *Domenicos Theotocopoulos. Nouveaux éléments biographiques*. — «*Arte Veneta*», 1961, p. 217—219.

во многом меняют наше представление о раннем этапе творчества художника: сокращается время, проведенное им в Венеции, и значительно более вероятной становится гипотеза о его профессиональном обучении на Крите, о первоначальном формировании в местных традициях. Вместе с тем попытки ученых (преимущественно греческих) обнаружить прямые следы обучения и художественной деятельности Греко на Крите пока остаются в пределах гипотез. Например, широко распространенная версия о работе мастера при монастыре св. Екатерины в Кандии базируется главным образом на изображении этого монастыря у подножья горы Синай в приписываемых молодому Греко произведениях. Еще более бездоказательным является предположение о том, что юный живописец учился в монастыре Вальсамонери²⁸. Не исключено, что Греко продолжил свое первоначальное художественное образование иконописца, переехав с Крита в Венецию, в греческой иконописной колонии города²⁹. Думается, однако, не так уж важно, в какой конкретно мастерской Крита обучался Греко и где именно он получил первые профессиональные навыки — на Крите или уже в Венеции, так как греческо-иконописные мастерские Венеции и Крита имели в середине XVI в. принципиально одинаковый характер и представляли в своей совокупности явление, именуемое обычно итало-критской школой.

Итало-критская школа живописи до сих пор мало изучена и достаточно противоречиво освещена в литературе. Расходятся мнения ученых о генезисе этой школы. Если французские специалисты видели ее художественно-исторические истоки исключительно в византийском позднепалеологовском искусстве³⁰, а русские дореволюционные авторы (Н. Кондаков, Н. Лихачев) главным импульсом сложения школы называли венецианский Ренессанс³¹, то В. Н. Лазарев — автор единственного советского исследования по итало-критской живописи — ее главной отличительной особенностью считает соединение двух равнозначных факторов влияния: западного и восточного³². Возраставшее проникновение в творчество итало-критских мастеров ренессансных, а позже барочных черт приводило ко все большему вытеснению иконописных приемов. Поскольку уже сам «факт перенимания западных новшеств означал смерть византийского искусства»³³, постольку с момента своего зарождения итало-критская школа лежала собственно за его пределами; однако представителей этой школы можно считать в известной степени преемниками и наследниками иконописных традиций Византии.

Поэтому при исследовании проблемы художественной среды и влияний в творчестве юного Греко необходимо учитывать, что он воспринимал византийскую культуру двояким образом. С одной стороны — при непосредственном знакомстве с попадавшими на Крит и в Венецию ранними высокохудожественными византийскими памятниками. С другой — усваивая традиции иконописного искусства в несколько измененном виде через посредство итало-критских живописцев, являвшихся в большинстве своем мастерами «второй руки».

Хотя сложение итало-критской школы датируется приблизительно рубежом XV—XVI вв., ее расцвет падает, по всей вероятности, на ко-

²⁸ Эту точку зрения греческого ученого П. Превелакиса приводит Х. Зёнер: *H. Soehner. Op. cit.*, p. 60—61.

²⁹ Одним из первых такую гипотезу настойчиво выдвинул Виллумсен: *J. F. Willumsen. Op. cit.*, v. 1, p. 50.

³⁰ Например: *Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin*, v. II. Paris, 1926, p. 788—792.

³¹ Н. Кондаков. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911, стр. 88—90; Н. Лихачев. Историческое значение итало-критской иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композицию некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911, стр. 21—32.

³² В. Н. Лазарев. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи). — «Ежегодник института истории искусств». М., 1952, стр. 170—173.

³³ Там же, стр. 161.

нец XVI—начало XVII в., так как именно с этого времени известны многие имена индивидуальных иконописцев³⁴. Невозможно поэтому говорить о воздействии на молодого Греко таких наиболее видных представителей этой школы, как М. Дамаскино, Э. Москос, Т. Полакис, семья Цане и др. Многочисленные аналогичные элементы в работах раннего Греко и его соотечественников-иконописцев свидетельствуют скорее о параллельной эволюции сходных творческих концепций и даже подсказывают предположение об обратном влиянии: Греко — на итало-критскую живопись рубежа XVI—XVII вв. В 1560-х годах Греко, бурно развивавший складывавшиеся принципы этой художественной школы, возможно, выступил как хронологически первый ее значительный представитель эпохи расцвета.

В искусствоведческом обиходе пока не существует достоверных произведений Греко, созданных на Крите. Попытка Р. Паллуккини приписать Греко икону с изображением Луки (собр. Сиссалианос, Афины) им же самим ставится под сомнение: подпись на иконе, как он пишет, могла принадлежать Доменико Джованни де Мантуя, работавшему на Крите и в Венеции в середине XVI в.³⁵ Согласно сделанной Е. Уотерхаузе и позже убедительно обоснованной М. Сориа периодизации, итальянский период деятельности Греко распадается на три этапа: 1-й венецианский — до 1570 г.; римский — 1570—1572 гг.; 2-й венецианский — 1572—1576 гг.³⁶ Продолжающийся оставаться, несмотря на обилие исследований, одним из самых спорных вопросов всего искусства Греко, первый венецианский этап прошел, вероятно (как уже упоминалось), под знаком тесной — и личной, и творческой — связи Греко с многочисленной греческой колонией Венеции³⁷. По всей видимости, мастер органически входил в круг итало-критских иконописцев, получивших название «мадоннери» благодаря особенно типичным для них иконам с очень темной живописной поверхностью, изображающим богоматерь.

Краеугольным камнем дискуссии по поводу генезиса искусства Греко является проблема атрибуции открытого Р. Паллуккини и приписываемого им Греко триптиха из музея в Модене с подписью «мастер Доменико»³⁸. Вслед за Р. Паллуккини большинство авторов относит это произведение к творчеству Греко, другие (и среди них прежде всего Х. Уэзи и Е. Арслан) сомневаются в авторстве художника, считая, что могло быть немало греческих мастеров с очень распространенным именем «Доменико»³⁹. Х. Уэзи выделяет целую группу аналогичных работ с подобной подписью, возможно, принадлежащих, по его мнению, другому иконописцу — «мастеру Доменико». Но хотя впоследствии произведения Греко всегда будут иметь подпись «Доменикос Теотокопулос», легко представить, что обычная в среде средневековых иконописцев манера подписываться только одним именем перестала позже удовлетворять Греко, попавшего в художественный мир европейского Ренессанса, где живописец, отделившись от ремесленно-цеховых корпораций, превращался в индивидуального творца, личность которого приобретала все больший вес в обществе. По справедливому замечанию Е. Арслана, «абсолютная достоверность установления мастера не достигается при современном состоянии исследования»⁴⁰. В произведении господствует характерный для итало-критской

³⁴ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 172.

³⁵ R. Pallucchini. Op. cit., p. 390.

³⁶ E. K. Waterhouse. El Greco's Italian Period. — «Art Studies», 1930, p. 61—88; M. S. Soria. Greco's Italian Period. — «Arte Veneta», 1954, p. 213—221.

³⁷ Х. Камон Аскар указывает, что в 1550-х годах эта колония насчитывала около четырех тысяч человек (J. Camon Aznar. Dominico Greco, t. 1, p. 21).

³⁸ R. Pallucchini. Op. cit.; *idem*. La vicenda italiana del Greco. — «Paragone», 1953, № 45, p. 24—26.

³⁹ H. Wethey. Op. cit., v. 1, p. 30—33; E. Arslan. Cronistoria del Greco «madonnero». — «Commentari», 1964, XV, p. 213—223.

⁴⁰ E. Arslan. Op. cit., p. 215.

школы в целом принцип соединения иконописных традиций и западных художественных форм. Если сцены триптиха «Бог-отец, Ева, Адам в раю», «Благовещение», «Поклонение пастухов» демонстрируют влияние Тициана, а также изучение маньеристических мастеров (в частности — Пармиджинино), то в «Крещении» фигуры венецианского типа сопутствуют византийской композиционной схеме. Композиция «Христос с хоругвью» имеет, скорее всего, критские истоки⁴¹. Створка с видом горы Синай и монастыря у ее подножия была создана, по мнению Д. Талбота Райса, на основе средневековых икон, изображающих сцены с Моисеем и «Преображение», при определенном использовании реальных наблюдений природы — конкретного пейзажа с архитектурными мотивами⁴². Думается, что явный приоритет во многих створках ренессансных элементов — передача глубины пространства, свободная живописная манера письма, иногда объемная трактовка формы, а также склонность художника к маньеристическим исканиям свидетельствуют, возможно, в пользу авторства Эль Греко, который с самых первых шагов обнаруживал больший, чем его собратья по кисти, интерес к достижениям европейского искусства. Из всех предлагаемых датировок триптиха наиболее убедительной представляется сделанная Р. Паллуккини: около 1567 г., так как, с одной стороны, триптих говорит о столь глубоком знакомстве Греко с венецианской живописью, что не вызывает сомнения факт написания его уже в Венеции. С другой стороны, если эту работу, созданную вскоре после приезда в Венецию, принять условно за отправную точку исканий Греко во время пребывания в Италии, то становится очевидной необходимость определенного временного промежутка между нею и такими датированными началом 1570-х годов произведениями мастера, как «Изгнание торгующих из храма» (бывш. собр. Кук, Ричмонд) или «Исцеление слепого» (Дрезденская галерея).

К триптиху примыкают варианты «Поклонения королей» (например: галерея Боргезе, Рим; Художественно-исторический музей, Вена), в которых еще сильнее сказываются венецианские влияния, а также — небольшая картина с изображением горы Синай (раньше: собр. Хатвени, Будапешт), свидетельствующая о дальнейшем развитии индивидуального стиля живописца. В сравнении с пейзажной створкой триптиха «здесь меньше чувствуется иконописное начало, больше материальности, телесности, объемности, горы не так устремлены к небу»⁴³. В пользу авторства Греко, по замечанию А. Валлантен, говорит и субъективное чувство тревожного напряжения, повышенное эмоционально-драматическое ощущение природы, благодаря которому эта картина воспринимается «непосредственно предшествующей виду Толедо, а ведь между ними пролегла целая жизнь и все творчество художника»⁴⁴. При сопоставлении триптиха с указанными работами вырисовывается «развитие индивидуального стиля» Греко, отличавшее его от других итало-критских мастеров: быстрое усвоение художественных принципов Возрождения. Трудно четко выделить из огромной массы приписываемых раннему Греко произведений его достоверные работы. Однако даже при составлении последовательной цепи из трех наиболее вероятных звеньев: триптих — варианты «Поклонения королей», «Вид горы Синай» — «Исцеление слепого», «Изгнание торгующих из храма», ясно читается эволюция мастера от итало-критской

⁴¹ A. L. Mayer. Notes on the early El Greco. — «The Burlington Magazine», 1939, v. 74, p. 28.

⁴² Последний момент заставляет Д. Талбота Райса считать створку приписываемого им Греко триптиха и аналогичную икону из собр. У. Бланта (Лондон) уникальными произведениями на фоне иконописного искусства. См. Д. Талбот Райс. Три Синайских горы. — В кн.: «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 172—178.

⁴³ D. Talbot Rice. Five late byzantine Panel and Greco's views of Sinai. — «The Burlington Magazine», 1947, v. 90, p. 94.

⁴⁴ А. Валлантен. Указ. соч., стр. 32.

живописи к венецианскому Ренессансу. Две последние работы, несмотря на их еще непосредственную связь с предшествующей деятельностью художника (она сказывается сильнее всего в иконографии и типаже образов) лежат уже за пределами итало-критского этапа творчества Греко. В результате соприкосновения живописца с открывшимся ему богатством венецианского искусства слабеют его контакты с греческой колонией города. Под могучим, неудержимо захватившим молодого кандийца влиянием культуры Венеции происходит постепенно его отход от иконописных традиций и все более последовательное обращение к ренессансной системе. Рубеж 1560-х—1570-х годов ознаменован качественной трансформацией всего образа художественного мышления и эстетических идеалов мастера. Во многих произведениях этого времени, например в портрете Джулио Кловиио (галерея Каподиамонте, Неаполь), Греко, как бы сумев силой своего таланта «перешагнуть через века», преодолеть барьер между художественным миром ренессансного Запада и средневеково-иконописной Византии, предстает перед нами сложившимся представителем Возрождения, словно предавшим забвению свое прошлое иконописца.

Около 1577 г. Греко, как предполагают, в связи с надеждой получить заказ на работу в Эскориале переезжает в Испанию, где он живет безвыездно в Толедо до самой смерти в 1614 г. Испанский этап — основной в искусстве мастера — отмечен быстрым переходом Греко от ренессансных художественных принципов к маньеристическим, интерес к которым он эпизодически проявлял еще в Италии. Ренессансно-венецианский период наложил на все последующее творчество Греко сильную печать, ставшую одной из граней его «исключительности» в мире маньеризма. Греко свойственно отвлеченное, не основанное на реальном зрительном впечатлении от окружающего мира развитие живописных достижений позднего венецианского Возрождения. Такой тип маньеристического художественного языка не характерен для Испании и параллелен живописно-формальным исканиям итальянских маньеристов римско-тоscanского круга. В своей живописности Греко, однако, идет несравненно дальше всех европейских маньеристов, в чем, несомненно, огромную роль сыграло именно его знакомство со свободно-пастозной живописью Тициана и Тинторетто.

Причины «превращения венецианца второй руки в величайшего испанского художника»⁴⁵, сложения творческих позиций зрелого мастера именно в Испании нередко видят в своеобразной, исторически сложившейся «восточной» окраске испанского искусства⁴⁶. Эстетическим идеалам и вкусам Греко, возможно, отвечал сам тип испанской национальной культуры, сформировавшейся на стыке влияний,шедших с Запада и с Востока. Как выходцу с Востока, Греко стал близок Толедо — город, на который очень сильную печать наложило длительное владычество арабов. Контакт Греко с современными ему толедскими мистиками Г. Мараньон в большой мере объясняет определенным возрождением последними философской восточной традиции средневековья⁴⁷. Условия Испании, где на протяжении всего XVI в. сохранялись известные пережитки средневековых художественных традиций и где феодально-католическая реакция привела к временному распространению эстетических представлений средневековья, соответствовали специфике живописного видения Греко. Идеологическая среда Толедо — церковной столицы страны и главного средоточия мистических учений — была родственна внутренним устремлениям Греко, выросшего в атмосфере религиозно-иконописного искусства, и способствовала формированию идейно-философского кредо его творчества, в поисках средств выражения которого мастер в определенной степени вновь возвращается к иконописи. Индивидуальный почерк

⁴⁵ R. Stevenson. In Search of Spanish Painting. N. Y., 1956, p. 77—78.

⁴⁶ J. Camón Aznar. Dominico Greco, t. II, p. 1274.

⁴⁷ G. Marañón. El Greco y Toledo. Madrid, 1956, p. 187—190.

живописца во многом складывался именно на основе его обращения к иконописи, что составляет другой важный аспект «исключительности» Греко среди европейских маньеристов.

Необходимо только постоянно учитывать, что подобное обращение имело место на фоне развития художественных взглядов Греко как маньериста, происходило сознательно, с позиции зрелого мастера, качественно отличаясь от ученически стихийного усвоения иконописных приемов в пору юности. Кроме того, произведения Греко демонстрируют не столько возрождение конкретных черт итало-критской школы, сколько воссоздание общих особенностей иконописного искусства в целом. Связи позднего Греко с иконописью проявляются двояким образом. Прежде всего, это непосредственное заимствование некоторых элементов из художественного арсенала средневековья; другой тип связей определяется воспроизведением многих иконописных принципов на основе иного — маньеристически-индивидуального — живописного языка Греко.

Творчество мастера отличается устойчивостью типов, образов, иконографии, близостью эмоционально-психологической трактовки сюжетов, единством изобразительных, выразительных приемов. Принято считать, что свойственная Греко тематическая повторяемость, многочисленность, почти идентичные друг другу авторские реплики одного сюжета свидетельствуют о его приверженности иконописным традициям, о возрождении специфической особенности деятельности средневековых мастеров⁴⁸.

При изучении проблемы византийских влияний в позднем творчестве Греко зарубежные ученые охотнее всего выявляют аналогии иконографического порядка⁴⁹. Традиционной иконографии Греко придерживался в многочисленных «молитвах» и «покаяниях» св. Франциска, а также в своих сериях «Апостоладос», особенно — в изображениях апостолов Петра и Павла. Многие исследователи пытаются отыскать конкретные прототипы иконографического решения самой значительной работы Греко «Похороны графа Оргаса» (церковь Сан Томе, Толедо). А. Прокопиу, например, видит их в греческих иконах и фресках середины XVI в. на сюжеты успения и погребения святых⁵⁰, где, как и у Греко, композиция строится на двух основных горизонталях: первая горизонталь — тело усопшего, фланкируемое двумя поддерживающими его фигурами; второй горизонтальный пояс, параллельный первому, образует ряд зрителей на заднем плане (на иконах — апостолы и епископы, у Греко — представители толедской знати). Связь с критской иконографией находят в картине Греко «Вознесение» (Прадо, Мадрид), в которой верхняя часть полна с кажущейся неподвижной фигурой Христа контрастирует с его нижней частью, где расположены экспрессивно-динамичные фигуры римских воинов; их прототипами служат поверженные от изумления апостолы на православных иконах⁵¹. Возможно, однако, в данном и ряде других случаев правильнее было бы видеть воздействие не конкретных итало-критских образцов, а общепринятой, широко распространенной во всем иконописном искусстве иконографии. Это не исключает, естественно, и прямых аналогий с характерно критской иконографией. Примером может служить картина «Пир в доме Симона» (Институт искусств, Чикаго). Ее композиция с овальным столом, во главе которого лицом к нам сидит Христос с поднятой для благословения рукой, а спиной к зрителю под острым углом друг к другу изображены два апостола, уходит своими корнями в итало-критскую живопись⁵².

⁴⁸ J. Camón Aznar. *Dominico Greco*, t. I, p. 24—26.

⁴⁹ Особенно это свойственно П. Келемену, который буквально в каждой работе художника находит прямые контакты с Византией (*P. Kelemen. Op. cit.*).

⁵⁰ A. G. Procopiou. *El Greco and Cretan Painting*. — «The Burlington Magazine», 1952, v. 94, p. 79.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80; *P. Kelemen. Op. cit.*, p. 123—124.

⁵² A. G. Procopiou. *Op. cit.*, p. 79.

Часто Греко использует прием разномасштабности для выделения главных персонажей. В картине «Эсполио» (Старая Пинакотека, Мюнхен) доминирует фигура Христа, сильно увеличенная по отношению к другим участникам происходящего действия. Вырастающий до гигантских размеров Иоани в одном из самых загадочных полотен Греко «Снятие пятой печати» (Метрополитен-музеум, Нью-Йорк) резко контрастирует с маленькими, беспорядочно мечущимися человеческими фигурками. В картине «Мученичество св. Маврикия» (Эскориал) «Греко, стремясь к повышению одухотворенному субъективному восприятию мира и человека. . .», «подобно произведениям средневекового живописца, изображает разнообразные эпизоды из жизни святого»⁵³ на одном холсте разномасштабно.

Греко присуще острое чувство орнаментального ритма, его выразительности — и декоративной, и эмоциональной, и уводящей от реальности. Условному декоративному ритму мастер подчиняет, например, расположение драпировок на одеждах апостолов в «Сошествии св. Духа» (Прадо, Мадрид). Эти драпировки словно живут особой, не зависящей от фигур жизнью. Их произвольно-ритмичная, очень экспрессивная динамика подчеркивает бестелесность самих туловищ и вызывает определенные ассоциации со средневековым искусством. Греко свойственно также орнаментальное построение как композиций, так и форм. Наиболее ярким примером подобных композиционных решений служит картина «Лаокоон» (Национальная галерея, Вашингтон). Помещение в резко ограниченном одном пространственном плане лишенных активного начала фигур Лаокоона и его сыновей имеет декоративно-отвлеченный характер. Вписываясь в овал, замыкающий в себе другие эллиптические и остроугольные формы, эта фигурная композиция обладает собственным внутренним ритмом, не зависящим ни от сюжетной завязки произведения, ни от предмета изображения. Использование симметрии геометрических фигур и ритмических повторов наблюдается в нижней части полотна «Похороны графа Оргаса», где образующая круг центральная группа органически вписывается в форму прямоугольника, а стоящие справа и слева фигуры ритмически-симметрично повторяют позы друг друга. Орнаментально-геометрическое построение форм особенно сказывается в конструкциях голов «грековских» персонажей — так, в армитажной картине «Петр и Павел» голова Павла уподоблена ромбу⁵⁴.

Огромная роль в произведениях Греко декоративно-ритмического начала — свидетельство своеобразной переработки художественных особенностей средневекового иконописного искусства. Вместе с тем орнаментальная ритмика живописного языка Греко, как полагают О. Хаген, могла сложиться и под определенным воздействием испанской национальной культуры с ее унаследованной от арабов повышенной орнаментальной декоративностью⁵⁵.

Сопоставляя работы Греко с иконами, Д. Талбот Райс отмечает объединяющий их прием использования «особых контуров, очерчивающих фигуру, повторяющих ее форму в общих чертах без воспроизведения ее мелких изгибов. . . , более или менее темного оттенка, чем цвет самой фигуры»⁵⁶. Цветовые контуры чаще очерчивают не полностью фигуру, а лишь ее часть, обычно — голову, что дает некоторое основание видеть в них своеобразную модификацию иконописных нимбов. Такие контуры

⁵³ Г. П. Кантерева. Указ. соч., стр. 78—79.

⁵⁴ М. В. Алпатов. Указ. соч., стр. 230.

⁵⁵ O. Hagen. Patterns and Principles of Spanish Art. Madison, 1943, p. 37—38, 63—64.

⁵⁶ D. Talbot Rice. El Greco and Byzantium. — «The Burlington Magazine», 1937, v. 70, p. 39. Аналогичная мысль высказана М. В. Алпатовым, имеющим в виду большие просветы в облаках, обрамляющие фигуру: «она (фигура. — Е. В.) словно окружена сиянием. Представление о таинственной силе, получаемой человеком, которое передавалось в средние века в виде мандорлы, приобретает у Греко свой изначальный смысл» (М. В. Алпатов. Указ. соч., стр. 227).

интенсивного синего цвета вторят очертаниям голов ангела и Марии и как бы символизируют ореол божественности в «Благовещении» и «Святом Семействе» (Музей изящных искусств, Будапешт). Эти цветовые обрамления, однако, имеют волокнистые, прерывистые, подвижные очертания и сильно отличаются от плоскостно застывших нимбов с их линейно жесткими контурами. В этой связи мы подходим к вопросу о воссоздании художественных представлений средневековья не путем непосредственного воспроизведения языка иконописи, а новыми живописными средствами.

Имматериальности тел и предметов Греко добивается не за счет «трансцендентально-готического акцента на линейности»⁵⁷, а благодаря трансцендентальному «растворению» форм, достигающемуся приоритетом неясного, расплывающегося, змеевидного контура. Произвольно-отвлеченное разложение локального цвета, приобретающее порою такую силу, что ни один цвет не выражен достаточно определенно, лишает предметы их цветовой конкретности. В отличие от икон первостепенное значение в работах Греко имеют светотеневые градации, свет, который он использовал и как фактор композиционного построения, и как необходимый компонент в образной характеристике модели. Ослепительный свет, обволакивающий фигуры, также разрушает материальность форм. Такая роль светового потока, растворяющего форму, отчетливо выступает, например, в изображении ангела — носителя божественного начала в картине «Моление о чаше» (Музей изящных искусств, Будапешт). Не скованная никакими канонами, «грековская» манера письма, свободно-текущее наложение красок, особая роль живописного начала, тесное взаимодействие цвета и света, создающее своеобразный «окрашенный свет», — все это придает живописной поверхности картин Греко удивительную динамику, глубоко отличную от иконописных художественных приемов.

Произведения Греко роднит со средневековыми памятниками отсутствием конкретной характеристики места действия и реального пространства. Однако условность пространства создается не золотым фоном, с чем мы сталкиваемся на иконах. Персонажи Греко всегда живут в иррациональной среде, обозначением которой служит неопределенный фон, представляющий собой буквально сплав различных цвето-световых оттенков. Этот фон иногда имеет иллюзорную, как будто бездонную глубину, иногда, словно плоская стена, «давит» на фигуры людей, «выталкивая» их за пределы холста и ограничивая (особенно в малофигурных композициях) изображение, как и на иконах, одним пространственным планом.

По степени искажения естественных пропорций и форм человеческого тела творчество Греко порою перекликается со средневековым искусством. Персонажи художника имеют непомерно удлиненные бесплотные туловища, несоразмерные с ними маленькие головы. Такая деформация носит в данном случае сознательный характер и принимает нередко гиперболически-маньеристическое выражение, принципиально отличающееся от иконописных канонов: «иногда к реалистически трактованному корпусу пририсованы грубо торчащие конечности, иногда же чересчур мускулистые ноги держат сильно вытянутое плоскостное туловище»⁵⁸. Греко часто деформирует и черты лица, смещая, например, пространственные планы в написании его различных частей. Такой прием применен в трактовке глаз в предполагаемом автопортрете художника (Метрополитен—музей, Нью-Йорк).

Типаж, характерный для творчества Греко, тоже в известной мере демонстрирует его связи с византийским иконописным искусством. В портретах кисти Греко (не говоря уже об изображениях святых и апостолов) трактовка модели, как правило, подчинялась субъективному маньеристическому идеалу мастера, который возник в результате органи-

⁵⁷ А. Л. Мейер. *El Greco*. Berlin, 1931, S. 39.

⁵⁸ А. Кампиш. Греко. Будапешт, 1962, стр. 11.

ческого слияния определенных реминисценций иконописно-греческих типов и субъективно отобранных, но объективно присущих представителям испанской интеллигенции черт внешнего и внутреннего облика. Обязательное удлинение пропорций головы, неправдоподобное увеличение размера глаз, написание лиц в коричневато-«землистых» оттенках в сочетании со следованием традиционной иконографии способствует сближению внешности персонажей Греко с византийскими иконописными типами.

Корни символизма искусства Греко также нередко ищут в традиционной иконописной символике⁵⁹. Переключаясь с последней, индивидуальная «грековская» сложная система символики стоит на ином уровне понимания мира и человека. Идеино-образный подход мастера к разработке сюжетов развивался прежде всего по линии усиления отвлеченной символики самих образов. Лишение персонажей не только всякой материальной, телесной, но и образной конкретности достигает крайней степени выражения в картине «Встреча Марии и Елизаветы» (Думбартон-Оукс). Две женские совершенно бесплотные и зыбко-неустойчивые фигуры со «смазанными» лицами воспринимаются как символический, «итоговый» образ спиритуалистических исканий художника.

Благодаря своему огромному таланту, широкому художественному кругозору и «интернационализму» творческой биографии Греко сумел выразить квинтэссенцию самой сущности маньеризма как трагического крушения ренессансной художественной эпохи, напряженных поисков субъективных средств изображения и выражения, маньеризма как обостренного восприятия и косвенного отражения противоречивых коллизий исторической действительности, как стремления вместе с тем уйти от этой действительности в мир мистического трансцендентального воображения. Эстетическое «ощущение» иконы и воссоздание многих иконописных принципов следует считать не основой, а лишь одним из проявлений маньеристически противоречивого художественного видения Греко. Использование архаических приемов причудливо соединялось в искусстве мастера с приемами и открытиями, далеко предвосхищавшими развитие западноевропейской живописи. Среди них можно отметить особую живописность манеры письма, дифференцированное понимание движения и пространства, попытку передать впечатление временного «потока», достижения в области психологии.

Нам представляется невозможным поэтому солидаризироваться с теми исследователями, которым «греческое происхождение и византийское образование Греко дали ключ к рассмотрению стилистической сущности его творчества как византизма и позволили генетически выводить его из восточной живописи»⁶⁰. Творческая биография Греко прослеживается от итало-критской иконописи через венецианский Ренессанс к испанскому маньеризму. Наиболее яркий и значительный след в истории искусства Греко оставил как маньерист, однако первые два этапа деятельности мастера — иконописный и ренессансный — придали неповторимую, глубоко индивидуальную окраску его художественному наследию.

⁵⁹ J. Camón Aznar. *Bizancio e Italia en el Greco*, p. 18—25.

⁶⁰ H. Soehner. *Op. cit.*, p. 74. На глубокое, принципиальное отличие творчества Греко от византийского искусства справедливо, хотя и без специального освещения вопроса, указал А. П. Каждан: «Ведь даже при самом расширительном понимании византийской живописи кто решился бы включить в нее Эль Греко?» А. П. Каждан. Рец. на кн.: H. G. Beck. *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*. München, 1971. — ВВ, 34, 1973, стр. 282.